

UNIVERSITÉ DE ŁÓDŹ
CHAIRE DE PHILOGIE ROMANE



N° du livret : 258493

Kacper Wiktor Nowacki

**Le style de Mandiargues
d'après un choix de nouvelles**

**Mémoire de maîtrise écrit sous la direction
de M. Witold Konstanty Pietrzak,
professeur au Département de littérature**

ŁÓDŹ 2010

UNIwersytet Łódzki
KATEDRA FILOLOGII ROMAŃSKIEJ



Nr albumu: 258493

Kacper Wiktor Nowacki

Styl Mandiargues'a
na podstawie wyboru nowel

Praca magisterska napisana
pod kierunkiem
prof. nadzw. dr hab. Witolda Konstantego Pietrzaka
w Zakładzie Literaturoznawstwa Francuskiego
Katedry Filologii Romańskiej

ŁÓDŹ 2010

Table des matières

Introduction.....	5
Chapitre I. André Pieyre de Mandiargues et l’embarras du choix.....	9
1. La vie d’André Pieyre de Mandiargues.....	10
1.1. La naissance et les parents.....	10
1.2. L’adolescence et les intérêts.....	11
1.3. Les voyages, la littérature.....	11
2. Les définitions du style	13
2.1. L’instrument ou l’esthétique ?.....	13
2.2. Le style et l’écriture.....	14
2.3. Le style d’après Mandiargues’.....	17
2.4. La légitimité de l’étude du style chez Mandiargues.....	20
3. La forme brève.....	22
3.1. Récit de fictions.....	22
3.2. Avis des critiques et confusion terminologique.....	23
3.3. Le conte ou la nouvelle ?.....	24
3.4. La variété des thèmes dans la nouvelle.....	28
3.5. Le nouvelliste ?.....	29
3.5.1. L’avis de Mandiargues.....	29
3.5.2. Les arguments pour le nouvelliste.....	30
Chapitre II. Revue de l’ensemble des nouvelles d’André Pieyre de Mandiargues.....	32
1. Division des nouvelles.....	32
1.1. Fantastiques et érotiques.....	32
1.2. Critère éditorial.....	33
2. Le recueil.....	34
2.1. Du titre au recueil.....	34
2.1.1. Définitions : paratextes, titres.....	34
2.1.2. Titres chez Mandiargues.....	36
2.1.3. Trois types de recueil.....	37
2.2. Recueils de nouvelles mandiarquiennes.....	41
2.3. Paratextes mandiarquiens.....	45
2.3.1. Dédicaces	45
2.3.2. Épigraphes.....	55
Annexe : épigraphes des recueils choisis.....	64
Chapitre III. Les thèmes et le style d’André Pieyre de Mandiargues.....	68
1. Notions de base.....	68
1.1. Thème vs motif.....	68
1.2. Thèmes d’après Mandiargues.....	69
2. Analyse des thèmes.....	71
2.1. <i>Le Musée noir</i> : fantastique nocturne.....	71
2.1.1. Temps.....	72
2.1.2. Lieu.....	73

2.1.3. Action.....	75
2.1.3.1. Mort.....	75
2.1.3.2. Sexe.....	76
2.1.3.3. Rêve.....	77
2.1.4. Personnages.....	77
2.1.5. Mandiargues face à Todorov	81
2.1.6. Langage de Mandiargues.....	82
2.1.6.1. Description en images.....	82
2.1.6.2. Procédés typiques.....	84
3. L'évolution du style.....	90
3.1. <i>Soleil des loups</i> : histoires sélènes.....	90
3.1.1. Temps.....	91
3.1.2. Lieu.....	92
3.1.3. Action.....	92
3.1.3.1. Le fantastique.....	92
3.1.3.2. Mort.....	93
3.1.3.3. Rêve.....	94
3.1.3.4. Érotisme.....	95
3.1.4. Personnages.....	95
3.1.5. Langage.....	96
3.2. <i>Feu de braise</i> : exotisme du rêve.....	98
3.2.1. Temps du rêve, lieux doubles.....	99
3.2.2. Action : fantastique de la mort.....	100
3.2.3. Limites du rêve.....	101
3.2.4. Érotisme.....	103
3.2.5. Langage.....	104
4. La fin du fantastique romantique.....	109
4.1. <i>Porte dévergondée</i> : outrance de l'inouï.....	109
4.1.1. Mort.....	110
4.1.2. Sexe et vision.....	111
4.1.3. Histoires inouïes.....	113
4.1.3.1. Rêve.....	113
4.1.3.2. Rencontre.....	114
4.2. <i>Sous la lame</i> : sexe et effroi.....	115
4.2.1. Tentative d'assassinat.....	116
4.2.2. Couteau-manie.....	117
4.2.3. Érotisme et merveilleux.....	119
4.2.4. Vision paternelle.....	120
4.2.5. Rêveries cruelles, deux métamorphoses.....	122
4.3. <i>Le Deuil des roses</i>	125
4.3.1. Passer de vie à trépas : spectacle et suicides.....	125
4.3.2. Érotisme : libido, offre et châtement.....	126
4.3.3. Rêveries : modifications.....	129
4.3.4. Action	130
4.3.5. Langage : reprise, dialogues, émotion.....	132
Conclusion.....	136
Bibliographie.....	142
Streszczenie.....	146

Introduction

Qu'est-ce que l'art ? D'après la définition la plus répandue, c'est la beauté vue par un artiste. À cela ajoutons une autre opinion assez courante, l'art est ce qui nous plaît, nous enchante. Les deux conceptions dérivent des principes de l'esthétique grecque. En effet, dans l'Antiquité, Platon prônait le monde des idées existant indépendamment de nous. L'art a trouvé dans cet univers le lieu de son expression. La tâche de l'artiste était de cristalliser et de montrer aux gens cette idée de beauté. C'est pourquoi, depuis cette époque-là, l'humanité s'est maintes fois interrogée sur l'idéal et sur les règles d'art. On instaurait des lois, des normes pour créer le modèle parfait de la beauté. Les styles changeaient en mêlant le simple et le complexe, l'Antiquité vs le Moyen Âge, La Renaissance vs Le Baroque, Le Classicisme vs Le Gothique. Par contre, avec l'arrivée du vingtième siècle la confusion a atteint son paroxysme. On a perdu la notion de beauté, on a supprimé les normes. Les artistes ont abandonné l'harmonie, la symétrie, la logique en faveur de l'imaginaire, de l'abstrait ou du scandaleux. Dès lors, tout était permis. Cette anarchie des notions, la confusion des critiques risquaient d'être dangereuse pour la survivance de l'art. Seuls la vie et le temps pouvaient évaluer la qualité artistique de l'œuvre.

L'art du XX^e siècle était marqué par la surabondance des programmes et des théories artistiques. Il paraît que presque tout groupe et tout artiste proclamaient leur manifeste en disant qu'il était unique, original. Il n'empêche que les mêmes personnes ne mettaient pas toujours en pratique leurs propres thèses. Il faut remarquer aussi le caractère éphémère des courants. En effet, le XX^e siècle n'a pas réussi à créer un style qui soit propre au moins à une génération comme les réalistes ou les impressionnistes au

XIX^e. Cette époque se distinguait par la volonté d'innover et de surprendre le public grâce au choix extraordinaire, comme disait Picasso : « Je ne recherche pas, je trouve ». Les artistes sont devenus caméléons ; ils voulaient expérimenter, remanier, choquer. Cette attitude ne devait pas être mal vue parce qu'elle témoignait de la quête de l'expression, du style et de la forme adéquats. C'était au XX^e siècle, qu'ont apparus : le nabisme (1894-1904), l'Art nouveau (1895-1914), le fauvisme (1905-1909), le cubisme (1906-1914), le futurisme (1908-1914), l'expressionnisme (1905-1930), le postimpressionnisme (1914-1935), le dadaïsme (1916-1922), le surréalisme (1923-1939), l'abstractionnisme (1945-1955), le constructivisme (1930-1955), le tachisme (1955-1960), le pop art (1960-1965), L'op art (1965-1970), le conceptualisme (1971-1980). Il faut noter le rôle primordial joué par Paris. La ville est devenue la capitale internationale des artistes. Cette métropole les accueillait déjà pendant les siècles précédents, mais au XX^e les étrangers y restaient pour toute leur vie et obtenaient souvent la nationalité française. Ainsi le pot-pourri ethnique et culturel était-il le trend-setter du monde artistique.

C'est dans ces circonstances que André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) commençait sa carrière littéraire. Passionné de la peinture et de l'exotisme, poète, nouvelliste et romancier, il se sentait à l'aise dans la capitale cosmopolite. Même si Mandiargues débutait avec des tomes de poésie, c'est dans la nouvelle qu'il a trouvé sa forme favorite. Sa création s'étend sur quatre décades, de 1946 à 1983. Bien qu'en 2009, en France, on ait fêté le centenaire de sa naissance, Mandiargues n'est pas un auteur très connu, surtout à l'étranger. De même, pour la critique littéraire, faute d'une analyse exhaustive, il est fréquemment taxé d'épigone ou de « troisième convoi » du surréalisme. Les études que nous avons consultées pour ce travail abordent dans la majorité les thèmes de l'érotisme, de l'onirisme et du fantastique de ses récits. Quant aux traits distinctifs de son écriture on souligne le caractère pictural et baroque du langage sans en préciser les causes. Le rôle du paratexte n'a pas non plus été étudié dans le contexte de Mandiargues. Jusqu'à présent aucun travail n'a pas été consacré au style. De plus, l'auteur est vraiment peu connu en Pologne, nous n'avons trouvé que trois textes traduits en polonais par Bogdan Banasiak¹. Malheureusement, les récits brefs de Pieyre de Mandiargues n'ont pas été étudiés par les exégètes de la nouvelle parce qu'ils

¹ « Clorinde » (Klorynda), « Armoire de lune » (Szafa z księżycem), « La marée » (Przypływ).

préfèrent toujours l'analyse de la nouvelle « blanche », typique, et non ses variantes comme la nouvelle policière, science-fiction ou fantastique. C'est encore une autre raison pour laquelle nous avons essayé d'examiner le mieux possible ce qui n'a pas été fait jusqu'à présent. C'est pourquoi, en partant de la définition mandiarguienne du style, nous avons décidé d'entreprendre une étude qui porte sur un choix de nouvelles. Nous avons retenu pour le corpus de notre travail six recueils : *Le Musée noir*, *Soleil des loups*, *Feu de braise*, *Porte dévergoncée*, *Sous la lame* et *Le Deuil des roses*. La forme et les thèmes de ces textes selon nous permettent de montrer l'évolution du style dans la perspective chronologique. Dès le premier jusqu'au dernier recueil, il est possible de voir comment l'écrivain réagit aux diverses expériences de sa vie et aux événements de la culture française. Les nouvelles d'André Pieyre de Mandiargues déploient l'éventail de ses capacités..

Dans le premier chapitre, afin de bien saisir l'originalité de sa création littéraire, nous tenterons d'abord de tracer son portrait biographique. Son origine mi-normande, mi-provençale ainsi que ses premières lectures et ses voyages contribuent à former sa personnalité artistique. Nous examinerons, dans un deuxième temps, le sens de la notion de style dans l'histoire de la littérature. Ensuite, nous présenterons sur cette question le point de vue de Mandiargues pour enfin orienter le cours de notre analyse. Nous verrons comment sa conception dépasse la notion d'écriture et la étude stylistique classique. Par la suite nous essayerons d'expliquer la difficulté terminologique qui concerne la différence entre le conte et la nouvelle. Nous montrerons les variantes thématiques de la nouvelle dans la perspective chronologique afin de préciser le contexte historique de notre étude. Enfin, nous essayerons d'évaluer les arguments de Mandiargues et des critiques sur sa classification parmi les nouvellistes.

Dans le second chapitre, après avoir résolu le problème de « l'embarras du choix », nous proposerons une division chronologique des nouvelles en deux groupes thématiques. Ensuite, nous verrons le fonctionnement du paratexte dans les livres choisis en nous appuyant sur la théorie de G. Genette. Nous essayerons de montrer le rôle du titre dans la création de l'unité thématique du recueil. L'étude du type du recueil basée sur les recherches de René Godenne nous permettra d'établir un sens plus général des fictions recueillies en volumes. Nous analyserons de manière plus précise la disposition et les fonctions des dédicaces. Nous partirons des traits communs pour enfin

parcourir l'entourage des personnes proches de Mandiargues. À la fin, il sera question de voir l'organisation des épigraphes. Nous verrons comment, à travers des procédés littéraires, Mandiargues voulait s'inscrire dans la lignée des artistes et des écrivains qu'il admirait.

Dans le troisième chapitre, nous essayerons d'approfondir notre recherche en analysant la thématique des nouvelles. Nous partirons de la conception de Mandiargues d'après laquelle trois thèmes directeurs : la mort, l'érotisme et le rêve étaient présents dans toute son œuvre. Nous serons également intéressé par la façon dont l'auteur y exprime sa conception de « l'incertitude ». Nous tenterons de vérifier comment ces composantes thématiques se cristallisent à travers quatre éléments : le temps, le lieu, l'action et les personnages. De plus, nous voudrions découvrir les éléments constitutifs typiques du langage mandiarguien. Il sera question de procédés narratifs, de descriptions, de paroles rapportées. Ces éléments constitutifs nous les chercherons dans le premier recueil, *Le Musée noir* : cela nous donnera un ensemble de caractères du style mandiarguien qui sera la Base des recherches suivantes. En effet, dans un deuxième temps, nous chercherons à montrer comment ces éléments évoluent dans les recueils ultérieurs, *Soleil des loups* et *Feu de braise*. Nous étudierons les liens qui unissent les textes ainsi que les particularités, surtout au niveau formel, qui les distinguent.

Les nouvelles de Mandiargues offrent encore beaucoup de sujets intéressants qui méritent d'être encore approfondis. Sans avoir l'ambition de répondre à toutes les questions, ce travail se présente comme une tentative d'une mise en valeur d'un auteur qui semble sous-estimé.

Chapitre I

André Pieyre de Mandiargues et l’embarras du choix

De même que le contrat dans l’univers du droit, le monde des études littéraires possède ses définitions. Ces dernières sont nécessaires pour éviter le malentendu entre les parties évoquées dans le discours, dans notre cas, ce serait vous, le lecteur et nous, l’auteur. Afin de préciser le champ littéraire que nous analyserons, nous nous limiterons à choisir parmi les définitions possibles de deux termes principaux : le style et la nouvelle. Ces deux notions, quoiqu’elles paraissent bien connues de la plupart des théoriciens de la littérature, font l’objet de diverses interprétations, parfois non littéraires. Sans mentionner d’autres problèmes liés aux limites des genres et aux limites sociolinguistiques. De plus, on essaiera de dessiner un croquis biographique car même si l’on n’accepte pas de voir l’œuvre seulement à travers la personnalité de son auteur, dans le cas d’André Pieyre de Mandiargues il y a de nombreuses coïncidences qui permettent, en effet, de tenter au moins d’éclairer sa production littéraire. Ainsi, nos explications s’appuieront sur le texte et trouveront leur analyse par la suite.

1. La vie d'André Pieyre de Mandiargues

Debías aprender de nosotros,
que somos unos porteños humildes
y sin embargo sabemos quién es
Pieyre de Mandiargues

Julio Cortázar, *Rayuela*¹

1.1. La naissance et les parents

Le 14 mars 1909 à trois heures de l'après-midi, au 79, avenue de Villiers, à Paris, naît André Pieyre de Mandiargues. Sa mère Lucie Bérard, normande, de tradition calviniste, aux goûts artistiques raffinés, était fille cadette de Paul Bérard, banquier, collectionneur, amateur de l'impressionnisme et, dans la vie privée, grand ami de Renoir et de Monet. Son père, Jules Edmond David Pieyre (plus tard, il s'adjoit le nom patronymique de Lacombe de Mandiargues), protestant lui aussi, cependant d'origine nîmoise, élève de l'École des mines de Paris, ensuite interprète auprès de l'armée anglaise pendant la Première Guerre Mondiale, meurt quand André avait sept ans. Des années plus tard, Pieyre de Mandiargues affirmera le traumatisme qu'il connut dès son enfance :

Il se peut que la mort de mon père, à la guerre, quand j'avais sept ans, et la rupture de la vie heureuse de ma mère bien-aimée, brutalement engloutie par les voiles du grand deuil que l'on portait alors et qu'elle porta pendant de longues années, m'aient blessé et m'aient enfoncé en moi-même. Je ne vois pas d'autre traumatisme possible².

Déjà par sa famille, il semble être suspendu entre deux pôles géographiques de la France, et en même temps, entre le passé artistique et militaire, entre les sciences humaines et naturelles. Il en va de même pour ses goûts littéraires qui vont des littératures allemandes et anglaises jusqu'aux légendes méridionales, les mythes grecs et romains, la littérature sud-américaine³.

¹ Madrid, Editorial Sudamericana, 1963, p. 134.

² A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Paris, Gallimard, 1975, p. 74.

³ Les influences littéraires seront étudiées plus précisément dans les chapitres suivants.

1.2. L'adolescence et les intérêts

Dans son enfance, Pieyre de Mandiargues est « [...] de la santé fragile, avec une tendance à l'anorexie. Il est affligé d'un fort bégaiement qui encourage encore son penchant à la solitude et au silence »⁴. Pendant ces années, il fait souvent de petites excursions à la mer normande avec sa gouvernante. C'est là qu'il connaît pour la première fois l'univers marin qui se gravera dans sa mémoire pour toujours et qui laissera sa trace dans son œuvre. Pour qu'il puisse commencer l'école, sa famille retourne à Paris. Malheureusement, le petit Mandiargues s'ennuie en classe et continue à se perdre dans les nuages pendant que sa mère lui cherche en vain des établissements scolaires privés qui correspondraient le mieux à ses besoins. Mandiargues n'est pas un bon élève et il regarde son passé à l'école avec un sentiment d'étrangeté en citant les manies de ses professeurs⁵. Ainsi, fatigué par la maladie et l'école, il s'abrite derrière les livres : « Ses premières lectures sont celles de son âge : Pierre Loti, Jules Verne, Paul d'Ivoi, pour lequel il a une prédilection, et Gaston Leroux »⁶. Sa mère achète une vieille maison normande à Berneval, près de la mer où il passe toutes ses vacances de printemps et d'été. Il poursuit son abandon au monde littéraire avec la découverte de Gide (*Les Nourritures terrestres*) et Walt Whitman. Pour terminer le lycée Carnot il doit repasser quatre fois la première partie du baccalauréat (sciences et latin), mais enfin, il se livre à ses occupations préférées, entre autres, la lecture et les voyages.

Pour la première fois, il part avec son frère à Florence en Italie. En même temps, il découvre l'astrologie, l'anthropologie et l'ésotérisme, ensuite, il s'intéresse au surréalisme : il lit les livres de Breton, d'Aragon, d'Éluard, de Jouve, d'Henri Michaux. Grâce à l'amitié avec Henri Cartier-Bresson, il connaît le milieu des peintres et d'autres artistes de l'époque et s'enthousiasme à l'idée de la découverte d'autres pays.

1.3. Les voyages, la littérature

Il jouit de la vie parisienne lorsqu'il devient majeur et indépendant après avoir pris sa part de l'héritage de son père . La diversité de ses intérêts ne lui permet pas de terminer la licence de lettres qu'il abandonne pour étudier l'archéologie. Dans sa

⁴ S. Pieyre de Mandiargues, *Vie et œuvre*, dans A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, Paris, Quatro Gallimard, 2009, p. 18.

⁵ Comme on verra dans la suite, ces expériences scolaires auront des reflets sur la thématique de ses premiers textes.

⁶ S. Pieyre de Mandiargues, *Vie et œuvre*, *op. cit.*, p. 20.

jeunesse, Pieyre de Mandiargues, fasciné par l'histoire ancienne, surtout la civilisation étrusque, voyage en Europe⁷ et au Proche Orient. Il commence à écrire la poésie en 1933 sans dire un mot à personne pendant dix ans.

Pendant la Guerre, il trouve l'asile à Monaco qui est alors un « microcosme » des étrangers, intellectuels et artistes. C'est aussi à cette époque-là que Pieyre de Mandiargues se met à étudier ses auteurs favoris⁸ et à se remplir la tête de thèmes, de personnages fictifs au point de sortir à peine de la bibliothèque de Monaco. Il y a même un livre très particulier qui tombe dans ses mains : « Il trouve chez un libraire de Nice un ouvrage rare, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, publié anonymement au XIX^e siècle par le marquis d'Hervey de Saint Denys. Il prend l'habitude de mémoriser ses rêves et de les noter minutieusement. Ils sont une grande source d'inspiration pour ses premiers écrits »⁹. En 1942 il écrit *Dans les années sordides* et sa carrière d'écrivain commence, en 1946 il publie son premier recueil *Le Musée noir*.

En août 1947, il rencontre Bona Tibertelli, la peintresse italienne dont il s'éprend et pour laquelle il gardera une grande estime artistique ; ils se marient en 1950. Ils voyagent ensemble, Mandiargues publie *Soleil de loups, Marbre, Feu de braise*, il reçoit les premiers prix littéraires. En 1959, Bona et André Pieyre de Mandiargues se séparent. Avec les années 1960, il commence à se faire connaître par le grand public, avec la publication de *La Motocyclette* et *La Marge* pour lequel il reçoit le Prix de Goncourt. En 1966 il se retrouve avec Bona et un an plus tard, naît sa fille Sibylle. Il continue son travail d'écrivain (*La porte dévergoncée, Sous la lame, Le deuil des roses, Tout disparaîtra*), il se livre même à la traduction, jusqu'aux années 80.

Pendant toute sa vie Mandiargues était entouré de personnes du monde artistique : écrivains, poètes, peintres, musiciens. Il les admirait (pas tous, bien évidemment), les appréciait, mais préférait toujours rester indépendant : « Tout écrivain, tout artiste, avouera, s'il ne cache pas son jeu, qu'il cherche à créer une certaine beauté, aussi originale qu'il se pourra »¹⁰. Le monde qu'il découvrait lors de ses nombreux voyages se cristallisait à travers son œuvre d'une manière mystérieuse et fantastique et lui-même

⁷ Il visite d'abord L'Italie où il rentrait souvent et ensuite La Suède, Le Danemark, L'Allemagne, La Pologne, L'Hongrie, La Roumanie, La Bulgarie, La Grèce, La Turquie, L'Espagne, Les Balkans, L'Égypte, Le Mexique, La Cuba. Pendant ces voyages il rencontre beaucoup de personnes à qui il dédiera plus tard ses récits.

⁸ On tentera de préciser les influences littéraires dans les chapitres suivants.

⁹ S. Pieyre de Mandiargues, *Vie et œuvre*, op. cit., p. 35.

¹⁰ A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, dans *Autoportrait*, op. cit., p. 80.

restera jusqu'à ses derniers jours l'infatigable chercheur de l'originalité. André Pieyre de Mandiargues meurt à Paris, le 13 décembre 1991.

2. Les définitions du style

Le style est comme le cristal ; sa pureté fait son éclat.

Victor Hugo

2.1. L'instrument ou l'esthétique ?

Qu'est-ce que le style ? Il peut paraître hasardeux d'introduire le mot « style » dans l'étude basée seulement sur les textes choisis d'un auteur. Néanmoins, nous devons, d'abord, éclairer ce que nous entendons par ce terme et ensuite notre choix sera peut-être justifié.

Commençons par l'étymologie. Le mot « style » provenant du latin « stilus = poinçon servant à écrire » est manifestement lié à l'écriture. On l'utilisait dans l'Antiquité et au Moyen Âge pour écrire sur des tablettes enduites de cire. Il faut cependant remarquer que ce mot est étymologiquement proche du stylet, arme blanche servant à tuer, ce qui sera, dans le contexte de Mandiargues, assez révélateur, comme va le montrer la suite de notre étude. Maintenant, il faut voir comment notre définition s'approche du domaine de la littérature.

D'après le *Trésor de la Langue Française*¹¹, nous pouvons citer la première définition du style : « Catégorie de l'esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes verbales, plastiques, musicales, que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant fait époque ou comme étant marquées par un artiste particulier ». D'abord, cette définition nous éloigne un peu de la littérature car elle se réfère à tous les beaux-arts, sans établir aucune hiérarchie. De plus, il faut remarquer que le style est compris dans l'esthétique et que c'est un instrument qui rend possible la compréhension de ce que l'histoire de l'art avait déjà découvert à une époque concrète ou chez un artiste donné. Il s'agit donc de savoir dépeindre les caractères distinctifs de l'agencement des formes soit verbales, soit plastiques ou musicales. En une phrase,

¹¹ <http://atilf.atilf.fr/> : *Trésor de la Langue française informatisé*, consulté le 20.02.2010.

nous pourrions résumer cette définition comme la recherche de l'individualité par une époque ou un artiste.

Mais, l'écrivain, est-il un artiste ? Plutôt qu'à la littérature, ce terme est réservé aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes, aux musiciens. On lit dans le dictionnaire que c'est la manière de définir le

créateur d'une œuvre d'art, spécialement d'une œuvre plastique. La personne qui pratique les beaux-arts : peintre, dessinateur, graveur, sculpteur; architecte et même celle qui interprète une œuvre musicale ou théâtrale (opposé à auteur, compositeur, écrivain) : acteur, comédien, interprète, musicien¹².

Il faut donc considérer qu'en général l'écrivain était exclu du cercle d'artistes, et son rapprochement avec ce groupe risquait d'avoir de mauvaises connotations, comme c'était le cas du « style artiste », l'expression que les Goncourt utilisaient pour qualifier d'une manière péjorative la prose symboliste. Néanmoins, Mandiargues participe à une tradition de la critique proche de Diderot et Baudelaire en soulignant les liens entre les notions d'art et de littérature :

L'écrivain, à ce que je crois comprendre, aime le peintre [...] il y a des écrivains à peintres, je veux dire des écrivains qui ont toujours brûlé pour des peintres et dont la carrière est jalonnée de ravissantes aventures et de grandes passions déterminantes¹³.

2.2. Le style et l'écriture

La définition du style évoluait dans le temps. Déjà au XIV^e siècle, le style signifiait la manière de parler et commençait à accumuler d'autres nuances concernant l'expression. Ce n'est pas parce qu'une définition le met dans le domaine de l'esthétique qu'on n'en aura pas d'autres. Actuellement, plusieurs explications visent le style comme représentant du domaine du langage et de la linguistique :

Ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur. Synon. écriture, plume. Style original, personnel, propre ; style d'un auteur, d'un poète ; caractère du style ; travailler son style ; former, imiter le style¹⁴.

¹² J. Rey-Debove, A. Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Hachette, 1995.

¹³ A. Castant, *Esthétique de l'image. Fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Esthétique », n° 4, 2001, p. 27.

¹⁴ <http://atilf.atilf.fr/> : *Trésor de la Langue française informatisé*, consulté le 20.02.2010.

Encore une fois, nous avons affaire à une recherche de l'originalité, mais ici, elle est déjà littéraire. Quand on parle d'œuvres littéraires, le style est considéré comme un « ensemble des traits expressifs qui dénotent l'auteur dans un écrit », et une « manière d'écrire ou de parler très personnelle ». Suivant cette distinction, on voit bien que le style dépend de la personne qui la crée. C'est ce à quoi s'intéressait G. Buffon, membre de l'Académie Française, qui à l'entrée a prononcé le mémorable *Discours sur le style* :

Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité : la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garans de l'immortalité ; si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mises en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même : le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer : s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps ; car il n'y a que la vérité qui soit durable et même éternelle¹⁵.

Cependant, il faut être prudent avec le propos de Buffon car il concerne le Siècle des Lumières, donc une conception classique de la littérature. Il a été critiqué par d'autres théoriciens de la littérature, par exemple, dans les années 20. du XX^e siècle, Jacob annonçait : « Le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis. On confond généralement comme Buffon langue et style, parce que peu d'hommes ont besoin d'un art de volonté ». De plus, l'opinion de Buffon risque d'être anachronique, car Mandiargues lié par certains critiques au cercle des surréalistes ne sera pas représentant des classiques. D'autant plus qu'il affirme que ses premières nouvelles ont été le fruit d'une écriture automatique¹⁶. Néanmoins, selon cette définition, le style reste toujours un travail textuel qui possède des marques personnelles. Par conséquent, il peut apparaître même en dehors du discours littéraire, suivant l'avis de Bally : « Un gamin des rues emploie des mots pittoresques et façonne ses phrases d'une manière imprévue et piquante ; il fait du style sans le savoir ». La différence des conceptions se traduit de cette façon :

¹⁵ G. Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, supplément *Le discours sur le style*, www.buffon.cnrs.fr.

¹⁶ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 35.

Aspect de l'expression littéraire, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation¹⁷.

Le style peut être un mode d'expression verbale qui est spécifique de tel genre ou sujet littéraire, qui correspond ou non à certaines normes formelles. C'est ainsi que nous distinguerons des formes propres au genre poétique, narratif et dramatique. On les divisera en systèmes et sous-systèmes et on jugera du style en vérifiant le nombre des invariants caractéristiques dans un poème, une nouvelle ou une comédie. Cette approche exige la connaissance des figures de style, des tournures linguistiques grâce auxquelles nous déterminons si on a affaire à un sonnet ou à une ode. Ce genre d'analyse est très proche de l'exercice scolaire nommé commentaire composé. Ainsi, on pourrait dire de Mandiargues que son style est caractérisé par des phrases longues, ponctuation squelettique, parenthèses nombreuses, le texte coulant de page en page etc. On en trouvera des preuves par exemple dans la nouvelle « L'Archéologue » :

Dernier vêtement à quitter le corps ardemment contemplé, un petit caleçon s'abaisse et rebondit, qui sous la lune est d'un bleu lumineux et beau comme la robe des chats (ou des singes) balancés naguère entre ciel et glace au-dessus du lac de Hela. Quand en fumée aussi s'évanouit le caleçon au contact des pierres, il se fait un déchirement dans la tête de Conrad, et tout souvenir, à partir de cette minute-là, est en lui définitivement aboli de celle qui s'était crue (et que lui-même avait crue) sa fiancée. Mais il regarde la géante (c'est une sorte de danse très calme qui s'accomplit, avec des salutations négligentes aux crânes de buffles qui marquent les quatre points essentiels de l'espace), et il pense que la lenteur de ses mouvements, elle non plus, n'est pas dans l'ordre commun de l'homme et de la femme¹⁸.

Mais la langue (on le verra ensuite) ne suffit pas pour définir le style, quoique celui-ci soit nécessaire comme point de départ pour l'analyse. Il faut remarquer que les formes propres au genre narratif fictionnel seront utiles dans l'analyse de style. Selon Todorov, pour déterminer les caractéristiques de l'œuvre littéraire, il faut la considérer sous trois aspects : verbal (le style proprement dit, l'écriture), syntaxique (la composition : logique, temporelle et spatiale) et sémantique (les thèmes, les codes¹⁹). Ainsi, on devra étudier la voix du narrateur, les voix déléguées, les structures

¹⁷ *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*

¹⁸ A. Pieyre de Mandiargues, *Soleil de Loups*, dans *Récits érotiques et fantastiques, op. cit.*, p. 314.

¹⁹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Poitiers, Seuil, 1970, p. 24.

dialogiques, le regard au-delà des voix, le regard du lecteur, la « grammaire du récit », l'organisation de la cohérence du texte (lieux et temps, événements, personnages et intrigue), l'indentification des symboles, la temporalité et enfin l'acte de lecture et son importance²⁰. D'un côté l'approche structuraliste, mais d'un autre côté, la cognitive (rappelons que le cognitivisme s'occupe de la personne de l'auteur, de sa condition sociale et professionnelle ainsi que de son milieu) doit être prise en considération, puisqu'il est impossible de considérer séparément les textes d'avec une personne aussi intéressante qu'était André Pieyre de Mandiargues.

Pour résumer les définitions proposées, le style, dans le domaine de l'art est l'ensemble des caractéristiques qui définissent une époque, un artiste, un mouvement ou un genre. Dans le sens esthétique, le style est toujours lié à la personne de l'auteur. En linguistique, son sens est rétréci à l'ensemble des procédés d'expression utilisés dans le discours, le travail textuel décrit par les schémas linguistiques ou rhétoriques.

2.3. Le style d'après Mandiargues'

L'écrivain original n'est pas celui
qui n'imité personne mais
celui que personne ne peut imiter.

Chateaubriand

Fidèle à son individualisme, Mandiargues refuse partiellement les définitions citées plus haut. Lorsqu'il commente ce problème, pendant un colloque consacré au narrateur et au roman, il dit : « Quand je dis style, je ne veux pas dire seulement l'écriture. Je veux dire l'originalité »²¹.

Nous avons donc là une approche qui s'éloigne de la définition la plus commune. Néanmoins, il serait nécessaire de se demander en quoi consisterait cette « originalité » mandiarguienne et comment elle s'articule à travers les formes brèves dans le contexte de la littérature contemporaine²².

Nous pouvons procéder en expliquant les notions de base. Tout écrivain a besoin d'un début d'histoire que ce soit sous une forme poétique ou une autre pour commencer

²⁰ Voir C. Fromilhague, A. Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques : Formes et genres*, Paris, Nathan, 2000, p. 82-92.

²¹ A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur*, Colloque international sur le roman contemporain, « Cahiers de l'Université n° 11 » Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1980, p. 107.

²² Ph. Andrès, *La Nouvelle*, Paris, Ellipses, 1998, p. 49.

à raconter ce qui s'est passé. Par exemple, le poème de Gilgamesh, la Bible, *La Divine Comédie* racontent chacun quelques histoires. On pourrait continuer cette liste mais ce n'est pas notre but. Or, tous ces textes ont un trait commun, ils peuvent se transformer facilement en d'autres textes littéraires. D'après Mandiargues, on est sans cesse dans un état de création :

[...] dès qu'on écrit un mot sur du papier, dès qu'on écrit un des ces mots qu'on appelle substantif précédé par l'inquiétant article, tout de suite voilà une personnalité qui apparaît et si le verbe s'en mêle – j'espère qu'on l'attend – voilà l'histoire !²³

De ce fait, tous les écrivains célèbres comme Homère ou Shakespeare ont toujours en vue « une affabulation », la création d'un monde nouveau. Mais quel en est le but ? Selon Mandiargues tous les textes cherchent à placer le lecteur à l'état d'incertitude : « Mes contes sont des contes d'incertitude »²⁴. Cette conception est très proche de la définition du fantastique d'après Tzvetan Todorov, selon laquelle, celui-ci consiste dans l'hésitation éprouvée par le lecteur qui se voit déchiré entre le réel et l'imaginaire :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux²⁵.

On analysera ce point du vue dans la suite de notre étude. Cependant, c'est toujours grâce à cet état d'anxiété et de dépaysement dans lequel le lecteur (ou bien l'auteur) doit se trouver qu'on peut juger du talent d'un écrivain. Sa capacité à créer des histoires insolites sera dorénavant le seul critère de l'originalité d'un texte : « ... la différence de qualité d'un de ces mensonges à un autre, c'est ce qu'on appelle le style »²⁶. Par ailleurs, l'originalité est plus qu'une caractéristique du texte, elle donne à un écrivain un titre de noblesse que seul un vrai créateur peut porter :

Il me semble que dans l'invention, dans le fait du récit, dans le fait de ce que j'appelle la narration, tout jeune écrivain – parce que c'est à celui-là que je me rapporte toujours, parce que c'est celui-là qui m'intéresse – commence à écrire quelque chose dont on ne sait pas

²³ A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur*, op. cit. p. 105.

²⁴ *Ibid.*, p. 107.

²⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

²⁶ A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur*, op. cit., p. 107.

encore s'il aura de l'originalité ou non. Ensuite, si l'originalité s'affirme, alors il devient cet esprit rare, un écrivain, un narrateur, un romancier, un conteur²⁷.

Il va de soi que, selon Mandiargues, tout écrivain de race doit posséder sa propre manière de raconter. Il faut cependant remarquer que l'auteur, plutôt que d'inventer de nouveaux lieux insolites, des personnages jamais vus, des événements extraordinaires, manifestera son originalité par l'attachement à sa propre conception littéraire, à son univers poétique. Au moins, c'est le point de vue de Mandiargues :

Je me demande, et je vous le demande aussi, si tout simplement il ne s'agit pas de rester fidèle à ce qui a été son [de l'écrivain] style. Personnellement c'est un peu ma manière de faire. [...] je pense que tout narrateur est plus ou moins fidèle à son style. C'est qui fait pour moi la personnalité de tous ceux que nous aimons et que nous admirons le plus²⁸.

Il ne s'agira donc ni de rompre avec quelque tradition littéraire, ni de s'inscrire dans un courant littéraire quelconque, mais de rester soi-même (ou bien soi-même imaginé) : « ... j'essaye d'être fidèle à une certaine image de la façon d'écrire que j'ai en tête »²⁹. Il ne faut pas oublier l'importance du langage, qui doit s'ajouter à ces caractéristiques de l'écriture dans la conception mandiarquienne. Lui-même était d'ailleurs très attaché à sa sublimité³⁰. Mandiargues l'avoue ouvertement :

À mon point de vue [...] il me semble que ce qui est beau s'écrit d'une façon particulière. Et je crois que tous les écrivains que nous admirons le plus, non seulement dans le passé, dans les temps les plus modernes aussi, même s'ils ne l'avouent pas, songent surtout à écrire. Écrire. Je ne dis pas écrire bien, écrire d'une façon correcte selon Littré, Grévisse et quelques autres qui me sont extrêmement sympathiques d'ailleurs, et dont personnellement je me sers abondamment. Mais les écrivains dont je parle cherchent surtout à donner à leur oeuvre une forme originale³¹.

Le langage est capital pour Mandiargues, il le divinise et lui consacre beaucoup de temps, il écrit et réécrit ses textes pour se rapprocher le plus près possible de la perfection³².

²⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁸ *Ibid.*, p. 107-108.

²⁹ *Ibid.*, p. 108.

³⁰ Sans exagérer, ses nouvelles et ses romans sont pleins de mots anciens, vieilliss, argotiques, presque toujours portant dans le dictionnaire la mention « littéraire ».

³¹ *Ibid.*, p. 113.

³² En parlant des modèles de la perfection, parmi les nombreux écrivains que Mandiargues avait connus de son vivant, il a gardé une admiration toute particulière pour J. L. Borges et son conte « El otro »

Quant au genre, Mandiargues ne fait pas attention aux distinctions strictes entre le roman, la nouvelle, le conte, le récit. Il les met sans façon dans la même catégorie qu'il nomme « fiction », « mensonge » ou tout simplement « histoire ». C'est pour cette raison que nous ne tenterons pas d'analyser la nouvelle, le conte ou le récit comme un genre narratif typique ou préféré de Mandiargues, mais nous essayerons de préciser pourquoi nous avons choisi la forme brève en tant qu'objet de notre étude et comment s'y articule le style de Mandiargues.

Avant de passer à l'explication du choix de la nouvelle, il serait intéressant de s'interroger sur la légitimité de notre étude.

2.4. La légitimité de l'étude du style chez Mandiargues

A-t-on le droit de chercher le style chez Mandiargues ? N'est-ce pas un travail gratuit ? Certains critiques traitent une œuvre littéraire comme un tout, et non pas comme un ensemble d'éléments épars qui s'articulent dans chaque production. Il serait, selon eux, illogique d'extraire de petites nuances qui se répètent dans tous les livres, car toute création littéraire est unique et constitue un tout qu'on ne peut pas diviser. Peut-être ont-ils raison. Il en va de même pour le corps humain qui agit dans son intégralité, mais qui n'interdit pas l'analyse des os, du sang, de l'épiderme etc. Toutes ces minutieuses recherches visent une meilleure connaissance de l'activité de notre corps, et par cela, de nous-mêmes. Nous pouvons donc constater que l'analyse détaillée des éléments nous permet de comprendre leur organisation et leur fonction dans la totalité. Nous pouvons traiter l'œuvre littéraire de Mandiargues comme un tout, analyser ses nouvelles, ses romans, les apprécier, les critiquer, les détester, mais cela serait comme admirer les étoiles dans le ciel de la nuit. On les verrait, sans voir les constellations qu'elles forment, sans connaître leur valeur symbolique et mythologique, enfin, leur signification. Par contre, grâce au style, on serait capable non seulement de voir la beauté ou la laideur mais aussi de la comprendre et ainsi de l'admirer ou de la détester consciemment.

Les textes de Mandiargues n'appartiennent surtout pas à ce que l'on appelle la littérature de masse. Ils sont destinés à des lecteurs ambitieux et amateurs de palindromes littéraires. La notion de style, introduite dans l'acception que nous donne

qu'il glorifiait ainsi : « C'est un conte d'une perfection philosophique, narrative, poétique, absolument parfaite. » je cite d'après, A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur, op. cit.*, p. 110.

Mandiargues lui-même, permettra de comprendre mieux sa production. En effet il ne s'agit pas de diviser les nouvelles en atomes, mais de percevoir une certaine répétitivité littéraire qui se laissera voir à tous les niveaux. Il faut quand même noter que notre intention ne sera pas de cerner le « genre Mandiargues », car nous limiterons notre étude à des formes brèves. Par le style, on comprendra, plutôt que l'écriture et le genre, son esthétique, ses règles d'art, son monde fictif et Mandiargues lui-même.

L'auteur renonce par ailleurs à analyser ses propres œuvres, mais il laisse la parole aux critiques. Néanmoins, il faut être prudent face à ce que l'auteur affirme dans ses préfaces ou bien ses commentaires. D'un côté, il dit lors d'un entretien : « il ne faut pas rechercher dans mes contes et dans mes poèmes la moindre ressemblance entre les personnages et moi-même » ; mais d'un autre côté, à une autre occasion, il affirme : « Un créateur se dépeint toujours dans sa création – même s'il ne le souhaite pas », ou encore : « On prend une plume et on veut être un auteur parce qu'on veut faire un portrait de son esprit et de son cœur »³³.

En résumant ce que nous venons de décrire, il faut constater que la littérature narrative est souvent une activité expressive qui se sert du mensonge afin de créer des fictions qui ont pour but de mettre le lecteur dans l'incertitude. Ce que Pieyre de Mandiargues appelle « la mythomanie » est le contraire du vérisme, du réalisme dans la littérature. Au premier regard, on y reconnaîtra des théories littéraires très anciennes comme celle d'Aristote qui distinguait l'art du poète, « fictio », du travail d'un historien qui s'occupait de faits. Ainsi, rappelons-nous la distinction entre le « vrai » historique et le « vraisemblable » qui est propre au travail du poète : créateur de « mythes ». De plus pour Aristote, la poésie avait une valeur scientifique parce notre volonté de l'imitation découle de notre besoin de connaître le monde. Par ailleurs, Mandiargues est proche de la conception aristotélicienne car l'histoire racontée doit, selon lui, provoquer une émotion. Ce ne sera pas comme chez Aristote « la terreur » et « la pitié » mais cette fois-ci « l'incertitude ». De plus, dans la conception du philosophe grec, nous ne savons pas sur qui exactement se produit l'effet de « catharsis », sur l'écrivain ou sur le lecteur ? Pourtant, chez Mandiargues, cette émotion « d'incertitude » vient de l'auteur lui-même et vise à provoquer la même réaction chez le lecteur :

³³ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 11.

Mon œuvre tend à créer l'incertitude ; il est un développement de l'incertitude qui est en moi, qui est peut être la principale couleur de mon âme (si les âmes ont une couleur) et je serais content si mon œuvre contribuait à créer de l'incertitude dans l'esprit des lecteurs³⁴.

Mais cet aspect de l'œuvre de Pieyre de Mandiargues pourra être l'objet d'une étude philosophique à part dont on ne s'occupera pas ici.

3. La forme brève

3.1. Récit de fictions

Comme nous l'apprenons sur notre auteur, « plus encore qu'un romancier, Mandiargues est un conteur »³⁵. Cette constatation est essentielle dans le contexte de notre étude, car nous tenterons d'analyser ce domaine de sa création. Comme l'affirme D. Combe : « Raconter est sans doute l'acte de langage le plus fondamental de la littérature »³⁶. En effet, la narration est tellement importante que la réflexion sur la manière de créer un univers fictionnel remonte à l'Antiquité grecque :

Aristote, dans sa *Poétique* décrit sous le nom de *mimèsis* toute opération qui génère « la représentation d'action », celle-ci engage un « agencement des faits en système » – *muthos* –, c'est-à-dire, « la mise en intrigue des ces faits » (événement, personnages, circonstances spatio-temporelles). Le fait de relater ceux-ci qui implique le décalage par rapport à leur surgissement – est communément appelé *narration* ou récit diégétique, la diégèse s'interprétant comme le contenu récité, le mouvement des faits eux-mêmes³⁷.

Mandiargues propose sa propre poétique en expérimentant sur les combinaisons des formes, des procédés littéraires, des motifs provenant de courants divers afin d'affirmer son originalité. Le choix d'une forme brève impose certaines contraintes : la concision, la concentration des effets, l'économie des moyens ; contraintes qui font penser à celles de la tragédie. En effet, il semblerait que la nouvelle s'apparente moins à la littérature romanesque qu'à la représentation dramatique. Il faut évoquer l'unité d'action qui supprime les péripéties inutiles, l'unité de lieu qui concentre le drame,

³⁴ A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur*, op. cit., p. 114.

³⁵ A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, op. cit., p. 9

³⁶ D. Combe, *Poésie et Récit. Une rhétorique des genres*, je cite d'après A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, op. cit., p. 9.

³⁷ C. Fromilhague, A. Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques*, op. cit., p. 81.

l'unité d'effet qui s'épanouit dans le dénouement. Pourtant, chez Mandiargues c'est la représentation visuelle et l'effet violent qui seront plus importants que les mœurs ou les pensées des personnages. C'est aussi, contrairement à la tragédie, la « fin ouverte », absence d'éclaircissement, qui laisse le lecteur sur sa faim et l'encourage à reprendre le texte. On essayera d'analyser les traits caractéristiques du récit mandiarguien, mais avant cela, il faut encore aborder le sujet de la classification générique et les problèmes qui en découlent.

3.2. Avis des critiques et confusion terminologique

Bien qu'on trouve des raisons pour ranger l'œuvre de Pieyre de Mandiargues parmi les formes brèves du XX^e siècle, la plupart des historiens de la littérature jugent peu nécessaire de s'attarder sur les nouvelles d'un écrivain ou sur le genre de la nouvelle. Il est possible de voir une regrettable tendance à omettre les nouvelles dans l'analyse de l'œuvre de Pieyre de Mandiargues, voire même à les discréditer, en les considérant comme des embryons des romans : « Longtemps cantonné dans le conte et le récit [Pieyre de Mandiargues] accède en 1968 à la dimension romanesque avec *La Motocyclette* »³⁸. En ce qui concerne le genre lui-même, il s'est souvent attiré des opinions très négatives : « La nouvelle est actuellement en fâcheuse posture » (A. M. Schmidt) ; « Le genre de la nouvelle [est] menacé d'effacement » (H. Thomas) ; « En France, plus on fait court, moins on intéresse » (J. L. Ezine) ; « Nous avons voulu aider la nouvelle, genre en péril » (H. Bazin) ; « Le mot (nouvelle) est donc devenu tout naturellement pour les éditeurs, synonyme de (panne) » (P. Béarn) ; « Le public n'en veut pas ! » (A. Maurois)³⁹. Par contre, il y a aussi de grands défenseurs de ce genre, parmi lesquels Marcel Brion est en première ligne :

Une nouvelle n'est ni l'ébauche ni le résumé d'un roman, mais une œuvre d'art totale en elle-même, se suffisant à elle-même, contrainte mais enrichie par ses limites, et obéissant à une technique qui exige autant d'application que de spontanéité. C'est pourquoi il y a fort peu de bonnes nouvelles⁴⁰.

³⁸ P. Abraham et Roland Desné (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, t. VI, 1913-1976, Éditions Sociales, 1982, p. 421, je cite d'après R. Godenne, « André Pieyre de Mandiargues : nouvelliste », dans Y. Baudelle, C. Ternisien (dir.), *A. Pieyre de Mandiargues. De « La Motocyclette » à « Monsieur Mouton »*, Roman 20-50, hors série n° 5, avril, 2009, p. 125.

³⁹ Tous les auteurs sont cités d'après R. Godenne, *Études sur la nouvelle de la langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, p. 209.

⁴⁰ M. Brion, *Revue Hebdomadaire*, mai 1928, p. 477, je cite d'après R. Godenne, *Études sur la nouvelle de la langue française*, op. cit., p. 249.

À part la rareté des analyses consacrées en particulier aux nouvelles, il existe encore une confusion en ce qui concerne la terminologie quand il s'agit de nommer le genre court. René Godenne en a fait une explication très juste :

Pieyre de Mandiargues sera donc tantôt un auteur des « récits », tantôt un « conteur », tantôt un « nouvelliste ». Dans le premier cas, on se contente d'un terme passe-partout, qui ne renvoie à aucune spécificité narrative des textes. Dans les deux autres cas, on la précise mais en fonction d'interprétations qu'on ne justifie pas (car pourquoi ici « contes » et non « nouvelles » ? Pourquoi là « nouvelles » et non « contes » ?) ⁴¹.

Pour éviter toute ambiguïté possible, on devrait nommer notre étude « le choix de récits, contes et nouvelles ». On essaiera de définir l'originalité de l'œuvre de Pieyre de Mandiargues en nous basant sur les caractéristiques de la nouvelle proposées par Godenne et Todorov. Nous chercherons à déchiffrer cette association de l'érotisme au fantastique, singulier et bizarre, cet univers tout à fait personnel créé à partir d'images, de mots, de noms, de lieux-clés, de créatures particulières, ce rejet d'un fond classique de thèmes, de sujets, de personnages présents dans la nouvelle fantastique depuis le XIX^e siècle. Mandiargues aime jouer avec la forme, il change le mode grammatical de la narration (le conditionnel, le subjonctif) et la voix du narrateur⁴². Il est syncrétique dans la recherche de son style : « Ses récits ne visent pas à inspirer la terreur, mais le sentiment de l'étrangeté et le malaise ; une 'présence occulte' dénature les décors familiers comme les horizons inconnus, dédouble les êtres, les objets, les notions »⁴³.

3.3. Le conte ou la nouvelle ?

La question posée dans le titre de cette section est bien complexe. Il est possible de chercher deux définitions dans le dictionnaire. La nouvelle telle que *Le Nouveau Petit Robert* la décrit est un terme assez général, c'est-à-dire, un récit le plus souvent bref, de construction dramatique et présentant des personnages peu nombreux. Il faut qu'elle soit succincte, émouvante, focalisée sur quelques personnages. Ensuite, la nouvelle est vue dans la perspective de la taille et bien que ce soit le critère le plus banal qu'on puisse imaginer, il est irréfutable et globalement mis en pratique par les maisons d'édition. Le conte prend une autre acception : un court récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire.

⁴¹ R. Godenne, « André Pieyre de Mandiargues : nouvelliste », *op. cit.*, p. 125.

⁴² Nous présenterons des exemples concrets dans les chapitres suivants.

⁴³ R. Godenne, « André Pieyre de Mandiargues : nouvelliste », *op. cit.*, p. 127.

Ce qui rejoint ces deux définitions est que les deux genres sont des récits. Ensuite, nous avons affaire à de petites différences. D'abord, le conte présente des choses imaginaires, et son but est de distraire le lecteur. On utilise souvent ce terme pour désigner les contes de fée, ceux de Perrault, de Grimm et d'Andersen, destinés aux enfants.

Quoi qu'on dise, « destiné à distraire » n'est pas une expression qui pourrait décrire les textes de Mandiargues, qui sont loin de Grimm ou d'Andersen. De plus, Pieyre de Mandiargues n'est pas un moraliste, et ses récits ne portent aucun signe de leçon, enseignement ou précepte. Par ailleurs, les définitions proposées par le dictionnaire ne sont pas suffisantes.

Pour mieux comprendre notre démarche il faut donner un peu d'éclairage sur la distinction entre le conte et la nouvelle qui est expliquée par Aleksander Abłamowicz dans son étude *Contes et nouvelles en France. De Maurois à Yourcenar*.

Tout d'abord, selon l'auteur, le conte et la nouvelle n'ont pas disparu après la période de gloire qui était pour eux le XIX^e siècle. Les deux sont des genres réflexifs, posent des questions et ne donnent pas de réponse, amènent à une observation généralisante, à une recherche du sens de la vie. Il faut remarquer aussi qu'avec le XX^e siècle, la littérature écrite passe à celle dont on ne verra que les images : « Le grand public veut voir, il ne se contente plus de lire, il veut qu'on lui montre les circonstances et le cadre de l'histoire présentée »⁴⁴. En quoi consiste donc la différence entre les deux ? Il n'y a pas de réponse définitive à cette question. Abłamowicz en fait une bonne tentative, mais encore une fois, les questions terminologiques se relativisent trop et dépendent du point de vue : « ... le conte et la nouvelle, genres sans doute proches et aux caractéristiques floues qui n'ont jamais été définies par les théoriciens de la littérature »⁴⁵. Bien que les deux genres existent déjà à l'époque classique, la théorie littéraire de ces temps ne s'occupait pas de la prose autant que du théâtre. En conséquence la liberté de forme du conte et de la nouvelle n'a jamais connu des contraintes génériques.

Selon Abłamowicz, pour les distinguer il faut mettre l'accent sur le contenu. Ainsi arrivera-t-on à constater que la nouvelle, même étymologiquement, se nourrit des faits

⁴⁴ A. Abłamowicz, *Contes et nouvelles en France. De Maurois à Yourcenar*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1991, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

divers et des histoires réelles. Par contre, le conte est un produit de l'imagination pure où tout se situe dans la fiction : « C'est là une distinction déjà consacrée par la tradition et c'est en général le critère dont on se sert quand on parle du conte et de la nouvelle »⁴⁶. Même si on prenait ce critère pour fonctionnel, il n'est pas dépourvu des inconvénients de nature pratique. Cette définition peut paraître anachronique⁴⁷ car les récits ne sont jamais homogènes et, surtout chez Mandiargues, le fantastique intervient dans un contexte bien réel et défini par le temps et l'espace⁴⁸. Il faut remarquer que Mandiargues collectionnait dans ses carnets de créations de nombreux faits divers, articles, photo-stories coupés des journaux et magazines actuels. Les références topographiques ne sont pas non plus faites sans ordre, il y est une logique permanente. De plus, Mandiargues se sert souvent de l'idée de passage, et dans le cas de la fiction c'est le rêve qui lui permet de glisser du réel au fantastique. Il est donc autonome dans sa manière et il n'a pas besoin de choisir un genre pour créer son univers ambigu.

Pieyre de Mandiargues mélange les deux genres pour en faire sa manière. Il juxtapose le réel et l'imaginaire. Il présente l'homme dans son dualisme : d'un côté, l'homme de désir, de rêve et d'imagination, et d'un autre côté, un être sauvage en chair et en os, tourmenté par ses instincts animaux. Et bien qu'il souligne son attachement au conte, c'est en effet à la nouvelle qu'il a recours parce qu'elle lui permet de se situer au niveau d'un imaginaire ambigu. C'est grâce à cette incertitude que Pieyre de Mandiargues aboutit à parfaire son style au sein de la littérature fantastique, mais on approfondira cet aspect dans la suite de notre étude. Il faut cependant remarquer qu'Abłamowicz a tort en mettant Mandiargues dans la lignée des écrivains « standard » (conteurs et nouvellistes) pour lesquels

Théoriquement un conte, un récit ou une nouvelle ne représentent qu'une extériorisation narrée d'une histoire dont le sens est profondément caché. La forme donc y compte moins, il s'agit essentiellement d'exprimer une vérité qui semble constituer un élément de l'absolu⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ Jusqu'au XVII^e et même XVIII^e siècles, « conte » était un terme qui désignait des types particuliers de récits, distincts des « nouvelles » : conte de fées, conte oriental, conte philosophique, conte moral. Par contre, à partir du XIX^e siècle, le terme perdait de sa signification générique pour recouvrir une même réalité sémantique que celle désignée par « nouvelle ».

⁴⁸ L'exemple nous en est donné dans « Le Songe et le métro » où le protagoniste veut retrouver l'endroit auquel elle a songé.

⁴⁹ A. Abłamowicz, *Contes et nouvelles en France, op. cit.*, p. 22.

Or, pour Mandiargues, il est inutile de s'attarder sur les messages cachés entre les lignes, il faut par contre atteindre l'incertitude :

Mais je me demande si le récit n'a pas pour fin, non pas, comme on le croit parfois, de combler cette incertitude, mais au contraire de créer une incertitude majeure. Il me semble qu'on ne raconte que pour se placer dans une incertitude⁵⁰.

La forme est très importante pour lui car c'est grâce à elle qu'on jugera de la qualité de l'écrivain. De plus, suivant Ablamowicz, il semble que Mandiargues se rapproche tantôt du conte tantôt de la nouvelle, comme le critique affirme en citant L. Forestier : « On peut dire que le conte intellectualise alors que la nouvelle visualise »⁵¹. Pour en finir, il faut constater que la distinction nette du conte et de la nouvelle n'est pas possible et ce ne sont que des tentatives de classification. Enfin, même pour Ablamowicz qui aime bien classer les œuvres littéraires, Pieyre de Mandiargues reste une énigme, lorsqu'il avoue :

Si l'on se réfère à la traditionnelle notion de genre, André Pieyre de Mandiargues apparaît, parmi les écrivains contemporains, comme le plus difficile à classer. Ses premiers « contes » étaient des poèmes en prose [...]. Ses rares « romans » sont des « récits » à peine plus longs que ses « nouvelles »⁵².

Il en va de même pour d'autres auteurs qui examinaient la nouvelle :

...on n'en finit pas de ne pas s'entendre sur une distinction entre nouvelle et conte : illusoire pour les uns, nécessaire pour les autres mais souvent comprise de manière contradictoire : ici, une question de sujet ; la présence ou non du fantastique ; là, une question de forme : la longueur du texte, une distinction en fait rendue quasi impossible par l'usage d'une terminologie floue, pas du tout rigoureuse⁵³.

En effet René Godenne, qui travaille sur la nouvelle depuis plus de cinquante ans, finit par citer la définition de Paul Morand :

⁵⁰ A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur*, *op. cit.*, p. 106.

⁵¹ L. Forestier, « Contes et nouvelles de Maupassant », dans J. Lecorne, B. Vercier (dir.), *Maupassant, miroir de la nouvelle*, St Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 262 je cite d'après A. Ablamowicz, *Contes et nouvelles en France*, *op. cit.*, p. 26.

⁵² A. Ablamowicz, *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1988, p. 95-102, je cite d'après R. Godenne, « André Pieyre de Mandiargues : nouvelliste », *op. cit.*, p. 129.

⁵³ R. Godenne, *Études sur la nouvelle de la langue française*, *op. cit.*, p. 9.

La nouvelle en général présente une telle diversité de nouvelles en particulier, qu'aucune classification universelle ne saurait lui convenir. [...] Je crois qu'il est illusoire de distinguer « conte » et « nouvelle ». La réalité littéraire dément sans cesse toute tentative de différenciation⁵⁴.

Après avoir éclairé le sens et le statut de la nouvelle vis-à-vis du conte, nous pouvons nous demander quelle était la thématique qui prédominait en récit bref et quels auteurs connus étaient également les nouvellistes.

3.4. La variété des thèmes dans la nouvelle

Il faut préciser que la nouvelle en France en tant que genre est née déjà au XV^e siècle (entre 1456 et 1457) avec la parution des *Cent nouvelles nouvelles* d'un auteur anonyme, inspiré du *Décameron* italien. C'était cependant au XIX^e siècle que la nouvelle a connu son âge d'or. Tous les grands romanciers écrivaient des nouvelles, des textes ou des recueils qui sont lus et édités jusqu'à présent. Parfois le mot « nouvelle » apparaissait dans le titre : Gautier, *Nouvelles* (1845), Musset, *Nouvelles* (1848), Sand *Nouvelles* (1869), Dumas, *Nouvelles contemporaines* (1826), *Nouvelles*, (1850), Mérimée, *Nouvelles* (1852). Dans d'autres cas c'était le terme conte que les auteurs inséraient dans leurs ouvrages : Flaubert, *Trois contes* (1877), Zola, *Contes à Ninon* (1864) Daudet, *Contes du lundi* (1873), Maupassant, *Contes de la Bécasse* (1883). Il y avait aussi des éditions où on négligeait la mention générique : Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1874), Stendhal, *Chroniques italiennes* (1855), Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné* (1829), Balzac, *Sarrasine* (1830)⁵⁵. À cette longue liste on peut ajouter des récits qui visaient le fantastique, l'étrange et le surnaturel, entre autres, *Melmoth réconcilié* de Balzac, *La Vénus d'Ille* de Mérimée, *Spirite, nouvelle fantastique* de Gautier. Il faut donc souligner l'importance de la nouvelle comme le genre très souvent pratiqué par les écrivains que Mandiargues considérait comme ses « maîtres ».

Cependant, au XX^e siècle, la nouvelle est mise à l'ombre du roman. Ce qui ne veut pas dire absolument que le genre disparaît. Il se développe encore et présente une diversité plus vaste qu'au XIX^e siècle. On aura :

des nouvelles du quotidien ordinaire (Boulangier), d'un quotidien plus particulier (H. Bazin, *Le Bureau des mariages*, nouvelles, 1951), d'un quotidien social : le monde des ouvriers,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

des paysans (A. Stil, *Le mot mineur, camarades*, nouvelles, 1949), actualisé : la guerre 1940-45, la guerre d'Algérie (P. Gascar, *Les Bêtes*, suivi de *Le Temps des morts*, 1953), nouvelle d'analyse (Arland), du singulier : nouvelle policière (Boileau-Narcejac, *Manigances*, nouvelles, 1971), nouvelle érotique (A. Pieyre de Mandiargues, *Feu de braise*, 1959), nouvelle fantastique (M. Brion, *Le portrait de Belinda*, 1954), de science-fiction (P. Boule, *Contes de l'absurde*, 1953), nouvelle amusante (Perret), où règnent la fantaisie (M. Aymé), le farfelu (Gripari)⁵⁶.

On peut donc observer l'épanouissement des formes et des sous-genres de la nouvelle qui est devenue le terme recouvrant « conte », « récit », « histoire », « fable ». Les thèmes vont du réaliste au fantastique et touchent presque tous les domaines de l'activité humaine. En effet, en faisant des statistiques de la nouvelle dans les années 1940-1985, sur 1916 titres de textes courts répertoriés, Godenne a relevé 782 nouvelles contre 193 contes et 608 titres sans étiquette⁵⁷.

La nouvelle sera donc le terme le plus général, le plus global et le plus riche en forme. De même le plus adéquat, en ce qui concerne l'œuvre syncrétique de Mandiargues. Parmi ses créations littéraires riches et variées ce sont les textes brefs qui semblent offrir le meilleur support à son imagination.

des contes feront mieux que la tentative d'une plus sérieuse étude entrevoir le caractère luxueux, intime, absurde et nostalgique de ce pays d'ombres et de reflets, que des peintres ont illustré quelquefois et qui appartient aux poètes⁵⁸.

C'est pourquoi, il nous paraît juste de préciser comment l'écrivain réalise sa conception littéraire à travers la nouvelle érotique et fantastique.

3.5. Le nouvelliste ?

3.5.1. L'avis de Mandiargues

André Pieyre de Mandiargues appartient depuis longtemps au cercle des nouvellistes français reconnus du XX^e siècle⁵⁹. Son nom est évoqué dans plusieurs

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28, À l'instar de R. Godenne, on utilisera donc dans notre étude le terme plus répandu en ce qui concerne le domaine du genre narratif bref, sans accentuer ses différences par rapport au conte, récit, etc.

⁵⁸ Préface au *Musée Noir*, dans A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁹ R. Godenne, « André Pieyre de Mandiargues : nouvelliste », *op. cit.*, p. 121.

travaux concernant ce genre et même dans les anthologies de nouvelles⁶⁰. S'agit-il de la taille, ce seront des productions de moins de cent feuillets (de mille cinq cents signes), et si on prenait ce critère au sérieux, la plupart de ses recueils y sera comprise⁶¹. Quant à Mandiargues lui-même, il n'utilisait presque jamais le mot « nouvelle », il préférait celui de « conte » qui lui semblait plus énigmatique. Par ailleurs il reste indifférent aux dénominations génériques qu'il trouve assez superflues :

Mes contes sont des contes d'incertitude comme mes récits, et j'appelle roman, par rapport aux autres, simplement un récit qui est structuré avec une complication plus grande, qui a une architecture un peu plus minutieuse. Ce sont des distinctions extrêmement fragiles et faibles sur lesquelles on ferait mieux de ne pas s'appesantir...⁶².

Il en va de même pour la distinction entre les genres : « Je les [contes, récits, fables, mythes, romans] mets dans le même paquet, et je ne vois pas pourquoi je mettrais le roman dehors »⁶³. Mandiargues trouve entre eux un trait commun qui est celui de raconter une histoire.

3.5.2. Les arguments pour le nouvelliste

N'empêche que son *Deuil de roses* apparaît avec le sous-titre *nouvelles*, son recueil *Feu de Braise* a obtenu le Grand Prix de la Nouvelle en 1960, et son *Musée noir* a été publié dans un recueil de nouvelles. Un autre critère de son appartenance à la forme brève seront ses inspirations dans les nouvelles d'autres auteurs :

...rien ne m'avait autrefois ému et enchanté comme les contes [au XIX^e synonyme de nouvelle] de Nodier et de Mérimée [...] Quand j'ai commencé à écrire de petits récits, proches du poème en prose, je sais que je suivais à la trace plusieurs écrivains, allemands et français, du merveilleux du dix-neuvième siècle : Hoffmann, Arnim, Nerval, Mérimée, Balzac, Flaubert, entre beaucoup d'autres⁶⁴. »

⁶⁰ Cf. R. Godenne, *Les Réseaux thématiques des récits courts d'André Pieyre de Mandiargues*, Genève, Slatkine, 1985, Idem, *Nouvellistes contemporains de langue française*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1988, t. 2, Idem, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Droz, 1989, t. I, A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, Paris, Ministère des Affaires étrangères – adpf, 2000, p. 72, Ph. Andrès, *La Nouvelle*, op. cit., p. 49.

⁶¹ A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, op. cit., p. 8.

⁶² A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur*, op. cit., p. 107.

⁶³ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁴ R. Godenne, « André Pieyre de Mandiargues : nouvelliste », op. cit., p. 123.

De même, il avoue son goût pour l'érotisme cruel des nouvelles italiennes : « J'aime beaucoup l'érotisme cruel des premiers novellieri italiens »⁶⁵. De plus, Pieyre de Mandiargues essaye d'expliquer les raisons pour lesquelles il préfère la forme brève. D'abord, puisque c'est un défi pour l'écrivain, « une des choses les plus difficiles à écrire » qui oblige l'auteur « à une très grande originalité ». Ensuite, parce qu'il faut qu'elle puise dans le phénomène de cristallisation et vise la perfection de la forme, les deux procédés qui la rapprochent de la peinture tellement appréciée par Pieyre de Mandiargues. Enfin, parce que la forme brève, au contraire du roman, est plus adéquate pour présenter une diversité thématique et lexicale : elle « rend acceptables au lecteur des outrances de sujet et des recherches de langage chargé ». Nous pouvons donc constater d'après ces considérations que Mandiargues voyait dans la forme brève (conte ou nouvelle) une sorte de travail sur le style qui permettait d'écrire des œuvres originales.

Mandiargues était avant tout poète, romancier, dramaturge, critique d'art, mais c'est dans ses nouvelles que sa virtuosité se révèle d'une manière extraordinaire. Nous avons présenté un parcours biographique d'une personne qui a connu de sa vie une multitude d'artistes et de littérateurs. Mandiargues était un lecteur passionné et un voyageur infatigable. La perte précoce de son père ainsi que l'expérience du foyer dominé par les femmes a sans doute marqué son psychisme. Après avoir défini les notions de base tels que le style et l'écriture, nous nous sommes penché sur la définition proposée par Mandiargues lui-même. Il s'agit de l'originalité. Dans le cas de notre étude le choix concerne la forme brève. Nous avons pourtant présenté la confusion à laquelle arrivent les critiques littéraires quant à la distinction entre le conte et la nouvelle. Il était possible de montrer aussi le potentiel thématique de la nouvelle et du conte. La question du choix entre les deux termes était plus difficile dans le cas de Mandiargues. Néanmoins, en confrontant les remarques des théoriciens de la nouvelle avec l'avis de l'auteur lui-même, il était possible de trouver des arguments pour considérer Mandiargues comme un nouvelliste. Les traits caractéristiques des recueils choisis, leur division ainsi que le rôle du paratexte seront les points principaux de la suite de notre étude.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 123.

Chapitre II

Revue de l'ensemble des nouvelles d'André Pieyre de Mandiargues

Comme nous venons de voir dans la partie précédente, l'œuvre de Pieyre de Mandiargues est marquée d'ambiguïtés. Il en va de même pour l'organisation de ses textes courts en recueils. Nous proposons une division en deux groupes qui correspondent à deux étapes de sa création littéraire. Ensuite nous préciserons la fonction du paratexte chez Mandiargues. Pourquoi choisit-il tel ou tel titre ? À quoi servent les dédicaces et les préfaces par lesquelles débutent la plupart de ses récits ? Quel est enfin le rôle des paratextes dans l'ensemble des nouvelles choisies ? Peut-être, peut-on se demander s'il existe un lien commun à toutes les nouvelles. Nous nous proposons de faire un parcours chronologique et topographique, comme s'il s'agissait de découvrir l'histoire d'une tribu inconnue, qui nous permettra de voir comment l'intertextualité, la polyvalence des titres créent le monde ambigu des nouvelles.

1. Division des nouvelles

1.1. Fantastiques et érotiques

En ce qui concerne la forme brève, il est intéressant de noter le changement qui s'effectue chez Pieyre de Mandiargues et qui s'explique aussi par le choix du style de ses récits. Ainsi, on pourrait diviser ses nouvelles en deux groupes correspondant à deux étapes successives :

- Le premier sera celui du « romantisme fantastique », inspiré du conte pratiqué par Hoffmann, Novalis, Tieck et d'autres auteurs allemands et français cités plus haut. C'est à cette période caractérisée par la dominante fantastique qu'appartiennent les recueils tels que *Le Musée Noir*, *Soleil des loups* et enfin *Feu de braise*. Chronologiquement, il s'agit des années 1946-1959 ; cette étape ne donne à l'érotisme qu'une importance modérée.
- Le deuxième sera celui de « l'érotisme fantastique », depuis les années 60, Pieyre de Mandiargues privilégie l'érotisme et la cruauté au détriment du romantisme fantastique. Le merveilleux se confond avec le sensuel. Il s'agit de décrire la pureté et la liberté dans l'érotisme, la beauté et la cruauté dans la pornographie. Cette étape commence avec *Porte dévergoncée* en 1965, mais s'accroît d'une manière plus visible dans *Sous la lame* (1976) et ensuite dans *Le Deuil des roses* (1983).

Il ne faut pas croire que cette division se soit faite d'une manière brusque et que Pieyre de Mandiargues ait changé de style d'un jour à l'autre. Bien sûr on trouvera des éléments érotiques dans les premiers textes et des éléments fantastiques dans les derniers¹. Il s'agit là de montrer une tendance générale du développement de la nouvelle mandiarguienne.

1.2. Critère éditorial

De même, en ce qui concerne la longueur des nouvelles, on peut y reconnaître un autre trait caractéristique. Or, la taille des nouvelles² varie de 34 (*Le deuil des roses*) à 4 (« Clorinde ») pages, ce qui donne la moyenne d'une vingtaine de pages par nouvelle. On peut donc considérer qu'en général, le critère quantitatif est toujours gardé. Il réunit tous les six recueils choisis pour notre étude. En effet, ceux-ci ne dépassent jamais sept nouvelles. Ainsi :

Titre	<i>Le Musée noir</i>	<i>Soleil des loups</i>	<i>Feu de braise</i>	<i>Porte dévergoncée</i>	<i>Sous la lame</i>	<i>Le deuil des roses</i>
Nombre de textes	7	6	7	4	6	7

¹ F. Berthelot, *Transfictions*, dans *Bibliothèques de l'Entre-Monde*, Gallimard, Folio SF, 2005, p. 269-270, je cite d'après R. Godenne, « André Pieyre de Mandiargues : nouvelliste », *op. cit.*, p. 128.

² C'est Mandiargues lui-même qui prenait en notes dans ses carnets de travail, la taille de ses nouvelles, Cf. A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, *op. cit.*, p. 29.

Il faut pourtant préciser que le texte « court » n'est pas toujours bref. Dans le premier cas, il s'agit d'une œuvre de peu de longueur ; dans le second, de la concision de la parole (la brièveté). Chez Mandiargues, nous pouvons appliquer les deux critères. L'auteur ne va pas au-delà des limites éditoriales de la nouvelle. De même, il fait attention à ce que l'action soit basée sur un seul épisode et que le nombre de personnages (peints d'une façon concise) soit limité.

2. Le recueil

La faiblesse de nos conteurs
est dans le manque d'audace
qui les a empêchés de mettre en scène
l'effacement d'un grand personnage
et de montrer ainsi que
nul n'est indispensable à l'histoire.

A. Pieyre de Mandiargues, *Le marronnier*

2.1. Du titre au recueil

2.1.1. Définitions : paratextes, titres

Ce n'est pas parce qu'on a écrit un texte narratif bref qu'on peut se féliciter d'avoir créé une nouvelle. Il faut la publier encore ce qui n'est pas si facile qu'il paraît parce qu'il est très rare d'achever la publication d'un texte qui ne dépasse pas cent pages (rappelons que c'est un critère utilisé par les maisons d'éditions pour distinguer la nouvelle d'un roman, œuvre de plus de cent pages). C'est pourquoi, avant d'arriver chez l'éditeur, les textes courts doivent être regroupés et rassemblés sous un titre commun. L'importance du titre d'une œuvre littéraire, son analyse morphologique et sémantique ont fait l'objet de plusieurs travaux universitaires, parmi eux celui de G. Genette qui considérait le titre comme exemple de la paratextualité (l'un des procédés de manipulation dont se sert l'écrivain afin de créer des effets textuels) dans sa conception de l'intertextualité externe de l'œuvre littéraire. Selon Genette, il existe deux sortes de paratexte : auctorial et éditorial. Le premier contient tout ce qui est sous la

responsabilité de l'auteur. Il est composé d'une part d'un péri-texte (nom d'auteur ou son pseudonyme, titre, dédicace, épigraphe, préface, notes), et d'autre part d'un épitexte public (interview, entretien, colloque) et d'un épitexte privé (correspondances, confidences, journal intime, avant-texte). Tandis que le paratexte éditorial est cette : « zone de texte qui se place sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur [...] Cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel »³, il se divise de même en péri-texte (couverture, jaquette, prière d'insérer) et épitexte (publicité, catalogue, presse d'édition). Nous nous concentrerons d'abord sur cette première partie, notamment le titre que Genette définit ainsi :

Le titre est le nom du livre. Il sert à le désigner aussi précisément que possible afin de réduire le risque de confusions. Comme l'a établi Charles Grivel, le titre et le sous-titre ont trois fonctions :

Identifier l'ouvrage,
Désigner son contenu,
Le mettre en valeur⁴.

Il s'avère que trouver un titre juste est un processus très important, les écrivains mêmes s'en rendent compte et soulignent son rôle primordial, comme l'affirme O. Ozanne dans *Des titers de livers* :

Les romanciers, les philologues, les publicistes de toute sorte savent très bien que le titre est l'appât du livre, c'est pourquoi ils passent des nuits blanches en se cassant la tête à choisir entre les divers titres suggérés par l'imagination effervescente, ils les regroupent et les combinent dans leurs pensées. Trouver un titre juste ! Voilà, le grand problème, le grand art de tous les temps et toutes les nations⁵.

Il est communément admis que le titre est presque toujours⁶ présent dans une œuvre littéraire, que ce soit une nouvelle, un roman ou un autre genre narratif. Il fait partie de l'intégralité du texte, avant tout en tant que signe puisqu'il garantit la double

³ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p.10

⁵ « Powieściopisarze, filolodzy, publicyści wszelkiego rodzaju dobrze wiedzą, że tytuł jest przynętą książki, dlatego w czasie bezsennej nocy łamią sobie głowy różnymi tytułami podsuwanymi im przez rozgorączkowaną wyobraźnię, dokonują ich przeglądu, wyważają je w myśli. Znaleźć odpowiedni tytuł ! Oto wielki problem, wielka sztuka wszystkich czasów i wszystkich narodów », O. Ozanne, *Des titers de livers*, je cite d'après, M. Uździcka, *Tytuł utworu literackiego – studium lingwistyczne*, Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2008, p. 5-6.

⁶ Dans le cas de Pieyre de Mandiargues, il n'y a aucune nouvelle sans titre.

communication, entre le narrateur et les personnages de la fiction et entre l'auteur lui-même et le lecteur potentiel⁷. Il existe de même un rapport réciproque entre le titre et le texte, car l'intitulé représente et symbolise le texte tandis que ce dernier détermine la forme et le sens du titre. Ainsi, on peut résumer que le titre de l'œuvre littéraire est d'un côté sa partie intégrante et, d'un autre côté, il fonctionne comme un délimiteur de l'ensemble et un discours métatextuel porté sur la totalité. De plus, il ne faut pas oublier que les titres jouent un rôle très important dans le domaine du marketing et que leur attribution se fait très souvent en accord avec les maisons d'édition pour des raisons commerciales.

2.1.2. Titres chez Mandiargues

Pour tous ces motifs, il faut considérer que l'organisation des groupes de nouvelles en un tout qui porte un seul intitulé requiert beaucoup de soin de la part de l'auteur. Il va sans dire que cette opération ne se fait pas au hasard. Diverses possibilités s'offrent aux auteurs lorsqu'ils font paraître un recueil de nouvelles. Dans le cas de Mandiargues, il y a des titres simples (un seul mot, par exemple : « Clorinde », « Rodogune », « Sabine », « Miranda », « Crachefeu » ; il est à noter que tous ces titres sont des noms propres et dans la majorité les noms de femmes ce qui n'est pas aléatoire non plus), composés (plus qu'un mot, très souvent accompagné d'un article défini, par exemple : « Le Passage Pommeraye », « La vision capitale »), ou doubles, formés à l'aide d'une conjonction « et », « ou », par exemple : « Le tombeau d'Aubrey Beardsley ou les Fashionables chinois ». Comme le définissait R. Barthes dans son ouvrage critique *S/Z*⁸ le titre est porteur d'un message qui peut se livrer à travers différents codes : herméneutique, sémantique, symbolique, proaïrétique et culturel. Vu que tous les titres mandiarguiens sont poétiques, donc symboliques, nous tenterons de développer ce sujet par l'analyse de la cohérence des recueils. On devrait ajouter que c'est par l'énigme, jeu proposé par Mandiargues, que les personnages choisis entrent dans les lieux dont le sens est souvent ambigu et où leurs comportements suivent le rythme exotique des références culturelles (la peinture, le romantisme, le surréalisme, l'Italie, la Grèce, le Japon, marquis de Sade). C'est grâce à cette découverte que le lecteur « digne de Mandiargues » peut se réjouir en lisant ses nouvelles.

⁷ M. Uździcka, *Tytuł utworu literackiego, op. cit.*, p. 21-22.

⁸ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

2.1.3. Trois types de recueil

Maintenant, on essayera de voir pourquoi l'organisation du recueil est tellement importante. « C'est grâce à cette démarche que l'auteur peut donner à ses écrits, compris en bloc, un sens tout particulier »⁹, comme le mentionne A. Mignard : « Si la nouvelle ou la novella innovent par nécessité interne de l'auteur, le recueil innove par contrainte externe »¹⁰. De plus, si l'auteur ne parvient pas à rassembler son travail, son projet est voué à l'échec :

Le recueil disparate de nouvelles singulières, faites pour être lues isolément, entraîne en effet des problèmes esthétiques de cohabitation des œuvres entre elles, qui risquent de se nuire les unes aux autres et d'engendrer un ennui de lecture par absence de lien, et donc de sens ou d'esthétique globaux¹¹.

Ici, nous avons affaire à un travail d'ordre esthétique et logique ; ainsi l'auteur est-il censé établir un lien qui unifie les histoires ; dans le cas contraire, s'il passe du coq-à-l'âne, il n'écrit rien qui vaille. On peut prendre comme exemple des textes qui paraissent dans les journaux en forme d'article et sont ensuite édités en tant que recueil sans ordre. Heureusement, la plupart des nouvellistes et des conteurs connaissent suffisamment bien leur métier et choisissent, comme il faut, leurs propres méthodes afin de garantir la cohérence d'un volume. Cette modification est très importante en ce qui concerne la nouvelle car, comme l'affirme Philippe Andrès : « C'est parce qu'elle [la transformation] se retrouve dans un recueil que la nouvelle acquiert un statut autonome en tant que genre à part entière »¹². Parmi ces procédés, installés depuis longtemps dans la forme brève de la littérature, trois stratégies les plus connues sont à distinguer :

- le recueil-réunion de textes épars, décrit ainsi par René Godenne :

[...] textes à l'assemblage desquels ne préside aucune intention déterminée : après avoir publié dans des revues ou des journaux un certain nombre de textes, l'auteur les réunit en un volume auquel il donne le titre d'un de ces textes. Aucun ordre entre eux : on pourrait entamer la lecture du livre par n'importe lequel. C'est une manière ordinaire de procéder au XIX^e siècle et encore de nos jours¹³.

⁹ Le mot « particulier » est assez essentiel pour décrire l'œuvre de Mandiargues.

¹⁰ A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, op. cit., p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² Ph. Andrès, *La Nouvelle*, op. cit., p. 68.

¹³ R. Godenne, « Le Recueil de nouvelles », dans Idem, *Études sur la nouvelle de la langue française*, op. cit., p. 154.

Dans ce genre de volumes, les auteurs ont parfois recours à un thème global (par exemple le lieu de l'action) ou bien à un ancien modèle copié du *Décameron* de Boccace, celui de la conversation des personnes qui se racontent tour à tour des histoires, pour consolider leurs textes, comme le fait, par exemple, Daniel Boulanger dans *Les Jeux du tour de ville* et Michel Tournier dans *Le Médianoche amoureux*¹⁴.

- Le recueil thématique :

C'est l'une des manières les plus répandues parmi les nouvellistes. Il ne s'agit pas de réunir des textes disparates, mais de présenter

des recueils [...] comme un groupe de nouvelles rassemblées en raison d'une communauté de sujets, destinés à illustrer une même idée, un thème unique (autre manière courante de procéder avant 1940). Le recueil sera alors désigné par un titre général, grâce auquel l'auteur indique d'emblée une intention précise : *Sept machines à rêver* (1974) de G. Compère, *Le Règne végétal* (1981) de P. Gascar, *Les Humiliés* (1965) de J. Hourgon, etc¹⁵.

Selon Godenne, ces thématiques peuvent être accompagnées de l'indication des « parties », par exemple : *Sahara éternel, Sahara oriental, Sahara occidental, Sahara mauritanien* de J. Peyré, ou bien chez M. J. Thériault : *La Cérémonie, contes* (1978), *Première partie : La Cérémonie ; Deuxième partie : Quatre sacrilèges en forme de tableaux ; Troisième partie : Les Trolls*.

Ce thème peut aussi bien prendre d'autres formes ; à la suite de A. Mignard nous pouvons citer, entre autres :

un nom (un héros / une héroïne), comme *Romillats*, de Jacques Jouets ; un sentiment : *Histoires du plaisir d'exister*, de Jean-Pierre Otte ; une référence : le vin chez Jean-Marie Laclavetine (*Le Rouge et le blanc*) ; une occupation : *En sortant de l'école*, de Michèle Gazier ; un lieu : le quartier Saint-Paul à Paris des Juifs ashkénazes chez Cyrille Fleischman (*Rendez-vous au métro Saint-Paul*) ; une idée fixe : cuisiner son prochain (*La Petite sauteuse*, d'Alain Demouzon) etc¹⁶.

La préoccupation esthétique sera parfois expliquée ou anticipée à l'aide du paratexte : la préface ou l'incipit¹⁷.

¹⁴ A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, op. cit., p. 26.

¹⁵ R. Godenne, « Le Recueil de nouvelles », op. cit., p. 153.

¹⁶ A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, op. cit., p. 27.

¹⁷ À titre d'exemple nous pouvons évoquer C. Nodier et sa préface à *La Fée aux miettes* et A. Dumas avec son incipit de *Marie*, mais aussi Mandiargues avec ses préfaces au *Musée noir* et *Porte dévergondée*. Cf. Ph. Andrès, *La Nouvelle*, op. cit., p. 109-110.

Du point de vue linguistique, le recueil thématique se présente sous deux formes.

Dans la première, le titre détermine nettement un groupe assez cohérent (au moins dans le domaine du genre) de nouvelles. Cette démarche se réalise de par : un nom au pluriel : *Contes de ma mère l'Oye* de Ch. Perrault (1697), *Vies imaginaires* de M. Schwob (1896) ; des groupes nominaux avec une conjonction, les deux déterminant le genre et le contenu : *Nouvelles et Textes pour rien* de S. Beckett (1946) ; le nombre de textes : *Trois contes* de G. Flaubert (1877) ; le titre suggérant le caractère de l'ensemble : *Le triptyque italien* de P. Terlecki ; le genre évoqué : *Le Crime de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* de D. A. F. Marquis de Sade (1799), *Récits fantastiques* de T. Gautier, *Histoires naturelles* de J. Renard (1896), *Contes cruels* d'A. Villiers de l'Isle-Adam (1883) ; deux noms liés au contenu sans évoquer le genre : *Servitude et grandeur militaires* de A. de Vigny (1835) ; un titre juxtaposé au genre des textes suivants : *La Ronde et autres faits divers* de J. M. G. Le Clézio (1982), *La Rose et le Vert, Mina de Vanghel et autres nouvelles* de Stendhal¹⁸. Il est juste de constater que cette forme parcourt toutes les époques littéraires, avant tout, le XIX^e siècle.

Cependant dans la deuxième forme du titre, le lecteur, plutôt que de recevoir des informations sur le genre ou sur l'idée générale qui est proche de tous les récits, est poussé à croire qu'il a affaire à un titre d'une seule narration. Il faut donc déterminer les relations entre le titre du recueil et les titres des nouvelles qui le composent. Ainsi, le plus souvent on découvre que le titre d'un récit intitule tout le recueil¹⁹. Ce genre d'appellation est assez fréquemment une simple habitude éditoriale, selon laquelle on prend presque machinalement le titre du premier texte pour intituler le tout. Pourtant, la maison d'édition n'est pas la seule à décider du titre de recueil, et justement, maintes fois, c'est l'auteur qui prend la parole et met en valeur le rôle primordial de tel ou tel texte. Il s'agit donc, non de trouver le nom du recueil par hasard faute de choisir un titre adéquat, mais d'établir très consciemment une hiérarchie entre le tout et les parties.

- Le recueil ensemble :

Les auteurs composent parfois des recueils où les textes réunis sous un titre général forment un tout cohérent parce que chacun d'eux a une place et un rôle déterminés. C'est un ensemble des textes qui se sert par exemple d'un lieu unique ou

¹⁸ Cf. M. Uzdzička, *Tytuł utworu literackiego*, op. cit., p. 162-163. Les exemples des livres cités d'après A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, op. cit., p. 65-82.

¹⁹ Chez Mandiargues, c'est le cas de *Feu de braise* et *Le Deuil des roses* où la première nouvelle donne le nom au recueil.

bien d'un réseau de personnages et d'objets communs (*Les Petites Filles respirent le même air que nous*, de Paul Fournel). Ainsi, le recueil devient une forme en soi en prenant, à son niveau global, son autonomie d'œuvre :

l'univers est familier (*Hôtel Intérieur Nuit*, de Jean-Noël Blanc), ou un personnage central passe d'une situation à une autre (*Les Petites fêlures*, chez Claude Bourgeyx), ou une chronique de station balnéaire éclate en tableaux (*Boulevard de l'océan*, recueil de textes courts de François de Cornière). Ainsi il y a un double format d'œuvre, l'unité de la nouvelle d'une part, le recueil comme unité d'autre part²⁰.

En effet, dans ce genre de regroupement des textes, A. Mignard découvre un autre type de recueil : exercices en série ou de gammes. Il en explique le fonctionnement de cette manière :

[le recueil] est formaliste parce qu'il part d'une forme. Et il est sérialisé parce qu'il reproduit cette forme à la chaîne. Il est fidèle à l'idée de modernité textuelle des années soixante-dix. Il s'agit de longues séries de textes courts variant une scène unique en de multiples versions : série de recettes de cocktails dans *Sonates de bar*, d'Hervé Le Tellier ; série d'évocations d'une femme sur chaque vignette d'une collection de timbres-poste (*La Semeuse*, dans *L'orchestre et la semeuse* de Régine Detambel) ; série de variations d'une scène érotique dans *Souvenirs alphabétiques d'un amant cosmopolite*, de Patrice Cotensin, etc. Ces exercices sont uniformes en gabarit et en ton²¹.

On pourrait donc dire que l'unité de l'ensemble repose sur un lien de nature plus subtile, plus profonde que dans le recueil thématique. Il y est présente une rigueur qui permet de doter le recueil-ensemble d'une cohérence organique définie, comme le dit R. Godenne : « il y a toujours continuité de ton et de thème entre les textes, qui possèdent et leur signification propre et une autre qui concerne l'équilibre de l'ensemble, et l'ordre établi entre les textes n'est pas le fait du hasard »²². D'autres critiques littéraires déterminent ce type de recueil comme une tâche suprême qui ressemble au roman, entre autre d'après P. Morand : « Chacune des nouvelles qui composent un recueil ne devrait être que la vue en perspective d'un sujet central, capté sous un angle différent ; ainsi l'idée motrice de l'ouvrage se trouverait aussi nettement cernée que par les chapitres d'un roman » ; ou M. Arland : « Ce livre [*L'Eau et le feu, nouvelles*] n'est pas un

²⁰ A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, op. cit., p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 29.

²² R. Godenne, « Le Recueil de nouvelles », op. cit., p. 154.

recueil. Chacune des nouvelles qui le composent [...] a été conçue et écrite par rapport à l'ensemble, qu'il s'agisse de la place, du décor, du sujet, des personnages, de l'accent ou même des dimensions »²³. Cette approche n'est pas privée d'ambiguïtés. Or, le recours à des mêmes personnages dans des textes différents se rapproche inévitablement de l'idée qui est propre à la création du roman. D'où vient la confusion : a-t-on vraiment affaire à une nouvelle ou déjà à un roman ? Peut-être, ce fait est-il lié à ce que les nouvellistes ne publient presque plus leurs textes dans des journaux ou des revues et pour des contraintes éditoriales ; ils doivent écrire des livres qui seront comparables à ceux des romanciers. En effet, la frontière entre les genres bref et long se fait très vague, sans que la nouvelle perde de sa valeur.

2.2. Recueils de nouvelles mandiarquiennes

Après avoir présenté les trois types de recueil, nous sommes censé faire une comparaison avec les nouvelles choisies d'André Pieyre de Mandiargues, représentant du XX^e siècle. Nous nous limiterons à la perspective générale de ces textes à la fois fantastiques et érotiques à condition qu'on précise que la nouvelle du XX^e et du XXI^e siècle n'est plus un genre typé et il est très difficile de voir une adéquation entre théorie et pratique. Du point de vue du sujet, les nouvelles ne sont plus forcément réalistes, comme on le croyait, mais peuvent être aussi bien fantastiques²⁴.

Nous pouvons procéder par élimination afin de bien déterminer le type de recueil choisi par Pieyre de Mandiargues. Rappelons que c'étaient le recueil-réunion, le recueil thématique et le recueil-ensemble. Quant au dernier type, il semble qu'il n'y en ait aucun exemple parmi les recueils choisis pour cette étude puisqu'il n'existe ni de liens stables qui déterminent l'ordre des nouvelles dans le volume, ni le protagoniste, ni le lieu, ni l'action qui se soient répétés dans plusieurs textes²⁵. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on ne considère plus comme des recueils de nouvelles thématiques les récits tels que *Marbre ou les mystères d'Italie* (1953) avec le personnage de Ferréol Buq

²³ Pour les deux citations, A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, op. cit., p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ Toutefois, il existe des analyses (E. Faucher, « *Le Musée noir* » d'André Pieyre de Mandiargues : *musée des horreurs*, mémoire de maîtrise, Montréal, 2000) selon lesquelles, par exemple *Le Musée noir* est un recueil-ensemble grâce à la figure du « monstre » qui revient dans toutes les nouvelles. Étant donné que les critères proposés par Godenne sont assez approximatifs et les différences entre les types de recueil imprécises, nous resterons ouvert à d'autres points de vue. Cela n'empêche pas de dire que l'unité du premier recueil de Mandiargues est basée sur les thèmes favoris et non pas sur l'intégralité de l'œuvre. On pourrait supprimer l'un des textes sans que le recueil perde de son éclat.

ou *Le lis de mer* (1956) avec celui de Vanina, qui intègrent toutes les histoires et ainsi forment un recueil-ensemble ou tout simplement un roman. De toute façon, la frontière entre le recueil-ensemble et recueil thématique ne semble pas être très nette et c'est pourquoi d'autres analyses sont possibles (par exemple dans le cas de *Feu de braise*). Quant au premier type, on peut supposer que ce soit le dernier volume publié sous le titre du premier texte *Le deuil des roses* sans que cela donne beaucoup de cohérence à des récits disparates. Il faut ajouter que c'est le seul recueil à porter le sous-titre « nouvelles », ce qui laisse l'impression d'une démarche éditoriale ; rappelons que deux narrations, « Crachefeu » et « Des Cobras à Paris », ont été éditées séparément avant la publication du volume entier en 1983. Le seul élément qui joint les sept nouvelles est le style de Mandiargues et son retour à la poéticité de sa prose. Reste le deuxième type mentionné par Godenne, le recueil thématique. Là, il ne sera pas inutile de dire que c'est bien la majorité des nouvellistes qui choisit ce parcours et de même que fait Pieyre de Mandiargues. Il faut toutefois préciser que Mandiargues manipule les recueils à l'aide des paratextes. Soit il a recours à la préface (*Le Musée noir, Porte dévergoncée*), soit il ajoute un périphrase sur la couverture (*Soleil des loups, Sous la lame*), soit il compose des dédicaces et des épigraphes de manière qu'elles consolident l'ensemble (*Feu de braise*).

Le titre du recueil peut donner une information sur l'ambiance de tous les textes du volume ou bien désorienter le lecteur en lui faisant croire que c'est le titre d'une nouvelle. On trouvera cette deuxième démarche dans *Feu de braise* où la première nouvelle donne le titre au recueil et il semble qu'il y ait un élément global qui réunit tous les textes. D'abord, c'est le sens littéral de quelque chose de transitoire entre le paroxysme (le feu de l'incendie) et le minimum (les cendres). Le titre peut être considéré sur le plan chromatique, allant du rouge orange très vif jusqu'au gris et noir, aussi bien que sur le plan symbolique, le feu étant un attribut des dieux dans les mythologies, un élément recherché par l'homme, une source d'énergie qui a une force dévastatrice ou protectrice, une source de lumière, une métaphore des passions ardentes ; et les cendres représentant le symbole religieux de l'anéanti, de la mort, de la pénitence, de la dissolution du corps, enfin les mémoires et vestiges des morts. Ainsi, nous pourrions distinguer les éléments communs même si les nouvelles semblent être disparates.

Ensuite, le titre du recueil invite le lecteur à une visite guidée de l'univers nommé dès le début. C'est bien le cas de *Porte dévergondée* où le passage entre les lieux réels et imaginaires s'effectue à travers une porte physique et symbolique en même temps. On peut donc comprendre la métaphore du titre comme le passage à la vie dévergondée. Ce qui se trouve derrière la porte est privé de pudeur et plongé dans la débauche. Mais il y a une autre interprétation qui ne semble pas être sans raison car le mot « dévergondage » renvoie, au sens figuré, à « l'excès, l'excentricité, l'écart fantaisiste de la pensée », par exemple on dirait « un dévergondage d'imagination ». Vu cet aspect polysémique, on peut comprendre les deux principes selon lesquels Mandiargues peint sa fiction dans ce recueil : l'érotique et le fantastique.

Il en va de même pour *Le Musée noir* ; logiquement on dirait que c'est un oxymore puisque le musée a besoin de lumière pour ses expositions et personne n'y va pour regarder l'obscurité. Cependant, dans le cas de Mandiargues, ce jeu de mots rend d'une manière parfaite l'ambiance du vague de ces nouvelles étranges « où se mêlent le baroque, l'érotisme, le fantastique, la cruauté »²⁶. Le musée contient des œuvres d'art, mais chez Mandiargues ce sont les substances et les objets qu'on voit et les lieux qu'on visite à minuit qui nous font entrer dans l'état d'incertitude.

Le procédé est pareil pour les recueils *Sous la lame* et *Soleil des loups* où Pieyre de Mandiargues s'amuse encore une fois à inventer des jeux de mots qui représentent le mieux son univers ambigu.

Dans le premier cas, il s'agit de la symbolique de l'objet, la lame étant la partie tranchante d'un couteau, un moyen de donner la mort²⁷ ; mais la lame veut dire aussi un mouvement violent et soudain, signification reprise du langage marin. Enfin, la préposition « sous » marque une certaine dépendance et subordination des personnages (rappelons que tous les personnages principaux, féminins et masculins, sont tués ou veulent tuer quelqu'un et de même ressentent un fort désir sexuel). La mort y est palpable : dans « Peau et couteau », Salluste Tain poignarde le flanc de son amante ; dans « Miranda », le douanier se réveille d'une rêverie érotique avec un couteau planté dans le dos ; dans « Le Songe et le métro », Zoé Zara, au lieu d'un plaisir sexuel, trouve

²⁶ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*, Paris, Gallimard, 1974, p. 7.

²⁷ Le souvenir de Mishima qui s'est suicidé par seppuku (à l'aide d'une épée, [lame veut dire aussi épée]) à qui est dédié la première nouvelle du recueil « Mil neuf cent trente-trois » est aussi symboliquement lié au titre.

la mort de la main d'un personnage inconnu qui lui enfonce un stylet dans son cœur. Mandiargues explique cette symbolique ainsi :

Il s'agit ici, bien entendu, de la *lame* du couteau, qui par le simple fait de sa *nudité* introduit l'érotisme dans le récit en même temps qu'elle y annonce l'apparition du sang et de la mort. La lame, par synonymie, est encore la vague marine des graveurs de l'ancien Nippon, sœur du *mascaret* et de la *marée*, spirale où l'homme tournoie « dans le déroulement infini » avant d'être jeté aux pieds de la femme²⁸.

On est donc censé croire que la cohérence thématique était une préoccupation esthétique de ce volume ainsi que pour *Soleil des loups* qui commence par l'épigraphe : « Soleil des loups : la lune »²⁹ qui s'explique mieux ensuite :

Pour dire la « lune » dans un argot de jadis, on disait « soleil des loups », et le titre d'un beau film japonais de 1953, *Les contes de la lune vague après la pluie*, n'aurait pas mal convenu à ce recueil de petits récits, paru en 1951 mais dont le premier en date, *L'étudiante*, avait été écrit peu après la fin de la guerre. Contes lunaires, situés dans les lieux vagues, sous des ciels brouillés, ce sont des histoires fantastiques par excellence³⁰.

Mandiargues y ajoute l'exotisme et l'érotisme, élément propre à son style comme il l'affirme par la suite :

Dans ce climat toujours recherché, atteint souvent, du fantastique, la raison en est sans doute au caractère de l'auteur s'ils ne sont jamais exempts d'érotisme ni même de quelque sadomasochisme, ce qui les rend encore plus proches du jeu subtil des narrateurs et des artistes japonais³¹.

Pour résumer, ce sont surtout les recueils thématiques qui prédominent dans l'œuvre de Pieyre de Mandiargues. Il était perfectionniste dans son travail d'écrivain et gardait toujours le goût du livre bien fait ce qui lui permettait de créer des recueils pensés et précieux qui constituent le *nec plus ultra* de sa création littéraire.

²⁸ A. Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame*, Paris, Gallimard, 2001, 4^e page de la couverture.

²⁹ A. Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, Paris, Gallimard, 1979, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, 4^e page de la couverture.

³¹ *Ibid.*

2.3. Paratextes mandiarguiens

2.3.1. Dédicaces

Même si on connaît déjà l'intention principale de l'auteur en ce qui concerne le choix de textes pour en former des recueils, il reste à savoir quel est le rôle du paratexte dans ses nouvelles. D'un côté, nous avons affaire au titre du recueil, élément si prosaïque et pourtant tellement signifiant ; d'un autre côté, aux préfaces, dédicaces, citations et avant-propos qui enrichissent les éditions. Vu qu'une telle classification de toute l'œuvre de Pieyre de Mandiargues pourrait faire l'objet d'une étude à part sur le thème de l'intertextualité, nous nous limiterons au corpus de notre travail.

En ce qui concerne les dédicaces (élément qui réunit tous les recueils choisis³²), elles constituent une valeur en soi, en tant que paratextes qui influencent la lecture d'une manière directe. Comme la définissait Genette :

La dédicace est généralement un énoncé assez bref qui sous sa forme la plus simple mentionne simplement le destinataire de la dédicace, mais qui peut également devenir un véritable discours adressé au destinataire. La principale fonction est de montrer la relation entre l'auteur et le dédicataire³³.

Au prime abord, c'est un message que Pieyre de Mandiargues transmet à un lecteur en puissance et qu'il invite à s'intéresser au jeu de correspondances entre les personnes évoquées et les extraits des œuvres littéraires proposées³⁴. Mandiargues ne choisit pas des personnes au hasard, tout y est pensé, conçu et réfléchi. Grâce aux carnets de créations dans lesquelles il notait ses conceptions et ses projets de recueils, on peut savoir qu'il corrigeait très souvent l'ordre des textes, ajoutait des dédicaces pour les effacer après³⁵. De plus, les dédicaces constituent un élément autobiographique de ses productions parce qu'elles permettent de connaître son entourage. Ainsi, nous pouvons énumérer :

³² *Porte dévergondée* est une exception à cette règle car ce recueil est privé de dédicaces.

³³ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 12.

³⁴ *Feu de braise* en est un exemple particulier puisque Pieyre de Mandiargues insère les citations de toutes les personnes auxquelles il dédie ses nouvelles. Cela renforce l'effet de cohérence et augmente l'élégance du recueil.

³⁵ Le cas de Louis Aragon qui a été effacé des citations dans *Feu de Braise* Cf. Carnets de création disponibles dans les archives consacrés à André Pieyre de Mandiargues dans IMEC.

Le Musée noir (1946)

- « Le Sang de l'agneau » : à Leonor Fini
- « Le Passage Pommeraye » : à Meret Oppenheim
- « L'Homme du parc Monceau » : à Stanislas Lepri
- « Mouton Noir » : à George Hugnet
- « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ou Les Fashionables chinois » : à Christian Bérard
- « Le Pont » : à Paul Éluard
- « Le Casino patibulaire » : à Zosia

Soleil des loups (1951)

- « L'Archéologue » : à Bona
- « Clorinde » : en souvenir du Tasse
- « Le Pain rouge » : à Pierre De Maria
- « L'Étudiante » : à Yvonne Larsen
- « L'Opéra des falaises » : à Filippo de Piscis
- « La Vision capitale » : à Jean Paulhan

Feu de braise (1959)

- « Feu de braise » : à Pauline Réage
- « Rodogune » : à Pierre Klossowski
- « Les Pierreuses » : à Octavio Paz
- « Miroir morne » : à Georges Hénein
- « Le Nu parmi les cercueils » : à Joyce Mansour
- « Le Diamant » : à Julien Gracq
- « L'Enfantillage » : à la mémoire de Valéry Larbaud

Sous la lame (toutes les nouvelles portent la date d'écriture à la fin), (1976)

- « Mil neuf cent trente-trois » : aux mânes de Mishima
- « Peau et couteau » : à Jean Filhos
- « Miranda » : à Joan Miró
- « La Spirale » : à Georges Lambrichs
- « L'Hypnotiseur » : à Ljuba
- « Le Songe et le métro » : à Homero Aridjis

Le deuil des roses (1983)

- « Le Deuil des roses » : à Bona
- « Crachefeu » : à Salah Stétié
- « Le Tapis roulant » : à la mémoire de Junichiro Tanizaki

« Des Cobras à Paris » : à Sibylle
« La Rébellion de l'ombre » : à l'ombre de Giorgio de Chirico
« Madeline aux vipères » : à Bernard Noël
« Sixtine Agni » : pour Anne et Gérard Macé

En prenant le mot « dédicace » au pied de la lettre, son sens provient du latin *dedicatio* qui voulait dire consécration. Grâce à cette formule on rend l'hommage à quelqu'un. C'est une inscription imprimée en tête de l'ouvrage par laquelle l'auteur donne un caractère unique à son texte. C'est un procédé pareil à celui de placer, dans le domaine liturgique, une église sous l'invocation d'un saint ou bien celui de commémorer un personnage important en donnant son nom à un monument. Dès lors, il est impossible de ne pas prendre en considération le nom et le prénom mentionnés sans altérer l'identité de ces lieux. Il en va de même pour les dédicaces placées en tête des nouvelles de Pieyre de Mandiargues. Il ne faut pourtant pas oublier que le mot « dédicace » dans son sens courant se limite à un simple envoi que l'auteur écrit lors d'une rencontre à la sortie de son livre. Ce n'est pas parce qu'on dédicace un livre à un admirateur (très souvent à la main) qu'on le lui dédie. Plutôt qu'à ce geste spontané de l'écrivain qui procure autant de plaisir à des lecteurs enthousiastes, nous nous intéresserons à cette inscription imprimée, pensée et conçue pour augmenter l'originalité du texte.

Les personnes auxquelles Pieyre de Mandiargues consacre ses livres sont pour la plupart ses amis qu'il a connus de sa vie, avant tout, sa femme Bona et sa fille Sibylle mais aussi les peintres et les écrivains et d'autres artistes.

Il faut commencer par Leonor Fini et Meret Oppenheim à qui il a dédié ses deux premières nouvelles. La première était peintresse surréaliste qu'il avait rencontrée à l'âge de 22 ans, grâce à son ami Henri Cartier-Bresson, en 1931, et avec qui ils ont traversé en voiture presque toute l'Europe, surtout l'Italie.

Leonor Fini, artiste, décoratrice de théâtre, écrivaine, est née à Buenos Aires en Argentine, d'origine italienne, elle a passé son enfance et son adolescence à Trieste et à Milan pour enfin s'installer à Paris en 1937 et y vivre jusqu'à ses derniers jours. Elle s'est liée d'amitié avec André Breton, Georges Bataille, Paul Éluard, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Georges Hugnet, Giorgio de Chirico, Max Ernst et d'autres surréalistes³⁶

³⁶ Il n'est pas nécessaire d'ajouter que c'est ce milieu-là que Mandiargues connaissait très bien.

même si elle n'a jamais participé au mouvement. Fini a réalisé de nombreux portraits, confectionné des costumes pour le théâtre (Julien Gracq, Albert Camus, Luigi Pirandello, Jean Genet), le ballet et l'opéra, illustré des textes de Marcel Aymé, d'Edgar Allan Poe, du marquis de Sade (*Histoire de Juliette*), de Charles Baudelaire, de William Shakespeare. Elle est connue pour avoir illustré le roman érotique *Histoire d'O* de Anne Desclos (proscrit par les autorités françaises pour son caractère obscène et sadique). Leonor Fini adorait les chats³⁷, elle a peint de nombreux tableaux et dessiné plusieurs esquisses et aquarelles en hommage de ces animaux. En 1977, elle consacra même un livre à sa passion pour les félidés, *Miroir des Chats*³⁸. Elle aimait choquer, vivre selon les principes du libertinage, elle est restée pour quarante ans dans un ménage à trois avec son ex-mari Stanislao Lepri, ancien consul italien à Monte Carlo, peintre lui aussi, et son amant, poète polonais Konstanty Jelenski (pseudonyme Kot, qui signifie le chat en polonais). En ce qui concerne la peinture elle aimait l'aquarelle, elle confesse dans l'un des entretiens :

[...] Les aquarelles sortent avec une grande spontanéité et je m'amuse beaucoup parce que c'est , dans le sens le plus opposé de la peinture que je fais toujours avec beaucoup d'ordre et en faisant une attention très lucide [...] lorsque j'ai une aquarelle, je ne sais pas bien ce que je vais faire³⁹. Les taches même suggèrent ce que ça va être cette image, mais l'eau me fait des blagues à moi, elle fait ce qu'elle me veut, et alors, il y a une lutte entre moi et l'eau. Je la frappe, j'essaye de la conduire, l'eau s'échappe, alors je la frappe, je la guette, j'essaye de la rendre obéissante, et puis les deux obéissances de l'eau me forment des choses qui me plaisent, et voilà, une chevelure qui se forme, et voilà des lambeaux, et voilà, tout à coup, quelque chose de très langoureux qui convient à certain visage, alors, je la rattrape, je la transforme, ça devient une fille très pâle. C'est très intéressant parce que pendant une aquarelle il y a comme ça une foule de personnages ou de formes qui apparaissent et qu'on choisit à la fin et qu'on domine avec une certaine méfiance. Le mot aquarelle est très beau, aqua, petite eau, aquarelle⁴⁰.

Leonor Fini est très honnête lorsqu'elle parle de sa peinture et ses goûts artistiques, elle n'a cessé de peindre jusqu'à la fin de sa vie. D'après cet extrait, on

³⁷ Elle en avait plus de vingt dans sa maison, <http://www.leonor-fini.com/>.

³⁸ Rappelons le personnage de Chat Mammon qui sacrifie le protagoniste dans « L'homme du parc Monceau ».

³⁹ De même Mandiargues souligne cette spontanéité de la création : « ...la plupart des contes de ces recueils-là [*Le Musée noir* et *Soleil des loups*] ont démarré sans que l'auteur ait su clairement où il allait », A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 179-180.

⁴⁰ Le documentaire sur la vie de Leonor Fini, <http://www.leonor-fini.com/>.

pourrait constater que c'était surtout cette vision des images en état de transformation continue et l'eau comme élément préféré de Pieyre de Mandiargues qui rendait Leonor Fini aussi proche de son œuvre littéraire. Elle était pour Pieyre de Mandiargues une « créatrice de figures oniriques, ambiguës et délicates »⁴¹.

En second lieu, nous devons présenter Meret Oppenheim, née à Berlin, aussi peintresse et sculpteur suisse. L'artiste était fameuse pour sa technique novatrice du collage pour lequel elle utilisait divers objets, ainsi :

L'exemple le plus célèbre est le *Déjeuner en fourrure*, 1936, qui, à peine achevé, est acheté par Alfred Barr pour le Museum of Modern Art de New York. Ce couvert tapissé de fourrure rend inutilisable un objet connu et devient le symbole de l'objet surréaliste⁴².

C'était André Breton qui a inventé le nom de cet objet. Il faisait allusion au tableau d'Édouard Manet *Le déjeuner sur l'herbe* qui présentait une femme toute nue et deux hommes habillés et qui à l'époque a causé un scandale par sa vulgarité et son naturalisme. Cette fois-ci c'était une tasse, une soucoupe et une petite cuillère recouvertes de fourrure. L'idée est venue d'une conversation avec Picasso et Dora Maar qui en voyant le bracelet de la peintresse tout couvert de fourrure ont été vivement intéressés par cet objet. Oppenheim a dit à ce moment qu'on pourrait le faire avec n'importe quel objet et elle a montré une tasse de thé. Quelques jours plus tard, André Breton, l'a invitée à une exposition des objets surréalistes et elle a pu ainsi réaliser sa conception. Oppenheim était considérée comme représentante de Dada même si son art restait en dehors du mouvement. Elle utilisait des objets de la vie quotidienne pour en faire des collages qui montraient la sexualité féminine ainsi que l'exploitation de la femme par l'homme (deux thèmes qui se laissaient voir aussi dans ses sculptures et ses tableaux). Il n'y a aucun doute que la sensibilité à la même thématique, l'importance des objets et le goût du particulier étaient les points communs qu'elle partageait avec Pieyre de Mandiargues. En effet c'est sa photo, *Érotique voilée*, faite par Man Ray, qui apparaît sur la première page de l'édition de tous les textes fantastiques et érotiques de Pieyre de Mandiargues⁴³.

⁴¹ <http://www.leonor-fini.com/>.

⁴² <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Oppenheim/153658>.

⁴³ Man Ray, *Érotique voilée* (Meret Oppenheim), 1933, dans A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, op. cit., 1^e page de la couverture.

Un autre personnage à qui Mandiargues a dédié « L'homme du parc Monceau » était Stanislao Lepri, l'ex-mari de Leonor Fini, peintre italien. De son vivant, seul un cercle restreint de collectionneurs, de critiques (Mandiargues y inclus) et de marchands d'art a su apprécier son œuvre et le présenter au public dans des expositions, catalogues et publications monographiques. Stanislao Lepri apparaît comme un des maîtres les plus fascinants quoique des plus mystérieux de la peinture visionnaire fantastique du siècle dernier. Lepri était admiré par Mandiargues encore pour une autre raison. Il a quitté Rome pour s'installer à Paris et y mener la vie d'un peintre maudit en se libérant totalement de toutes conventions restrictives. On le décrivait ainsi parmi les peintres surréalistes :

Il était en mesure de faire surgir en peinture sui generis un univers magique métaphysique tout à fait personnel, un monde rempli d'une étrangeté onirique et mélancolique et de l'omniprésence des forces démoniaques, d'une ironie persifleuse et de désespoir, mais aussi d'une profonde humanité [...] Stanislao Lepri est l'auteur et le créateur de mondes extérieurs métaphysiques tout à fait personnels, des ultramondi metafisici, dans lesquels l'incroyable, l'ambigu, le contradictoire, la sombre métaphore, l'allusion, la subtilité, le sophisme deviennent symboles d'une réalité nouvelle dont l'accès semble hermétiquement codé, remplie d'énigmes mais renfermant cependant une profonde vérité intérieure⁴⁴.

Si on compare le caractère des tableaux de Lepri avec la nouvelle « L'Homme du parc Monceau » qu'il lui dédie, il est plus facile de comprendre l'exotisme et l'originalité du décor. Mandiargues fait même une petite allusion, en introduisant le personnage d'un italien. Ce dernier rencontre le protagoniste et fait entrer dans le palais du Chat Mammon :

On m'appelle le Florentin, et je laisse dire, bien que mon pays natal soit plutôt du côté de Volterra. Tous ces Concini, ces Galigaï, ces Medici, ces Lulli ont tant fait qu'il n'y a plus que des Florentins au parc Monceau, même parmi les Corses de la place Clichy. Mais mon histoire n'aurait pas grand intérêt pour vous ; et d'ailleurs je crois que vous êtes à point⁴⁵.

On dirait donc que le goût de l'étrange et du fantastique était inspiré des tableaux de Lepri et s'accordait bien avec l'action de cette nouvelle.

Quant au reste des nouvelles, les autres personnes mentionnées dans les dédicaces du premier recueil proviennent du cercle des surréalistes.

⁴⁴ www.galleryofsurrealism.com.

⁴⁵ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*, op. cit., p. 138-139.

Entre autres, nous pouvons évoquer Georges Hugnet, poète, écrivain, dramaturge, graphiste et cinéaste français. Il était le premier historien du mouvement Dada. Il est connu pour avoir réalisé un court métrage intitulé *La Perle* qui s'inspirait du surréalisme et présentait son côté poétique. À côté de la poésie, il consacrait son temps aux collages, photo-montages, découpages, livres-objets qui devenaient des raretés bibliographiques. Ses poèmes ont été illustrés par les grands peintres surréalistes, entre autres Dalí, Picasso, Miró. Pieyre de Mandiargues partageait le même monde de l'art visuel et plein de petits objets artistiques :

De sa vie quotidienne à son œuvre, pas de rupture. Les murs de son bureau tapissés de toiles modernes, surréalistes ou pas, figuratives ou non, ses étagères surchargées de livres rares sans cesse consultés, de poteries ou de sculptures anciennes appartenant aux civilisations mexicaines ou méditerranéennes, sa collection de couteaux, forment un décor magique⁴⁶.

Il est fort probable que c'est la raison pour laquelle les objets reviennent très souvent dans ses nouvelles et même dans les titres de recueils : braise, porte, lame, roses. Un autre personnage mentionné dans le premier recueil est Christian Bérard, parisien lui aussi, peintre, illustrateur, scénographe, décorateur et créateur de costumes. Il était lié aux surréalistes et a connu un grand succès avec le spectacle de Jean Cocteau *La Belle et la Bête* pour lequel il a préparé les costumes et le décor. De plus, il s'intéressait à l'Art déco et créait des panneaux peints qui inspiraient les grands couturiers de l'époque, Coco Chanel et Nina Ricci⁴⁷.

Enfin, l'image poétique du « Pont » est dédiée à Paul Éluard, de son vrai nom, Eugène Émile Paul Grindel, l'un des grands représentants du surréalisme. Il était connu pour son poème « Liberté » écrit en 1942 comme une ode à la liberté face à l'occupation de la France par l'Allemagne nazie. Éluard était l'un des poètes qui ont participé au fameux jeu du « cadavre » écrit par les surréalistes en réaction aux funérailles nationales faites à Anatole France⁴⁸.

⁴⁶ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ C'est peut-être la raison pour laquelle la nouvelle dédiée à Bérard « Le tombeau d'Aubrey Beardsley ou Les Fashionables chinois » est pleine d'allusions théâtrales (une soirée à l'opéra et *Lohengrin* de Wagner), de descriptions pittoresques et le lexique est propre aux costumes (coiffures, boucles, frisures, mèches).

⁴⁸ *Le cadavre exquis boira le vin nouveau* a été la première phrase inventée dans ce jeu.

La dernière personne, énigmatique, est Zosia, peut-être son amie rencontrée lors de son voyage en Pologne. En résumant, le premier recueil est dédié en majorité aux peintres et peintresses, mais avant tout, aux surréalistes avec lesquels Mandiargues partage « l'état de fureur » :

[...] il aime la contradiction et, comme Breton, pense que « l'art authentique d'aujourd'hui a partie liée avec l'activité sociale révolutionnaire ». Il aime l'outrance « outreusement », comme il dit, et il jette ses personnages dans une violence totale. Le meurtre révolutionnaire est, de même que celui du *Sang de l'agneau*, rituel. [...] L'irréalisme outré l'attire. Il vante les vertus de l'excès⁴⁹.

Les dédicaces du deuxième recueil semblent être conçues de la même manière. La première nouvelle est consacrée à sa femme bien aimée, Bona Tibertelli de Pisis, peintresse elle aussi. Il l'admirait beaucoup et non seulement parce qu'elle était sa femme, mais aussi parce qu'il ressentait pour elle un amour artistique :

Mandiargues la nomme sa « peintresse » et publie en 1971 *Bona l'amour et la peinture*, un ouvrage passionné qui découvre, dans la compagnie de l'art et de l'écriture, le principe de l'existence : « Aimer, écrire, peindre ou regarder la peinture, voilà pour l'auteur de ce livre, les façons de vivre apparemment les plus exaltantes ou les plus tolérables, les manières les plus efficaces de tromper la mort⁵⁰.

De même dans les nouvelles suivantes, la peinture est louée par les dédicaces que Mandiargues adresse à son beau-père, Filippo de Pisis, peintre italien, à Pierre de Maria, peintre franco-suisse, proche des cubistes, à Yvonne Larsen, peintresse suédoise, enfin à Jean Paulhan, amant de Leonor Fini, passionné du marquis de Sade et critique d'art⁵¹. Le Tasse est le seul à être un écrivain d'une autre époque auquel il veut rendre hommage, poète italien, auteur de *La Jérusalem délivrée*. On pourrait donc dire que le milieu des peintres était le seul à remplir les dédicaces de ce deuxième recueil pour lequel il a reçu le prix des Critiques. Peut-être n'était-ce pas sans raison que pour Stétié Salah Mandiargues écrivait « la poésie de l'œil »⁵².

Il est intéressant de noter que les personnes évoquées proviennent de divers pays : Italie : Léonor Fini, Stanislao Lepri, Bona Tibertelli de Pisis, Filippo de Pisis (que

⁴⁹ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 17.

⁵⁰ A. Castant, *Esthétique de l'image*, op. cit., p. 14.

⁵¹ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 19.

⁵² A. Castant, *Esthétique de l'image*, op. cit., p. 46.

Mandiargues traduisait de l'italien), Le Tasse ; France : Christian Bérard, Jean Paulhan, Paul Éluard, Georges Hugnet, Pierre de Maria ; Allemagne : Meret Oppenheim ; Pologne : Zosia ; Suède : Yvonne Larsen et pourtant (sauf Le Tasse) tous séjournèrent à Paris, cotoyaient les surréalistes et s'intéressaient à l'art au sens large.

Cependant, en ce qui concerne le dernier recueil de ses nouvelles fantastiques, *Feu de braise*, Pieyre de Mandiargues remplace les peintres par les gens de lettres. Ici, les dédicaces sont accompagnées des citations des personnes évoquées ce qui augmente la cohérence du paratexte. Pauline Réage, Pierre Klossowski, Octavio Paz (traduit par Mandiargues en français), Georges Hénein, Joyce Mansour, Julien Gracq et Valéry Larbaud sont des auteurs que Mandiargues cite dans les exergues de *Feu de braise*. Il existe plusieurs types de relations entre ces écrivains et Mandiargues .

La plupart d'eux sont liés au surréalisme. Georges Hénein est fondateur d'un groupe surréaliste en Egypte ; Joyce Mansour est la seule femme à appartenir à ce mouvement ; Pierre Klossowski, connu pour ses romans érotiques, fréquente les milieux de la société psychanalyste parisienne, il est en contact avec Georges Bataille et Breton ; Octavio Paz s'intéresse lui aussi à ce courant de pensée ; Julien Gracq s'en nourrit et reste fidèle à son esprit. Comme le soulignait A. Castant : « Mandiargues sera donc un surréaliste de la deuxième génération, comme Julien Gracq ou Octavio Paz »⁵³ .

Un autre point qui réunit les écrivains cités est leur intérêt pour le marquis de Sade. Pauline Réage écrit *L'Histoire d'O*, réponse à Sade, qui dit que les femmes ne peuvent pas écrire de roman érotique. Pierre Klossowski écrit : *Sade mon prochain* ; Octavio Paz évoque également le divin marquis dans un des ses récits. Mandiargues partage le même goût de l'érotisme, voire du sadisme, il avoue assez ouvertement : « J'aime et j'admire le grand Sade »⁵⁴.

Ce qui est commun pour certains des auteurs cités dans *Feu de braise*, c'est le thème de la mort. Les histoires de Georges Hénein se rapprochent par leur atmosphère et leur cruauté de celles de Mandiargues. Il en va de même pour Julien Graq qui, comme l'auteur de *Feu de braise*, est influencé par le romantisme allemand et par la recherche de l'insolite et l'imaginaire. Parfois la dédicace rend hommage à un artiste mort, comme dans « L'enfantillage » dédié « à la mémoire de Valéry Larbaud ».

⁵³ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁴ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire, op. cit.*, p. 249.

Comme nous l'avons déjà noté dans *Soleil des loups*, de même ici Mandiargues confirme son goût de l'exotisme. Octavio Paz est Mexicain, fils d'un égyptien et d'une italienne, Georges Hénein est Égyptien d'expression française ; Joyce Mansour est également à moitié Égyptienne.

L'ensemble des dédicaces a été ainsi décrit dans le travail, *Feu de braise d'André Pieyre de Mandiargues : un univers ambigu entre le rêve et la réalité* :

Par ce moyen [les dédicaces], indirectement, Mandiargues s'associe à ses amis, et présente sa propre bibliographie, qui comporte les écrivains de son temps qui lui ressemblent. Il semble que l'intertextualité dans les nouvelles de Mandiargues indique un groupe particulier de lecteur qui est l'homme cultivé. L'auteur invite les lecteurs à entrer dans son réseau culturel. En lisant les sept récits de *Feu de braise*, nous pénétrons dans un monde imaginaire collectif⁵⁵.

Dans *Sous la lame*, il y a une sorte de mélange des artistes européens : Filhos et Miró, et exotiques : le poète japonais Mishima, le poète mexicain Homero Aridjis, le peintre érotique serbe Ljuba, gens de la *Nouvelle Revue Française* comme Georges Lambrichs . Ici, les thèmes de la cruauté et du désir sexuel, Éros et Thanatos, joignent les artistes cités de la même façon que dans *Feu de braise*.

Dans *Le deuil des roses*, Mandiargues revient aux personnes qui lui sont proches : Bona, Sibylle, Anne et Gérard Macé (à qui il a donné sa dernière nouvelle inédite *Monsieur Mouton*), Stétié Salah, poète libanais qui a écrit un ouvrage sur sa poésie en 1978, Bernard Noël, poète français, Junichiro Tanizaki, symbole de la conception créatrice de l'art japonais.

Nous pouvons conclure que les dédicaces créent une sorte de parcours biographique qui accompagne les récits. Elles dépassent la notion de paratexte et vont au-delà de la littérature, vers les amitiés, les amours, les goûts, les préférences, les hommages. Ces envois parlent des influences et des admirations de l'auteur. De même que la langue qui devient moins recherchée et dense, les dédicaces changent de forme, elles aussi, et deviennent de plus en plus simples et courtes, à la fin, Mandiargues dédicace plutôt qu'il ne dédie ses récits⁵⁶. L'univers des peintres des dédicaces dans les deux premiers recueils (*Le Musée noir* et *Soleil des loups*) se mêle avec celui des

⁵⁵ L. Yu-Ling, *Feu de braise d'André Pieyre de Mandiargues : un univers ambigu entre le rêve et la réalité*, Taiwan, Université Nationale Centrale, Taïwan, 2006.

⁵⁶ Ce n'est pas sans raison que la dernière nouvelle du *Deuil des roses* est « pour » Anne et Gérard Macé.

écrivains (poètes en majorité) et des artistes provenant des pays que Mandiargues visite pendant ses voyages (Mexique, Japon) dans les volumes suivants, surtout dans *Feu de braise* et *Sous la lame*. Il ne fait pas de distinction entre les femmes et les hommes, mélange sa famille, ses amis, ses maîtres. Il crée ainsi l'originalité de chaque recueil, contribue à sa beauté, tout en gardant son style. Il sera intéressant de voir maintenant comment ces dédicaces se combinent avec les épigraphes dans les nouvelles choisies.

2.3.2. Épigraphes

On peut citer de mauvais vers, quand ils sont d'un grand poète.

Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*

Nous entamons notre étude avec les mots en exergue. Nous nous interrogerons sur la définition de l'épigraphe et sur sa fonction paratextuelle. Afin d'arriver à des conclusions pertinentes, nous essayerons de montrer, de même que dans le cas des dédicaces, les personnes évoquées et leur rapport à Mandiargues. Quels sont les passages cités, à qui ils appartiennent et comment ils s'insèrent dans l'ensemble de la nouvelle donnée - telles seront des questions auxquelles nous chercherons à répondre. Nous aurons recours à l'analyse de Gérard Genette qui, dans son ouvrage *Seuils*, propose une explication exhaustive de différents phénomènes paratextuels. Commençons par la définition de ce genre de paratexte et de son emplacement :

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a⁵⁷.

Bien que l'histoire de la dédicace remonte à l'Antiquité Romaine, celle de l'épigraphe est beaucoup plus récente et n'apparaît pour la première fois qu'au XVII^e siècle⁵⁸. Au cours des années cette façon d'ornez les textes est passée d'Angleterre en France :

Cette mode anglaise de l'épigraphe romanesque passe en France au début du XIX^e siècle, via Nodier et autres tenants du genre noir, « frénétique » ou fantaisiste, dont témoigne assez

⁵⁷ G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 134.

⁵⁸ *Réflexions morales* de la Rochefoucauld (1678) sont précédées d'une citation : « Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés », ce qui constitue le premier cas de ce phénomène dans la littérature française d'après Genette.

bien *Han d'Islande*, avec cinquante et un chapitres dûment bardés chacun d'au moins une épigraphe (le record est de quatre), toutes fort caractéristiques par le choix des auteurs...⁵⁹.

Rappelons que Mandiargues s'inspirait des nouvellistes français (surtout ceux du siècle d'or de la littérature fantastique) et, sans doute, les problèmes d'édition de textes lui étaient familiers aussi. Le lieu de la citation est motivé par le lien très étroit qu'elle forme avec le titre, la dédicace et le texte qui la suit. Dans la plupart des cas, l'épigraphe commente et justifie le titre du texte. Par ailleurs, l'extrait d'une œuvre littéraire peut devenir une source d'inspiration ou un thème à développer et aider ainsi l'auteur à transformer une idée en histoire ; le roman *La Motocyclette* où Mandiargues cite Edgar Allan Poe, nous en fournit un bon exemple :

[...] Puis j'ai dû penser à *Metzengerstein*, un conte de Poe dont j'ai toujours été fanatique et dont vous vous rappelez que le thème est celui d'un cavalier démoniaque emporté jusque dans la perdition par un cheval aussi diabolique que lui-même. Substituer une jeune femme au cavalier, une moto au coursier, et essayer de rester fidèle au romantisme de l'histoire, voilà ce que j'ai dû penser encore.

Ici, le titre change la signification de l'épigraphe en modifiant les éléments constitutifs de l'histoire. Cependant, c'est le cas contraire - partir de l'épigraphe pour justifier le titre - qui est le plus fréquent chez Mandiargues, prenons pour l'exemple le plus direct, les épigraphes précédant les nouvelles : « Clorinde » et « Madeline aux vipères » où le nom du protagoniste apparaît dans la citation. Il en va de même pour les épigraphes des recueils *Soleil des loups* et *Porte dévergoncée* où les phrases en exergue explicitent le titre. Dans le premier cas, il s'agit de donner un exemple littéraire et une définition de l'expression argotique⁶⁰ ; dans le deuxième⁶¹, Mandiargues détermine l'univers de son recueil par un jeu de mot (monde ; porte ; dévergonnage). Il s'agit d'inviter le lecteur à entrer dans un univers où toutes les variantes sont possibles ou tout est « dévergoncée ». La deuxième fonction qui se laisse voir assez facilement c'est le commentaire du texte. Il peut viser à préciser ou souligner indirectement (ou bien directement ce qui n'est pas très fréquent) la signification du récit. Ce procédé concerne la trame principale, le protagoniste, le lieu de l'action, le thème directeur aussi bien que le commentaire auctorial. Dans la majorité des cas, l'épigraphe est énigmatique (selon

⁵⁹ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 137.

⁶⁰ Voir p. 43-44.

⁶¹ Voir annexe : épigraphe 4.

Hugo « étrange et mystérieuse ») et laisse le lecteur en sursis en l'invitant à la pleine lecture du texte. En parlant de la réception du livre, les épigraphes aux origines romanesques sont une véritable épreuve pour un amateur de littérature et constituent une sorte de jeu proposé par l'auteur. D'ailleurs, Stendhal, tellement estimé de Mandiargues, avouait, à propos de ce rapport lecteur/écrivain : « L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation »⁶². En effet, cette notion d'émotion semble ne pas être sans importance pour Mandiargues, car, au début de son aventure littéraire, il a « cherché à s'émouvoir en écrivant quelque chose qui eût un tout petit peu de ce qu'il aimait tant dans ses écrivains, dans ses poètes favoris » ; et ensuite il voulait transmettre cet état aux lecteurs : « Ce n'est que plus tard, bien plus tard, que je me suis dit que je pourrais peut-être procurer à certains d'entre eux un peu de l'émotion que m'avaient procurée les grands narrateurs et les grands poètes... »⁶³. Il existe de même ce que Genette appelle « des effets obliques » de l'épigraphe dont le premier consiste en ce que « le message essentiel n'y [dans l'épigraphe] est pas celui que l'on donne pour tel. [...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte⁶⁴ » ; le deuxième effet s'explique par la valeur décorative d'une citation en exergue, marque traditionnelle d'une filiation prestigieuse. Le premier effet, selon Genette était à la mode dans les années 60 et 70 en France, mais il ne l'est plus aujourd'hui :

[...] j'ai souvenir d'une époque où un jeune écrivain se serait cru déshonoré de ne pas s'épigraher chez Mallarmé (de préférence *Crise de vers*), chez Lautréamont (de préférence les *Poésies*), chez Hölderlin, chez Joyce, chez Blanchot, chez Bataille [...] jusqu'à en entasser cinq ou six, pour plus de sûreté, en tête du même chapitre⁶⁵.

Il semble que c'était une prétention intellectuelle héritée de l'époque romantique. Quant au dernier effet, il semble se rapprocher du précédent dans la mesure où son contenu n'est pas le plus important. C'est une sorte d'étiquette grâce à laquelle l'auteur détermine l'époque, le genre, la tendance, le thème d'un texte. Ainsi, comme le

⁶² G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 146.

⁶³ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre dans la mémoire*, op. cit., p. 55.

⁶⁴ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 147.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 148.

confirme Genette : « L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité »⁶⁶. Bien que les quatre fonctions évoquées plus haut se mêlent dans les citations précédant les nouvelles de Mandiargues, leur point commun est qu'elles sont dans un rapport très étroit avec les personnes de son entourage (passé et contemporain).

Nous avons défini le caractère, la place et la fonction principale de l'épigraphe, il reste à établir les auteurs cités, épigraphés, comme les nomme Genette.

Après avoir expliqué le sens général du terme « épigraphe », nous nous livrerons à parcourir des citations de façon à montrer quelques caractéristiques. Ce qui est commun à tous les extraits est que Pieyre de Mandiargues ne laisse que l'identité de l'auteur sans mentionner l'œuvre en question⁶⁷. La majorité des personnes évoquées sont des écrivains (poètes) et des peintres (parfois les deux à la fois), amis ou maîtres à penser de Mandiargues. Il y a pourtant quelques références classiques comme Platon⁶⁸, ou exotiques comme Dalí. Les épigraphes sont choisies avec un soin caractéristique de Mandiargues, ont un rapport très strict avec le contenu du texte qu'ils précèdent, tantôt par la présence des mots-clés⁶⁹, tantôt par des allusions intertextuelles internes ou externes⁷⁰. Les extraits littéraires sont assez courts, souvent d'une seule phrase, pourtant, très riches de sens et frappant d'autant plus l'attention du lecteur. On a donc affaire à une *captatio benevolentiae*, figure rhétorique connue dès l'Antiquité et préconisée par Aristote et Quintilien. L'auteur s'adresse à la culture générale et aux connaissances littéraires de ses lecteurs et en leur proposant ainsi un jeu dans lequel gagne celui qui sait déchiffrer le lien entre le titre, la dédicace, l'épigraphe et le contenu.

Au prime abord, nous pouvons noter que la division des nouvelles que nous avons proposée pour notre étude se manifeste assez visiblement dans le domaine de l'épigraphe. En effet, en revenant à la chronologie, c'est à partir de 1960 que Mandiargues change sa manière d'éditer les recueils et abandonne la tâche d'ajouter une petite citation en exergue de *Porte dévergondée*, *Sous la lame* et *Le Deuil des roses* (quoique avec deux exceptions, « Des Cobras à Paris » dédiée à sa fille Sibyllet et

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Sauf Le Tasse (*La Jérusalem délivrée* dans « Clorinde »), Paul Valéry (*Ébauche d'un serpent* dans « Des cobras à Paris ») et Platon (*Phédon*, XII dans « Sixtine Agni »).

⁶⁸ L'extrait du *Phédon* orne la dernière nouvelle du recueil *Le deuil des roses* : « Sixtine Agni ».

⁶⁹ Entre autres le mot « passage » pour « Le Passage Pommeraye », « cerf » pour « Rodogune », « pierre » pour « Les Pierreuses ».

⁷⁰ Dans « Sixtine Agni » *Phédon* fait allusion au suicide de Socrate comparé à l'empoisonnement de l'héroïne de la nouvelle.

« Sixtine Agni » que Mandiargues a écrite « pour » Anne et Gérard Macé, ses amis à lui). Par contre, les épigraphes des trois premiers volumes surprennent par leur taille et l'adéquation aux histoires qu'elles annoncent.

C'est une sorte de parcours de l'histoire de la littérature dans la version de Mandiargues. Ainsi :

Personne épigraphée	Époque	Nationalité
Platon	Antiquité	Grec
Jerôme Cardan, J.-B. Porta, Le Tasse	Renaissance	Français, deux Italiens
Mlle de Montpensier	Classicisme/baroque	Française
Restif de La Bretonne, Cyrano de Bergerac, Voisenon	Roman libertin	Trois Français
Hölderlin, Töpffer	Néoclassicisme, Romantisme	Deux Allemands
Swinburne, Moréas, Villiers de l'Isle-Adam, Corbière, Baudelaire, Valéry, Saint-Pol-Roux	Symbolisme (préraphaélisme)	Anglais, Grec et cinq Français
Soupault, Gracq, Breton, Blanchard, Réage, Klossowski, Henein, Mansour, Dalí, Paz	Surréalisme	Cinq Français, deux Égyptiens et deux Espagnols

De ce tableau, nous pouvons déduire le goût littéraire de Mandiargues, qui allait des classiques grecs, à travers les libertins, les romantiques allemands jusqu'aux symbolistes et surréalistes. Voyons de plus près les personnes évoquées. Seules trois femmes y apparaissent, Mlle de Montpensier, Pauline Réage. Joyce Mansour. D'autre part, il est facile d'y reconnaître des phares de la littérature française : Cyrano de Bergerac, Restif de La Bretonne, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Paul Valéry ; des écrivains étrangers : Le Tasse, Paz, Töpffer, Hölderlin. Ce qui frappe aussi c'est la présence des personnes autres que littérateurs comme le médecin Jérôme Cadran ou l'alchimiste Giambattista della Porta ou bien Mademoiselle de Montpensier⁷¹, aristocrate de l'Ancien Régime. En parlant des dominantes, presque tous les auteurs sont des poètes ce qui souligne l'amour particulier que Mandiargues gardait pour la poésie. Il en va de même pour l'exotisme de ses épigraphés. Bien que la plupart d'entre les personnes citées soient français, il y a d'autres nationalités qui correspondent à ses lectures préférées dans les pays visités.

⁷¹ De vrai nom Anne Marie Louise d'Orléans (1627-1693), petite-fille du roi Henri IV, cousine germaine de Louis XIV, à l'époque était la princesse la plus riche et la plus titrée d'Europe. C'est peut-être pourquoi, le narrateur énumère des noms de dignité dans « Le tombeau d'Aubrey Beardsley ».

Voyons maintenant de plus près les rapports entre les citations et les textes qu'elles précèdent. Comme nous venons de l'expliquer plus haut, il est possible d'en distinguer quatre types (justification du titre, commentaire du texte, allusion à l'autorité et épigraphe-ornement). Nous pouvons dire que toutes les épigraphes font appel à l'autorité de l'auteur cité et sont une sorte de parure intellectuelle des nouvelles. Cependant, en ce qui concerne le commentaire du texte, la question y est beaucoup moins évidente. Nous essayerons, tout de même, de tracer quelques pistes générales qui permettront de systématiser les références entre les épigraphes et les textes.

Dans la majorité des cas la citation renvoie le lecteur au protagoniste. Nous en avons plusieurs exemples⁷². Le personnage de Clorinde (2.2.) est évoqué dans le contexte de sa mort (l'armure est le « présage funeste »). Chez Le Tasse, dans le contexte des croisades, Clorinde est la Maure qui, vêtue d'une armure masculine, va s'engager dans une bataille. Là, sous ce masque, elle a été tuée par Tancrède, guerrier chrétien qui l'aimait et qui ne pouvait pas se le pardonner après la découverte de son identité. Mandiargues fait allusion à cette scène et ainsi approfondit le sens de la nouvelle en invitant le lecteur à une lecture comparative. Dans « Étudiante » (2.4.), la citation du Voisenon provenant de son conte licencieux *Zulmis et Zelmaïde* fait référence à l'histoire des amants libertins. Ainsi, Mandiargues introduit une héroïne dont le caractère est peint à la manière du libertinage. C'est une sorte de justification du titre, mais en même temps, une invitation à la double lecture. Dans « Madeline aux vipères » (5.2.), le vocatif « Madeline, Madeline... » nomme dès le début le destinataire des mots qui vont être prononcés dans la nouvelle. De plus, l'épigraphe anticipe le caractère émotionnel du récit qui est une sorte d'exaltation qui exaspère le jeune Marc Églé et le pousse au suicide final. Le pronom interrogatif répété « Pourquoi... ah pourquoi » et le point d'exclamation qui termine la phrase reflètent l'état d'âme du héros qui ne comprend pas les raisons du suicide de sa sœur. C'est donc une anticipation de l'intrigue. D'un côté, Madeline offre le plaisir érotique : « vos lèvres à mon cou », mais d'un autre côté, elle ressent la pulsion mortelle et le pouvoir qui en découle : « vos lèvres entre les coups de hache du roi ! » Le message concis dans la citation de Jean Moreás (symboliste grec) était ce que Mandiargues appréciait le plus. Dans « Feu de braise » (3.1.) nous avons affaire à une autre référence métaphorique dans laquelle les

⁷² Voir l'annexe : épigraphes : 2.2., 2.4., 5.2., 3.1., 3.5, 1.3.

symboles « pierre » et « cire » se traduisent par le contraste entre le dur et le mou. Si on applique cette dualité au contenu de la nouvelle, il s'avère que c'est Florine qui est entre la réalité brutale et le rêve doux. La confusion du lecteur est encore plus grande grâce à la forme interrogative « était-elle », « pensait-on » et à l'insistance sur l'inutilité de parler avec la « créature d'un autre monde ». En effet, la nouvelle laisse aux lecteurs l'impression que ses personnages sont muets, même lorsqu'ils parlent leurs paroles sont toujours vagues. C'est peut-être ce que vise Mandiargues : une autre façon de contribuer à l'incertitude générale de la nouvelle.

À quelques occasions, l'épigraphe rappelle le protagoniste d'une manière descriptive. Il s'agit donc d'introduire une *captatio benevolentiae* visuelle qui peut attirer la curiosité du lecteur. Nous pouvons citer notamment « Le Nu parmi les cercueils » (3.5.) et « L'homme du parc Monceau » (1.3.) où les deux protagonistes sont évoqués par leur aspect physique. Dans le premier récit, c'est également un envoi aux textes de Joyce Mansour pleins de sadisme et de domination masculine conjointe à la soumission féminine. Ainsi Mandiargues avertit le lecteur sur le type de personnage qui va entrer dans l'histoire. Dans le texte suivant, Mandiargues a recours à Jérôme Cardan pour nous faire entrer dans un monde magique ou plutôt alchimique dans lequel il n'y a plus de limites à l'élasticité du corps humain.

Le lieu est de même un élément assez souvent évoqué déjà dans l'épigraphe⁷³. « Le passage Pommeraye » (1.2.) en offre l'exemple le plus notable. La phrase surréaliste prépare le lecteur aux aventures insolites. Cependant dans « Le Pain rouge » (2.3.) Mandiargues semble construire une image qui permet de comprendre la diminution de l'espace à la taille liliputienne. Ainsi, on retrouve la parenté entre la reine de Mab de Maurice Blanchard et Pluto Jedediah qui devient « gros comme une puce » après une piqûre magique. De la même façon, l'épigraphe commente le décor ou peut-être l'ambiance de la fiction. En effet, la débauche et l'aristocratie de Mlle de Montpensier et l'extravagance de Salvador Dalí correspondent assez bien à l'ambiance du « tombeau d'Aubrey Beardsley ou Les Fashionables chinois » (1.5.). Le caractère surréaliste, c'est-à-dire le manque de « simplicité » est prévu. Ainsi, Mandiargues incite à la lecture de la nouvelle comme s'il voulait par cela renforcer sa volonté d'affirmer son originalité.

⁷³ Voir l'annexe : épigraphes : 1.2., 1.5., 2.3.,

Il existe encore des citations qui abordent l'intrigue⁷⁴. Cette évocation peut concerner la métamorphose d'un des personnages. Dans « Les Pierreuses » (3.3.) l'épigraphe révèle le « secret » de la femme qui peut être une pierre ou bien une « rivière qui coule aux côtés de l'homme » ce qui correspond à la nature mystérieuse des créatures minuscules de cette fiction. D'autre part, la citation de Julien Gracq annonce l'apparition fantastique d'une « gelée vivante » à l'intérieur de la pierre précieuse dans « Le Diamant » (3.6.). Dans d'autres cas, Mandiargues évoque l'élément jouant un rôle important dans le thème de la mort. Cela peut concerner l'animal, figure souvent présente dans les fictions mandiarguiennes ; par exemple, la vicitme tuée dans « Rodogune⁷⁵ » (3.2.) qui grâce aux allusions mythologiques (Actéon, le roi cornu) est en quelque sorte divinisée ; mais aussi, le serpent venimeux rappelé par Valéry, qui cause la mort de l'homme dans « Des cobras à Paris » (5.1.). Le cas assez exceptionnel est montré dans l'épigraphe de « La Vision capitale » (2.6.) où la tête coupée est présentée sous forme d'une formule magique de Giambattista della Porta.

En ce qui concerne le caractère des épigraphes, elles sont toujours polysémiques et ne correspondent jamais à un seul élément de la fiction, que ce soit le personnage, le lieu, l'ambiance ou l'intrigue elle-même. Les citations sont une sorte de jeu que Mandiargues propose au lecteur afin d'élargir le contexte littéraire et culturel de ses nouvelles. Il faut prendre en considération la prédominance des écrivains symbolistes et surréalistes qui s'accorde aux intérêts littéraires de Mandiargues. Peut-être, comme l'affirme Genette, les épigraphes étaient à un moment donné un effet de mode, mais cela ne concerne pas Pieyre de Mandiargues car il a abandonné en majorité la tâche d'épigraphe ses œuvres à partir du recueil *Porte dévergondée* (1965). Peut-être c'était à cause du changement de style ou des expériences personnelles, ou peut-être, à l'époque il s'intéressait davantage au genre romanesque. Notre parcours n'est qu'une tentative de rapprochement d'une entreprise très soignée et très recherchée qui pourra faire objet d'une analyse plus vaste.

Nous pouvons distinguer quelques caractères généraux des nouvelles choisies de Pieyre de Mandiargues. D'abord, c'est la division thématique qui s'opère entre les trois

⁷⁴ Voir l'annexe : épigraphes 2.6., 3.2, 3.3., 3.6., 3.7., 5.1.,

⁷⁵ Rappelons que l'épigraphe en évoquant le mot « cerf » contribue à élargir la liste insolite des synonymes du mot « bélier » qui apparaissent dans cette nouvelle en nombre de presque 40.

premiers recueils et ceux qui ont été écrits après 1960. Il faut ajouter que le critère quantitatif est respecté presque toujours, la taille de la nouvelle ne dépasse pas les limites éditoriales et les volumes sont assez équilibrés. Ensuite, nous remarquons que le type de recueil thématique ou éventuellement le recueil-ensemble sont dominants chez Mandiargues. L'auteur a l'habitude de préciser l'intention de ses volumes à travers les préfaces, les pages de couverture. Il a presque toujours recours aux dédicaces. C'est la manière grâce à laquelle, l'auteur présente à ses lecteurs son entourage artistique : des peintres et des poètes (souvent aux goûts semblables), mais aussi sa famille et ses amis. Le lecteur est encouragé (ou bien forcé) à rechercher la réponse à la question : pourquoi une telle dédicace ? Il faut qu'il connaisse la personne ou son œuvre ou bien son pays d'origine. Ce dernier aspect est assez notable dans le cas d'un auteur tellement cosmopolite. À travers les dédicaces, Mandiargues se caractérise et donne la définition de son milieu artistique. Il en va de même pour les épigraphes grâce auxquelles l'écrivain enrichit ses textes. Il y ajoute une dimension intertextuelle et en même temps il invite le lecteur à un jeu de correspondances. Les citations ne sont pas de simples ornements. Elles sont choisies très soigneusement et restent dans un rapport très particulier avec les textes qu'elles précèdent. Encore une fois, Mandiargues instaure un trait caractéristique de ses nouvelles et s'inscrit dans une tradition de la littérature européenne. Il est à noter la présence des auteurs du symbolisme et du surréalisme qui marque les fictions de Mandiargues. Néanmoins, il faut préciser que cette habitude atteint son paroxysme avec la prédominance du fantastique dans ses recueils pour n'apparaître qu'épisodiquement dans les dernières créations. Quoi qu'il en soit, les titres métaphoriques, les recueils choisis par thèmes, les dédicaces qui montrent son entourage et les épigraphes qui enrichissent le poids littéraire des textes, ils contribuent tous au style et à l'originalité de Mandiargues dans l'ensemble de ses nouvelles.

Annexe : épigraphes des recueils choisis

1. *Le Musée noir*

1.1. « Le Sang de l'agneau » : à Leonor Fini, citation : Swinburne

La nuit, limier noir, poursuit le faon blanc du jour
Plus vite que le rêve les pieds blancs du sommeil en fuite

1.2. « Le passage Pommeraye » : à Meret Oppenheim, citation : André Breton et Philippe Soupault

Dans certains passages fameux, on sait que des animaux
sans nom dorment sans inquiétude.

1.3 « L'homme du parc Monceau » : à Stanislas Lepri, citation : Jérôme Cardan

Certes l'homme ne peut éviter qu'il ne soit mol.

1.4. « Mouton Noir » : à George Hugnet, citation : Restif de La Bretonne

Dans tous les pays où les femmes ne seront pas
honorées en public comme objets sacrés,
plus que les prêtres même, il n'y aura pas de mœurs .

1.5. « Le tombeau d'Aubrey Beardsley ou Les fashionables chinois » : à Christian Bérard,

citations Mlle de Montpensier :
Je n'aime pas les plaisirs innocents.

et Salvador Dalí :

Car une chose est certaine, c'est que je hais,
sous toutes ses formes, la simplicité.

1.6. « Le pont » : à Paul Éluard, citation : Villiers de l'Isle-Adam

Tu as mêlé ton être sauvage à toute l'âme des forêts.

1.7. « Le casino patibulaire » : à Zosia, citation : Hölderlin

La violence et l'amour avaient dû faire rage en lui,
et la raison brillait sur les débris de son coeur comme
l'œil d'un épervier qui s'est posé sur un palais détruit.

2. *Soleil des loups*

2.0. *Soleil des loups*, citation au recueil : Tristan Corbière

La Lavandière blanche étale
Des trépassés le linge sale,
Au soleil des loups...

Soleil des loups : la lune, Dictionnaire d'argot ancien

2.1. « L'Archéologue » : à Bona, citations : Saint-Pol-Roux :
Et maintenant la nature m'a l'air d'une négresse
en chemise, poudrée à frimas.

et Cyrano de Bergerac :

Ils se figurent que l'univers est une tarte que l'hiver,
ce grand monstre, sucre pour l'avalier.

2.2. « Clorinde » : en souvenir du Tasse, citation : Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*
Sans plume, sans panache, Clorinde a revêtu (présage funeste)
le fer rouillé et noir

2.3. « Le Pain rouge » : à Pierre De Maria, citation : Maurice Blanchard
Ce fut d'abord un palais pour la reine Mab,
gros comme une puce, et posé sur un trèfle à quatre feuilles
à la fois parc, jardin, chasse à courre et jet d'eau
pour une fête de Printemps. Tout cela soigneusement placé
dans un boîtier de montre, comme un souvenir d'amoureuse.

2.4. « L'Étudiante » : à Yvonne Larsen, citation : Voisenon
Elle avait autant de tempérament que d'humeur,
ce qui la contrariait cruellement, et la rendait quelquefois
obligeante malgré elle ; mais elle était difficile, et savait,
dans le plaisir même, trouver des circonstances
qui sauvaient les droits de son humeur.

2.5. « L'Opéra des falaises » : à Filippo de Piscis, citations : Villiers de l'Isle-Adam :
N'avez-vous jamais admiré, par un jour d'orage, une belle jeune femme
brune peignant sa chevelure devant quelque grand miroir bleuâtre,
en une chambre un peu sombre, aux rideaux fermés ?
Les étincelles pétillent de ses cheveux et brillent,
en magique apparition, sur les pointes du démêloir d'écaille,
comme des milliers de diamants fluant d'une vague noire,
en mer, pendant la nuit.
Les brunes ont beaucoup d'électricité en elles.

et Baudelaire :

Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre
et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir
de mourir lentement sous son regard.

2.6. « La Vision capitale » : à Jean Paulhan, citation : J.-B. Porta
Pour faire que les assistants d'une compagnie
sembleront n'avoir point de tête :
Faire bouillir d'orpiment bien subtilement broyé en un pot de terre neuf,
et ne sera inconvénient d'y mêler du soufre. Après, couvrez votre pot,
de peur que la vapeur jaune ne s'envole, et mettez cette composition dans
une lampe neuve, que vous allumerez,

et les assistants qui seront au lieu où cela se fera sembleront n'avoir ni tête ni mains, s'ils ferment leurs yeux avec les doigts lorsqu'on allumera cette lampe ou chandelle ; et verrez pour un petit de temps ce spectacle tout comme il se pourra faire.

3. *Feu de braise*

3.1. « Feu de braise » : à Pauline Réage, citation : Pauline Réage
Était-elle donc de pierre ou de cire,
ou bien créature d'un autre monde et pensait-on
qu'il était inutile de lui parler, ou bien si l'on n'osait pas ?

3.2. « Rodogune » : à Pierre Klossowski, citation : Pierre Klossowski
... Un grand cerf, blanc comme la neige,
séparait Actéon de la divinité ;
et couvrant le dos de la déesse des forêts,
le roi cornu entre dans son royaume.

3.3. « Les Pierreuses » : à Octavio Paz, citation : Octavio Paz
Je vais dire son secret : le jour ; elle est pierre sur le bord du chemin ;
la nuit, une rivière qui coule aux côtés de l'homme.

3.4. « Miroir morne » : à Georges Hénein, citation : Georges Hénein
Inutile, inutile pays où les femmes sont trop frêles
pour être aimées de près.

3.5. « Le nu parmi les cercueils » : à Joyce Mansour, citation : Joyce Mansour
Je ne suis plus qu'une charogne verticale.

3.6. « Le diamant » : à Julien Gracq, citation : Julien Gracq
... Comme une gelée vivante où la lumière se fût faire chair
par l'opération d'un sortilège inconcevable.

3.7. « L'enfantillage » : à la mémoire de Valéry Larbaud, citation : Valéry Larbaud
Rose Aurouy, te souviens-tu de ce petit garçon exotique
Que la vieille Lola nommait « Milordito » ?

4. *Porte dévergondée*

4.0. *Porte dévergondée*, citation au recueil : Töpffer
Va, petit livre, et choisis ton monde...

5. *Le deuil des roses*

5.1. « Des cobras à Paris » : à Sibylle, citation : Paul Valéry, *Ébauche d'un serpent*
Parmi l'arbre, la brise berce
La vipère que je vêtis :
Un sourire que la dent perce
Et qu'elle éclaire d'appétits,
Sur le Jardin se risque et rôde,
Et mon triangle d'émeraude
Tire sa langue à double fil...
Bête je suis, mais bête aiguë,
De qui le venin quoique vil
Laisse loin la sage ciguë

5.2. « Madeline aux vipères » : à Bernard Noël, citation : Jean Moréas
Madeline, Madeline,
Pourquoi vos lèvres à mon cou, ah pourquoi
Vos lèvres entre les coups de hache du roi !

5.3. « Sixtine Agni » : pour Anne et Gérard Macé, citation : Platon, *Phédon*, XII
Hé quoi, des amours humaines, mignons, épouses, fils, ont pu morts inspirer à plusieurs le désir d'aller volontairement aux demeures de Hadès les y rejoindre, conduits par l'espoir qu'ils reverraient là-bas l'objet de leur désir et seraient avec lui, et la pensée, par contre, un homme qui en serait amoureux, qui aurait embrassé avec ardeur ce même espoir de ne la rencontrer, d'une façon qui compte, nulle part ailleurs que chez Hadès, cet homme-là s'irriterait de mourir, il ne se réjouirait pas d'aller en ces lieux mêmes !

Chapitre III

Les thèmes et le style

d'André Pieyre de Mandiargues

Influencé par les écrivains surréalistes, entouré d'amis peintres, Pieyre de Mandiargues entre dans le monde de la littérature. En même temps, il continue ses nombreux voyages pendant lesquels il rencontre des femmes et des hommes. Dans cette atmosphère, des rêves, des hallucinations, des personnages, des tableaux, des objets, des symboles s'accumulent et préparent sa manière d'écrire. Quels sont les thèmes et les motifs qui se répètent ? Comment se manifestent-ils à travers le langage ? Nous essayerons de répondre à ces questions en analysant le premier recueil *Le Musée noir* et en parcourant l'évolution du style mandiarquien dans les nouvelles suivantes.

1. Notions de base

1.1. Thème vs motif

Avant de passer à la notion de thème, il faut préciser le point commun de tous les recueils étudiés ici. C'est l'homme (compris ici comme représentant de l'espèce humaine) qui est toujours au centre de l'histoire. Hommes, femmes, maris, épouses, pères et mères, filles et fils, ils sont tous là. Il ne s'agit pourtant pas des nouvelles qui aspirent à être un panorama de la société. C'est très souvent dans le contexte fantastique, en compagnie de personnages merveilleux ou bien placés dans un endroit

imaginé, que les gens racontent leurs histoires¹. Pour le narrateur, l'authenticité, la véracité des événements ou des personnages est à l'arrière plan. Ce qui importe c'est l'efficacité avec laquelle les éléments du monde fictif vont attirer l'imagination et l'intérêt du lecteur.

Il n'est pas sans raison de regarder de plus près la définition du thème :

Dans l'œuvre, le thème (du grec *thèma*, littéralement *le posé*) est une idée fréquente (motif, leitmotiv), fondamentale (thèse, image obsessionnelle) ou essentielle (forme structurante)².

Cependant, il y a une légère différence entre le thème et le motif :

Le thème dans l'œuvre sera plus général et souvent plus abstrait que le motif. Ex.: le temps / l'horloge chez E. Poe. Un même thème aura différents motifs, un même motif peut servir à différents thèmes³.

Nous avons donc deux éléments qui nous serviront à définir l'originalité des nouvelles choisies de Mandiargues et à démontrer les liens que l'auteur a établis entre elles.

1.2. Thèmes d'après Mandiargues

Il est intéressant de voir comment l'écrivain lui-même rappelle l'un de ses thèmes principaux :

Éros et Thanatos [...] est un thème extrêmement ancien, que l'on trouve dans les plus vieilles traditions, dans les premiers chants du monde. Bien plus qu'un thème, c'est plutôt une notion enfouie dans l'inconscient le plus obscur et qui est l'une des plus généreuses sources d'inspiration auxquelles puissent avoir recours les poètes, les narrateurs, les artistes⁴.

Ainsi, l'écrivain veut s'inscrire dans une tradition littéraire bien ancienne et par conséquent augmenter la valeur de son œuvre. D'ailleurs, Mandiargues ne cachait pas qu'il aimait imiter ses écrivains maîtres et que son travail commençait toujours par une sorte de réécriture. De plus, il explique ainsi la reprise de ces thèmes :

¹ D'après la conférence de Marie Bertrand, on sait que Mandiargues tenait une sorte de journal où il ramassait des faits divers et des articles sur des histoires inouïes.

² B. Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, p. 449.

³ *Ibid.*, p. 333.

⁴ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire, op. cit.*, p. 180.

Dans mes premiers récits, mes premières tentatives d'écrivain, cette notion archaïque (Éros et Thanatos) s'aperçoit presque toujours à l'origine de ce qui était en train de prendre forme. Plus tard, il n'est pas impossible que l'appel à telle notion soit devenu un peu voulu, parce que je m'étais aperçu qu'il y avait là quelque chose qui me mettait dans l'état d'obsession que j'ai dit et qui me procurait des phrases douées pour moi d'un certain charme. Parce que vous savez que l'on n'écrit, au fond, que pour obtenir des formes de langage qui vous charment⁵.

Cet « état d'obsession » dont parle Mandiargues est en accord avec la définition du thème proposée plus haut. En effet, l'auteur cherchait toujours à écrire d'abord pour lui-même et ensuite pour les autres. Néanmoins, si nous prétendons dévoiler son mystère, pour arriver à la notion de style dans l'acception de Mandiargues, nous devons déterminer en quoi consiste d'abord son choix de thèmes et ensuite comment il s'articule dans le langage qui y est fortement lié :

Et les phrases dépendent principalement de leur point d'origine, qui est le thème inspirateur, comme une brève hallucination de l'écrivain qui vient de s'attabler devant la feuille de papier blanc⁶.

C'est donc à la fois l'explication de la démarche qu'on appliquera dans ce chapitre afin d'éclairer ce que c'est la « manière » de Mandiargues.

Dans un entretien avec l'auteur, Francine Mallet distingue ses trois thèmes principaux : « Quand on lit plusieurs de vos livres à la file, on est frappé de l'importance que vous donnez au rêve, que vous donnez à la mort, que vous donnez au sexe »⁷.

À propos de la mort Mandiargues affirme : « Pour revenir à mes récits, il n'en est presque pas un où la mort ne soit présente ou n'ait quelque rôle à jouer »⁸. Il en va de même pour le rêve, lorsqu'il avoue : « mon œuvre tout entière est une sorte de grand rêve ou de vaste rêverie, mis à part le souci formel sur lequel j'ai insisté. N'ai-je pas écrit que *tout livre est une rêverie coulée dans les formes d'un style ?* »⁹

Mandiargues est assez vague dans ses jugements sur les thèmes, il prend souvent des précautions pour ne pas en parler et lui arrive de se contredire, par exemple, à

⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁹ *Ibid.*, p. 187.

propos du processus créatif. D'un côté, il n'a pas besoin d'un thème pour écrire : « Au départ d'un récit, il m'arrive rarement de partir d'un thème préconçu et de le développer comme font les écrivains qui travaillent à la manière des architectes »¹⁰. D'un autre côté, il lui est indispensable : « Lorsque j'essaie de me mettre au travail, ce qui est malaisé, aujourd'hui plus qu'autrefois, j'ai besoin d'un sujet ou au moins d'un thème. Un court poème parfois surgit et s'impose, mais dans le récit, conte ou roman, je ne suis pas de ces écrivains qui sont capables de partir au hasard et de courir loin sur leur lancée »¹¹.

Il est donc au lecteur de juger lequel des deux témoignages est vrai et ainsi de s'interroger sur la nature des idées et des mots qui se développent en nouvelle. Comme nous l'avons déjà expliqué, la plupart des recueils de Mandiargues étudiés ici seront liés à un thème.

2. Analyse des thèmes

Si on procède conformément à la division des nouvelles de Mandiargues proposée dans le chapitre précédent, il faudra d'abord noter quelques traits caractéristiques de chacune des deux étapes. Dans la première (celle du romantisme fantastique) : *Le Musée noir*, *Soleil des loups*, *Feu de braise* forment des unités thématiques. Il en va de même pour la seconde (celle de l'érotisme fantastique) *Porte dévergondée*, *Sous la lame* et *Le Deuil des roses*. Il faudrait cependant être attentif et remarquer que dans beaucoup d'histoires l'auteur peint les décors, les actions, les types de personnage selon des critères qui lui sont propres.

2.1. *Le Musée noir* : fantastique nocturne

Nous commençons par une approche synthétique du premier recueil, *Le Musée noir*, pour y discerner un réseau d'éléments récurrents, caractéristiques du style de Mandiargues, qui permettra de définir le modèle initial de sa poétique.

Pour analyser le thème, nous nous limiterons à quatre éléments du monde fictionnel : le temps, le lieu, l'action et les personnages. Ensuite, nous essayerons de donner une caractéristique du langage.

¹⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹¹ *Ibid.*, p. 254.

2.1.1. Temps

Le premier recueil se distingue par le motif de la nuit qui apparaît dans tous les sept récits :

Dehors, la nuit n'était pas beaucoup moins pesante qu'à l'heure où Marceline avait quitté le bungalow...¹²

... je vis l'aurore boréale dans le ciel sombre de la Terre de Feu, le bord de l'horizon comme une ligne rougissante et la nuit allait descendre sur la ville.¹³

S'il se fût trouvé cette nuit là ...¹⁴

De l'autre côté du couloir, c'est une nuit étrangement humide, sauvage, toute piquée de lueurs.¹⁵

La nuit venait.¹⁶

Leur commune nuit fut pour Camille de Hur un merveilleux dépaysement...¹⁷

Plus tard, après que se furent un peu dissipé au froid de la nuit les esprits pétillants du vin de Champagne...¹⁸

C'est donc l'ambiance nocturne (d'ailleurs, le « noir » du titre de ce recueil) qui constitue le fond commun aux histoires insolites. Quant à sa signification symbolique, elle était interprétée de manières diverses.

D'après le dictionnaire des symboles, la nuit est liée à la passivité, à la féminité et à l'inconscient. De plus, elle peut représenter la fertilité, la puissance et la semence. Traditionnellement, elle a le même sens que la couleur noire ou la mort¹⁹.

Selon la mythologie grecque (version orphique), c'était grâce à Nox que tout a commencé. Elle a donné naissance à un œuf d'argent (La Lune) d'où est parti l'Éros. Selon la version philosophique, Nox (la nuit), tout comme Le Jour, Érèbe et L'air, est née des Ténèbres et du Chaos²⁰. Suivant la version la plus connue, elle est mère du dieu du sommeil (Hypnos) et du dieu de la mort (Thanatos). Si l'on arrive à réunir ces deux mythes, il serait possible de constater que la nuit contient tous les trois thèmes

¹² A. Pieyre de Mandiargues, « Le Sang de l'agneau », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 80.

¹³ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Passage Pommeraye », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « L'Homme du parc Monceau », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « Mouton noir », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ou Les fashionables chinois », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Pont », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 274.

¹⁸ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Casino patibulaire », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁹ Ce que l'on peut observer dans les expressions comme « la nuit éternelle » pour dire la mort.

²⁰ R. Graves, *Mity greckie*, Warszawa, PIW, 1967, p. 40-44.

principaux (helléniques) des nouvelles de Mandiargues : Éros (le sexe), Hypnos (le rêve) et Thanatos (la mort).

En ce qui concerne la structure événementielle, la nuit sert de fond :

- au viol et au meurtre (« Le Sang de l'agneau ») ;
- à la quête de la femme (« Le Passage Pommeraye », « Le Pont ») ;
- à la rencontre d'une aventure fantastique (« L'Homme du parc Monceau », « Mouton noir », « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley », « Le Casino patibulaire »).

Il faut donc noter les fonctions du motif de la nuit : l'unité de l'ambiance, la référence symbolique (mythologique) et le décor pour les actions.

2.1.2. Lieu

Les lieux diffèrent suivant le type de l'action : la maison, le cabaret, le bois, la rue, le parc, la pyramide, la baraque, l'île, le bord de la mer, l'hôtel, la forêt, le manoir, le casino. L'auteur reprend le thème romantique de *locus terribilis* qui crée

[...] un climat propice à la transfiguration des phénomènes sensibles. Allez en forêt saisir le midi frémissant des clairières ; découvrez le minuit des carrières à l'abandon, des plages retirées où s'enjolivent de lune les menues alluvions déposées par le flot ; explorez les gares, les passages, les souterrains des grandes villes, les maisons closes comme des confitures de velours en pots de miroir, les salles de jeu, les foires à la brocante, les théâtres vieilliss ; parcourez les gorges des torrents polies et dures telles que des chevaux cabrés, les grottes, les chemins de planches jetés aux marécages [...] ²¹.

Ce sont très souvent des espaces clos à l'accès difficile (escalier, en spirale de préférence). Comme c'est le cas du « Passage Pommeraye » : « La femme s'engouffra dans un escalier qui montait en colimaçon resserré »²² ; ou du « Pont » : « Elle fit se lever Damien, lui ordonna de se vêtir, le conduisit aux premières marches d'un escalier plus important que la spirale dissimulée derrière les livres par laquelle ils étaient montés »²³. Mandiargues décrit les décors avec une grande minutie ce qui, en compagnie des lieux fantastiques, renforce l'effet d'incertitude chez le lecteur. On trouvera des exemples suivants de description des lieux : dans « Le Passage Pommeraye » on découvre l'endroit où le protagoniste sera tué :

²¹ A. Pieyre de Mandiargues, préface au *Musée noir*, *op. cit.*, p. 12.

²² A. Pieyre de Mandiargues, « Le Passage Pommeraye », *op. cit.*, p. 112.

²³ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Pont », *op. cit.*, p. 275.

[...] une maison qui paraît haute parce qu'elle est très étroite, et parce qu'elle n'a qu'une seule fenêtre par étage au-dessus d'une porte qui est étroite en proportion de la maison et qui est encadrée par deux harpies de pierre²⁴ ;

dans « L'Homme du parc Monceau », c'est l'intérieur de la pyramide où la mort de la part de Chat Mammon attend le héros éponyme :

Sous un éclairage saccadé qui provient d'une multitude de ces coquilles appelées porcelaines ou vénus, pendues à la voûte et toutes remplies de lucioles que l'on voit aussi voltiger près de leurs fentes, s'élèvent à droite et à gauche de hautes colonnes noirâtres, hérissées d'un crin plus dur que le poil d'éléphant et agitées de très lentes ondulations²⁵.

enfin dans « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley » nous avons un passage décrivant l'hôtel de la princesse Petit-Colombes :

Du reste, il ne faudrait pas ici parler de salons, non plus que d'escaliers, de fenêtres, de portes ou de rien qui fasse penser à la banalité des logis que nous connaissons, mais plutôt de grotte aérienne, de caverne radieuse comme une énorme bulle de savon suspendue au-dessus de la terre par un lacis de chaînes transparentes. Aucune cloison, aucune paroi – du moins aucune qui fût visible pour nous, des miroirs couvrant entièrement les surfaces aux endroits où l'on n'aurait vraiment pu se dispenser de murs²⁶.

Il est possible de remarquer que le motif de l'espace clos est souvent lié à l'oppression physique (dans les extraits cités plus haut : les tortures du corps ou la mort) ou psychique du protagoniste. Il est probablement inspiré de l'œuvre du marquis de Sade où l'expérience des limites dans les endroits sinistres était fréquente²⁷.

Il en va de même pour le motif de la spirale (ou bien l'escalier de cette forme) qui possède une importante valeur figurée. Elle est associée aux animaux lunaires, à l'eau et au pouvoir (selon les mythes égyptiens). De plus, dans les pays comme la France, l'Irlande et l'Angleterre, elle représente la danse magique et par conséquent la figure provoquant l'état d'extase qui permet de quitter ce monde et d'accéder à une autre dimension²⁸. Ainsi, la spirale serait-elle une sorte de passage entre la vie réelle et le fantastique ou l'onirique.

²⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Passage Pommeraye », *op. cit.*, p. 111.

²⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « L'Homme du parc Monceau », *op. cit.*, p. 140.

²⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley », *op. cit.*, p. 212.

²⁷ B. Banasiak, *Filozofia integralnej suwerenności, zarys systemu Markiza de Sade*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006, p. 412-422.

²⁸ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2001, p. 382.

2.1.3. Action

L'action est presque toujours liée aux trois thèmes directeurs chez Mandiargues : la mort, le sexe et le rêve.

2.1.3.1. Mort

La fin de la vie est un motif auquel l'auteur a souvent recours. Il n'est presque jamais question d'un décès provoqué par une maladie. En majorité, il s'agit de meurtres donc d'actes volontaires. Nous pouvons donc dire que ce ne sont plus des accidents, ce sont des crimes. Logiquement, il est possible de se demander qui est victime, qui est assassin, et quel est le motif.

Ainsi, peut-on diviser les meurtres en deux groupes :

- la mort de l'homme : le protagoniste (« Le Passage Pommeraye », « L'Homme du parc Monceau », « Le Pont »), le personnage secondaire (les parents de Marceline, Pétrus : « Le Sang de l'agneau »), (Philéas : « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley »), (Giovenca Belcorno : « Le Casino patibulaire »)
- la mort de l'animal : (le lapin Souci : « Le Sang de l'agneau »), (les moutons : « Mouton noir »)

La disparition du protagoniste termine l'action. La narration s'arrête parce qu'il n'y a plus de faits à raconter. Cependant, la mort des personnages épisodiques ou bien des animaux (toujours appartenant au protagoniste) peut être un point culminant qui entraîne d'autres crimes²⁹ ou bien constituer une sorte d'avertissement contre le danger.

En ce qui concerne le meurtrier, Mandiargues le présente sous trois formes différentes. Ainsi, la mort est donnée par :

- une personne : Marceline (« Le Sang de l'agneau »), Simon de Hur (« Le Pont »), les suisses masqués (« Le Casino patibulaire ») ;
- un monstre : femme-poisson (« Le Passage Pommeraye »), Chat Mammon (« L'homme au parc Monceau »), Galsuinthe et les géantes (« Le tombeau d'Aubrey Beardsley ») ;
- un animal : la meute des lévriers d'Encelade (« Mouton noir »).

La différence entre les personnes et les créatures inventées par Mandiargues ne peut pas être catégorique, car une jeune fille qui égorge ses parents peut aussi bien être

²⁹ Dans « Le Sang de l'agneau » la mort du lapin entraîne le viol de Marceline, l'assassinat de ses parents et le suicide de Pétrus.

classifiée comme un monstre³⁰. Il en va de même par rapport à la séparation de la meute de chiens et des êtres fantastiques à moitié formés d'un chat ou d'un poisson. Il s'agit donc de voir dans le rôle du meurtrier une chimère qui réunit les caractères humains et animaux. Ce qui est curieux aussi est que le meurtrier n'est jamais puni (comme dans la nouvelle policière) et c'est encore un élément de l'action qui laisse le lecteur avec des questions sans réponse.

Finalement, il est intéressant de s'interroger sur le motif du meurtre. Dans *Le Musée noir*, nous pouvons constater que pour la plupart ce sont des « crimes avec préméditation » ; la motivation y est très émotionnelle. Par ailleurs, la mort donne accès à une autre dimension de la réalité et constitue une sorte de sacrifice humain auquel le héros doit se soumettre pour contenter sa curiosité. Ainsi, peut-on distinguer comme motifs :

- la vengeance : (« Le Sang de l'agneau ») ; la jalousie (« Le Pont », Mouton noir) ; l'offense « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ») ;
- l'entrée dans le fantastique : (« Le Passage Pommeraye », « L'homme au parc Monceau »).

L'instrument de la mort est toujours cruel et frappe l'imagination du lecteur : le couteau, l'explosion, la guillotine, les fers déchirants (poinçons, aiguilles, pinces), les tenailles, le fil de fer barbelé. La cruauté est un autre motif que Mandiargues doit au marquis de Sade, mais aussi à ses contemporains surréalistes (Paulhan, Mansour, Réage).

S'agit-il de la construction des événements, la fin en est presque toujours tragique. Dans la plupart des cas, l'action se limite à un seul épisode. Très souvent les péripéties changent la vie des personnages et les rapprochent de la mort. Nous pouvons prendre comme exemple la dispartition du lapin qui est la cause de la vengeance de Marceline (« Le Sang de l'agneau ») ou la rencontre d'un personnage fantastique qui se termine par les tortures ou par la mort (« Le Passage Pommeraye », « L'Homme du parc Monceau », « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley »).

2.1.3.2. Sexe

Ensuite, il faut regarder l'élément érotique qui est lié à la motivation des personnages. En effet, ils sont à la recherche du plaisir, ainsi :

³⁰ Cf. É. Faucher, *Le Musée noir d'A. Pieyre de Mandiargues : musée des horreurs* ; *op. cit.*

- Marceline est amoureuse de son lapin Souci tandis que Pétrus veut posséder le corps de la jeune fille et finit par la violer (« Le Sang de l'agneau ») ;
- le héros du « Passage Pommeraye » désire la femme (ou le fantôme ?) qui se présente sous le nom de Echidna ;
- l'héroïne chérit ses moutons ; Nani veut jouir de son corps alors que Encelade est jalouse (« Mouton noir ») ;
- Philéas est venu à l'opéra pour regarder les femmes ; Albion s'échappe avec Barbara qui plus tard le laisse pour un autre (« Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ») ;
- Damien est épris de Camille de Hur et enfin la pousse à commettre un adultère (« Le Pont ») ;
- Le comte de Numa se rappelle le rêve d'une femme très belle (« Le Casino patibulaire »).

Ce sont toujours des rencontres pendant lesquelles il n'y a qu'une personne qui est engagée émotionnellement. Les désirs masculins et féminins, orientés à satisfaire une seule partie, caractérisent cette recherche de sentiments. C'est pourquoi ils provoquent des relations unilatérales et qui sont par conséquent vouées à l'échec (rappelons que c'est presque toujours par la mort que se terminent les intrigues).

Le thème de l'érotisme se laisse percevoir dans la présentation du corps féminin analysé par le narrateur ou le personnage voyeur. Il faut remarquer que ce sont fréquemment les mêmes parties qui réapparaissent (les yeux, les cheveux, les pieds, la bouche, les seins) dans les descriptions.

2.1.3.3. Rêve

En dernier lieu, il faut se pencher sur l'élément onirique. Il est lié à présentation du monde fictionnel : les descriptions, les lieux et les personnages. Ces derniers, en effet, apparaissent par hasard et errent par les chemins où tantôt le désir tantôt la curiosité l'emportent. Ce sentiment d'inaccomplissement est typique des rêves d'après l'interprétation que donne Freud. Dans *Le Musée noir* il n'y a qu'un seul exemple, « Le Casino patibulaire » où le comte de Numa se rappelle un rêve.

2.1.4. Personnages

En dernier lieu, essayons de rapprocher les silhouettes des protagonistes. Ce sont des personnages inconnus que le narrateur ne présente au lecteur qu'en partie.

Nous ne disposons que des bribes de leur biographie et nous ne pouvons les connaître qu'à travers leurs actions. En effet, Marceline Caïn, fille de quatorze ans, amoureuse de son lapin, se venge cruellement de sa mort ; Encelade, jalouse de sa sœur, lâche une meute de chiens pour qu'ils tuent ses moutons ; Simon de Hur, pour punir la trahison, fait exploser la maison de Damien. Pour le reste, le lecteur peut se demander qui sont : le monstre élastique qui hante le parc Monceau, le héros anonyme qui s'aventure au passage Pommeraye, Albion ou le comte Numa.

Il faut noter le procédé de nommer le personnage principal dès le début de l'histoire :

Mandiargues s'en sert fréquemment, dans les narrations à la troisième personne aussi bien qu'à la première. Là, il s'agit d'introduire sans autre prétention le héros, ici, de créer une construction enchâssée rudimentaire en donnant la parole à un personnage qui va jouer le rôle de protagoniste dans l'histoire³¹.

Bien que le lecteur ignore la personnalité (statut social, famille, métier etc.) des personnages, il peut apprécier leur apparence physique car l'auteur en fournit beaucoup de descriptions détaillées et pleines de couleurs (surtout en ce qui concerne les héroïnes). L'élément qui joint à peu près tous les portraits est le motif des pieds nus. Le pied a une signification symbolique très ambivalente. Parfois, il représentait l'âme parce qu'il soutient le corps et que c'est grâce à lui que l'homme peut se tenir droit. D'autre part, le pied est le point fragile de l'homme (rappelons le talon d'Achille). De même que la chaussure ou l'empreinte qu'elle laisse, il prend aussi le sens funèbre³².

Essayons de voir quel en est le contexte dans *Le Musée noir*, dans « Le Sang de l'agneau », ils peuvent symboliser la rupture des liens qui unissaient Marceline à ses parents. Elle quitte la maison et s'aventure dans la forêt pour aller au cabaret *Corne de Cerf*. Les broussailles, les mouches, les larves qui touchent ses pieds représentent le passage vers le sauvage et « l'incertain » :

Il se rencontra sous les pieds à peu près nus de l'enfant des choses incertaines, mais vivantes et rapides, qui s'enfuirent vers les fossés en bordure de la route³³.

³¹ W. K. Pietrzak, « Loi de la transgression, transgression de la loi : les personnages dans la structure des récits d'André Pieyre de Mandiargues », dans S. Messina (dir.), *La Forme brève : actes du colloque franco-polonais*, Paris, Éditions Honoré Champion, p. 62.

³² Selon la théorie des correspondances des symboles, ce sont les pieds qui symbolisent les Poissons (le signe de zodiaque de Mandiargues) et les tombeaux.

³³ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Sang de l'agneau », *op. cit.*, p. 47.

Le personnage féminin d'Échidna (« Le Passage Pommeraye ») porte les sandales (d'ailleurs, on les nomme parfois « des nu-pieds »). Elles sont encore un autre symbole et font référence à la supériorité (« très hautes ») due à la personne qui les porte. La nudité des pieds représente l'attrait mais aussi l'avertissement de la fin mortelle :

[...] elle me tourna le dos, puis se mit à marcher en balançant un peu, car ses pieds nus posaient sur de très hautes sandales à semelles de gomme³⁴.

Cependant, dans « Mouton noir », les pieds nus symbolisent l'innocence et la fragilité de la jeune femme. Ainsi, Mandiargues souligne le caractère frivole de la fête que l'héroïne éponyme offre aux gens du cabaret :

Pieds nus, drôlement troussée dans son léger vêtement d'une soie moussue couleur vert-de-gris, elle a piqué dans sa chevelure marron des brins fleuris de menthe rouge [...]³⁵.

Les personnages accèdent toujours à une sorte de cérémonie, à un spectacle (par exemple : « Mouton noir », « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ») ce qui en fait des acteurs du théâtre de Mandiargues. « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley » commence par le mot « Opéra », ensuite l'auteur fait allusion au *Lohengrin* de Wagner et sa présentation dans un « cabaret saugrenu ». Albion et Philéas Monin y vont non pour regarder le spectacle mais les belles femmes dans les loges. Ensuite, ils sont invités à un dîner chez Galsuinthe où Albion à l'aide de Barbara quitte la salle de repas pour se réfugier derrière un meuble qui semble être un écran³⁶. De là ils regardent la scène de la bataille entre les géantes et les hommes. Mandiargues offre la double perspective du spectacle : d'un côté c'est le lecteur qui le regarde, d'un autre côté c'est le personnage qui devient l'observateur et narrateur. La vision est pourtant plus importante que la parole. Parfois, le personnage lui-même a l'impression de se dédoubler :

La jeune fille [Marceline] était détachée de soi au point qu'elle avait l'impression de se regarder agir et d'assister passivement au spectacle fourni par sa propre personne³⁷.

³⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Passage Pommeraye », *op. cit.*, p. 106.

³⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « Mouton noir », *op. cit.*, p. 159.

³⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley », *op. cit.*, p. 229-230.

³⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Sang de l'agneau », *op. cit.*, p. 46.

La vision extérieure devient intérieure, et c'est ainsi que Mandiargues laisse connaître ses personnages fictifs dans la double perspective. Cet aspect est lié aussi aux procédés narratifs.

Pourtant, ils pourraient être aussi bien des personnes vivantes car l'auteur met un peu de lui-même dans chacun d'eux, comme il déclare :

J'ai très souvent le sentiment de me mettre dans la peau d'un autre. Mais plutôt que de me dédoubler, j'essaye de me multiplier. Je suis plus ou moins amoureux de tous mes héros et héroïnes, des héroïnes plus que des héros – car je suis un personnage relativement normal quoi que vous puissiez en penser – et j'ai plaisir à me multiplier ainsi³⁸.

Ainsi, bien qu'il avoue que ses premières créations sont d'inspiration fantastique ou onirique, Mandiargues ne nie pas leur vraisemblance :

Je voudrais faire comprendre que l'artifice ne produit le faux lorsqu'il est de basse qualité. L'artificiel n'est pas du tout le faux. Mes romans et mes contes, qui doivent à l'artifice bien plus qu'à la reproduction d'une vérité que nous savons aujourd'hui discutable, ne sont pas des bergeries, j'espère³⁹.

En dernier lieu, il est possible de voir la parenté entre le lieu et le personnage car c'est par l'un de ces deux éléments que commencent les narrations dans *Le Musée noir*. S'agit-il d'un procédé typique de la nouvelle où la concision de l'action centrée sur le protagoniste ne laisse pas de place aux formules initiales du genre ? Ou bien, Mandiargues voulait-il mettre l'accent sur l'aspect visuel de ses récits fantastiques ? Il ne faut pas oublier que si l'exigence de formes de la composition implique le travail de la part de l'auteur, l'entrée naturelle dans la fiction dépend de l'attitude du lecteur. L'acte de lecture est décisif et peut-être c'est pourquoi Mandiargues commence le récit par la description du lieu ou l'introduction du protagoniste pour attirer l'intérêt du lecteur aussitôt que possible.

2.1.5. Mandiargues face à Todorov

Les personnages du *Musée noir* ont souvent une apparence fantastique. Il est possible donc de les comparer à ceux qui sont propres à ce genre en appliquant le critère

³⁸ A. Pieyre de Mandiargues, *Le narrateur*, op. cit., p. 109.

³⁹ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 178.

de Todorov. Ainsi saurons-nous ce qui entraîne le choix de cette thématique dans le cadre de ce recueil :

Il convient de se demander : qu'apportent à une œuvre ses éléments fantastiques ? Une fois placé à ce point de vue fonctionnel, on peut aboutir à trois réponses. Premièrement, le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur – peur, ou horreur, ou simplement curiosité –, que les autres genres ou formes littéraires ne peuvent provoquer. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage ; la description et le décrit ne sont pas de nature différente.⁴⁰

Nous pouvons dire que Mandiargues provoque d'abord une émotion (peut-être « l'incertitude » à laquelle il visait) chez le lecteur, ensuite augmente la concision de l'action, enfin s'offre les moyens adéquats pour peindre le monde fantastique. À ce propos, Todorov cite d'autres auteurs (Caillois) pour établir une classification plus détaillée des motifs caractéristiques du fantastique, ainsi :

[...] le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle [...] la « chose indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente [...] la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance [...] la malédiction d'un sorcier qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle [...] la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle [...] l'interversion des domaines du rêve et de la réalité ; la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacée de l'espace ; l'arrêt ou la répétition du temps [...]»⁴¹.

Beaucoup de ces éléments se retrouveront dans le monde fictionnel des nouvelles de Mandiargues. On pourrait les associer à la tradition littéraire du fantastique dont il puise, par exemple à l'histoire des *Mille et une nuits* où la variété thématique est apparente. D'après Todorov, il existe deux types de thèmes fantastiques. Le premier, appelé « thèmes de *je* », se compose des éléments comme : « une causalité particulière, le pan-déterminisme ; la multiplication de la personnalité ; la rupture de la limite entre le sujet et l'objet ; enfin la transformation du temps et de l'espace »⁴². Ce groupe établit des limites entre matière et esprit qui permettent de fournir des prétextes à des

⁴⁰ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 98.

⁴¹ *Ibid.*, p. 107. Ce sont aussi des types de personnages qu'on peut trouver chez Mandiargues.

⁴² *Ibid.*, p. 126.

transgressions incessantes. Par contre, le second type, nommé « thèmes de *tu* », sera caractérisé par la présence des éléments suivants : la sexualité (« Le désir sexuel exerce ici sur le héros une emprise exceptionnelle »⁴³), la violence et la cruauté, la mort. Ce sont plutôt des relations entre l'homme et ses désirs, son inconscient. Les deux types de fantastique distingués par Todorov seront présents chez Mandiargues, à cette différence près que l'auteur du *Musée noir* les mélange à sa guise.

2.1.6. Langage de Mandiargues

2.1.6.1. Description en images

Prenons comme exemple le début du « Sang de l'agneau » :

Marceline Caïn : on eût dit qu'elle était mêlée de cendre, de sable et de sang. C'était un petit visage éteint, triangulaire, têtue ; deux yeux d'un marron très foncé, pailletés de fauve, surtout remarquables par le développement insolite de la prunelle ; une bouche qui rarement se tenait tranquille, des lèvres minces toujours déchirées par les dents trop pointues, peu de menton ; et cela sous une très grande chevelure libre, grise avec des reflets rouge comme du brouillard d'usine flottant à la traîne derrière le cou maigre bosselé de ganglions⁴⁴.

Tout d'abord, il faut souligner la longueur de ces deux phrases. Ensuite, apparaît la comparaison au début du passage, une trinité symbolique et ambiguë⁴⁵ : cendre (la mort), sable⁴⁶ (l'élément humain et terrestre) et sang (la victime) qui traduit le sort de l'héroïne. De plus, son nom (Caïn : allusion au fratricide biblique) et prénom (Mars : personnification mythologique de la guerre) ne sont que symboliques. Il faut encore ajouter l'usage du mode subjonctif « on eût dit » qui contribue à introduire l'incertitude, ce qui était remarqué par Todorov à propos de *La Venus d'Ille* de Prosper Mérimée dans le cadre du discours fantastique :

[...] « on eût dit » : or c'est précisément ce que l'interprétation surnaturelle nous suggère.
[...] l'expression figurée est introduite par une formule modalisante : « on dirait », « ils m'appelleraient », « on eût dit », « comme si ».

⁴³ *Ibid.*, p. 133

⁴⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Sang de l'agneau », *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ Le verbe « mêler » ne contient pas la notion d'homogénéité.

⁴⁶ Ajoutons que « sable » en terme de blason peut signifier « noir », donc couleur de la mort.

Ce procédé n'est nullement propre à Mérimée ; on le trouve chez presque tous les auteurs du fantastique⁴⁷.

La deuxième phrase est une description marquée par le procédé de l'accumulation, très fréquemment utilisé par les surréalistes ou les représentants du Nouveau Roman⁴⁸. Elle fait partie du baroque, expliqué dans le dictionnaire comme « Recherche des idées, des figures et des mots les plus rares, les plus surprenants, les plus curieux »⁴⁹, qui se laisse noter dans la suite de la description, par exemple par le nombre d'adjectifs qualificatifs et d'adverbes d'intensité.

L'image présentée est, typiquement pour Mandiargues, limitée à quelques éléments significatifs, toujours ambigus⁵⁰ : visage, yeux, bouche, lèvres, dents, menton, cheveux, cou. Le dernier trait caractéristique est l'aspect pictural de ce passage que l'écrivain établit en introduisant les couleurs : marron, fauve, gris, rouge. Cette préoccupation esthétique est visible dans presque toute son œuvre, comme le notait Salah Stétié : « [Mandiargues] emploie les mots comme, du bout de son pinceau, le peintre caresse une couleur sur sa palette et la fait vivre ensuite par elle-même sur la toile tendue »⁵¹. Pieyre de Mandiargues crée des images sans cesse et c'est grâce à ce procédé stylistique, inspiré en partie du surréalisme, du romantisme et du baroque qu'il cherche sa manière d'écrire. L'esthétique de l'image décrite par Alexandre de Castant permet à Mandiargues de réunir les deux thèmes (la mort et le rêve)⁵² sous le même principe. Ainsi, l'attitude du peintre se reflétera dans la création du monde fictionnel, « l'écriture est constamment traversée par des images mentales », « Temps, espaces, couleurs, formes abstraites et matières, prolongements sonores : ces concordances entre l'écriture et l'image s'ouvrent sur l'horizon d'une même expérience »⁵³. Les éléments fantastiques, les changements de perspective, les débuts et les fins d'histoires seront présentés à travers l'œil du visionnaire.

Nous avons essayé de montrer les principales caractéristiques du langage de Mandiargues. C'est la phrase soignée, riche en symboles et ambiguïtés qui créent

⁴⁷ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 85.

⁴⁸ Cf. B. Dupriez, *Gradus, Les procédés*, op. cit., p. 21.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰ Les yeux, la bouche symbolisant l'humanité tandis que la grande chevelure représente la vitalité, sans mentionner la symbolique des couleurs.

⁵¹ S. Stétié, *Pieyre de Mandiargues*, Paris, Seghers, 1978, p. 22-23

⁵² A. Castant, *Esthétique de l'image*, op.cit., p. 253.

⁵³ *Ibid.*

l'impression de l'incertitude et offrent au lecteur des tableaux insolites d'inspiration baroque ou surréaliste et la narration souvent modalisée renforçant l'effet fantastique.

2.1.6.2. Procédés typiques

Essayons de voir d'autres procédés que Mandiargues utilise avec une certaine fréquence. Commençons par la narration. Or, la place du narrateur n'est jamais fixe, ce qui s'avère contraire à la conception de Todorov :

Le narrateur représenté convient donc parfaitement au fantastique. Il est préférable au simple personnage, lequel peut facilement mentir [...] Mais il est également préférable au narrateur non représenté, et cela pour deux raisons. D'abord, si l'événement surnaturel nous était rapporté par un tel narrateur nous serions aussitôt dans le merveilleux : il n'y aurait pas lieu, en effet de douter de ses paroles ; mais le fantastique, nous le savons, exige le doute⁵⁴.

Néanmoins, Mandiargues confère souvent au personnage principal la fonction narrative et ainsi s'accorde avec la deuxième remarque de Todorov :

[...] la première personne « racontante » est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom « je » appartient à tous. En outre, pour faciliter l'identification, le narrateur sera un « homme moyen », en qui tout (ou presque) lecteur peut se reconnaître. Ainsi pénètre-t-on de la manière plus directe possible dans l'univers fantastique⁵⁵.

Ainsi, sur les sept nouvelles du *Musée noir*, quatre sont racontées par le narrateur hétérodiégétique à la troisième personne (« Le Sang de l'agneau », « L'Homme du parc Monceau »⁵⁶, « Le Pont » et « Le Casino patibulaire »), une est narrée à la première personne comme un « manuscrit trouvé de l'homme-caïman » (« Le Passage Pommeraye »), tandis que les deux qui restent présentent des cas particuliers des voix déléguées.

Nous pouvons donc nous poser la question de savoir qui est le narrateur et qui le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative. Dans « Le Sang de l'agneau » le narrateur adopte le point de vue du protagoniste, il saisit le monde à travers la perception de celui-ci :

⁵⁴ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 87.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁶ La note en bas suggère la potentielle appartenance de cette nouvelle au roman surréaliste *L'homme qui a perdu son squelette* écrit en collaboration de Paul Éluard, Max Ernst, Georges Hugnet, Marcel Duchamp et autres.

Marceline se laisse aller comme une noyée aux herbes de la rivière. Elle ne crie pas, ne fait plus un geste pour se défendre. Toutes ses réactions, habituellement si vives, sont paralysées par une fatigue insurmontable ; ses yeux ne voient plus rien que des taches multicolores épanouies dans le faisceau aveuglant de l'acétylène ; les bêlements qui résonnent à ses oreilles, elle ne les reconnaît plus, elle croit entendre des gammes de cloches qui se précipitent, en des beffrois couverts d'un nuage de fourrure. L'odeur ovine triomphe de ses sens diminués, sauf du toucher, car le troupeau se presse à l'étroit autour d'elle [...]⁵⁷.

La voix du narrateur intervient dans le narré. Nous participons à la scène du viol à travers les quatre sens de l'héroïne. Les marques explicites de cette présence du narrateur sont apportées par des caractérisants porteurs d'un jugement de valeur : « réactions, habituellement si vives », « fatigue insurmontable » ; des verbes à la forme négative répétée : « ne crie plus », « ne fait plus », « ne voient plus rien », « ne les reconnaît plus ». L'intensité de cette scène est renforcée par l'usage du présent de l'indicatif ; l'oppression de Marceline se fait en même temps : le son « de cloches qui se précipitent », « l'odeur ovine triomphe », « le troupeau se presse autour d'elle ». À l'instar de A. Castant nous pouvons donc dire que c'est un exemple de

récit à « focalisation interne fixe », où le point de vue du personnage principal n'est presque jamais quitté, réalise à celui-ci un legs continu du regard. Le narrateur peut suivre dès lors ce personnage observant, « témoin » ou « point de vue » selon les expressions de l'auteur, ou plutôt suivre son regard, avec une implacable précision⁵⁸.

Il en va de même dans le cas de l'histoire racontée à la première personne par la créature fantastique dans « Le Passage Pommeraye ». À ce propos, Mandiargues affirme que le personnage est un « miroir mobile », un « regard promené dans le décor » ; il commente : « j'avais enregistré tout ce qui se passait sous mes yeux pour avoir matière à mettre dans [le] regard [de mon héros] »⁵⁹.

Dans « Mouton noir » la narration commence à la première personne du pluriel : « La ville où nous habitons a-t-elle vraiment si grand besoin d'être renouvelée du bord de mer jusqu'à l'acropole ? »⁶⁰ mais après la rencontre du personnage fictif, ce dernier

⁵⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Sang de l'agneau », *op. cit.*, p. 64-65.

⁵⁸ A. Castant, *Esthétique de l'image*, *op. cit.*, p. 219.

⁵⁹ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 209.

⁶⁰ A. Pieyre de Mandiargues, « Mouton noir », *op. cit.*, p. 145.

devient le narrateur témoin. Cette transition de voix narrative est marquée par l'espace qui sépare les deux paragraphes :

- Tendre, triste mouton noir ? Lui demandons-nous, sans trop espérer qu'elle nous réponde à la façon des hommes. [...]
- Ils me nomment ainsi, dit-elle, depuis qu'ils ont entendu cette chanson.
Et comme nous le pressons de s'expliquer davantage elle ajoute :
- C'est par les animaux que tout a commencé⁶¹.

Dès lors, le discours direct est inscrit dans l'espace d'énonciation du personnage. Quand l'héroïne (nommée « Mouton noir ») termine son histoire, la narration revient à la première personne du pluriel : « Maintenant qu'elle a fini de raconter elle s'allonge sur la banquette, puis se recroqueville drôlement, copiant un petit animal qui va dormir. Nous n'en tirerons plus rien »⁶².

Cependant, dans « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley », Mandiargues se sert du procédé de soulignement pour montrer la différence entre les deux narrations, le narrateur hétérodiégétique étant mis en italique, ainsi :

- *Opéra, dit Albion, en faisant voler d'une pichenette son ticket de métro près d'une croix d'or [...]*
c'est là que j'aperçus pour la première fois la princesse de Petit-Colombes [...]

C'est en raison de ces changements de narrateur que le lecteur doit s'adapter. Ce procédé est proche de la mise en abyme pratiquée à l'époque par des écrivains du surréalisme et du Nouveau Roman.

À certaines occasions, l'histoire est interrompue par le commentaire auctorial, par exemple, au moment de raconter la fuite de la maison que Marceline entreprend pour rencontrer Pétrus au cabaret dans « Le Sang de l'agneau », le narrateur ajoute une remarque :

C'est exactement à ce moment-là que se produit l'intervention des dieux olympiens, des démons ou des anges qui tiennent les fils de la vie des hommes, et les gardent si lâches, en général, que tout s'arrange ou se ruine au petit bonheur. Car il était toujours possible, et même il était fortement probable, qu'il n'arrivât rien à Marceline durant l'espace de cette belle nuit⁶³.

⁶¹ *Ibid.*, p. 160.

⁶² *Ibid.*, p. 172.

⁶³ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Sang de l'agneau » *op. cit.*, p. 48.

Pourquoi l'auteur se décide-t-il à une telle hypothèse ? Peut-être pour mettre en relief la force de la vengeance qui allait envahir dans le psychisme du protagoniste. Peut-être pour évoquer le pouvoir créateur de l'écrivain qui peut changer les revers de fortune. N'est-ce pas une provocation du lecteur ?

En ce qui concerne les paroles rapportées, les dialogues et les monologues ne sont pas nombreux dans ce recueil, pourtant, nous pouvons évoquer les chants⁶⁴ introduits (en italique) dans la narration. Prenons comme exemple « Mouton noir » où le narrateur entend un homme chanter :

*Triste mouton noir
Ton œil tiède et doré me regarde
Ton œil trop doux, ton œil mélancolique
Car je vois bien maintenant que tu connais mon âme
Et tous les liens de tous mes secrets se sont brisés pour toi
Tendre et triste mouton noir...⁶⁵.*

C'est une sorte de commentaire à l'action, car le chant évoque d'une manière assez vague le passé de l'héroïne, c'est pourquoi, on l'appelle « triste ». À travers cet extrait le narrateur présente le savoir, l'intuition et la perspicacité du personnage qui grâce au regard (le mot œil se répète trois fois) peut connaître tous les secrets des personnes. De même, il est possible de percevoir les éléments de la psychologie de protagoniste (mélancolie, douceur, tristesse). De plus, il faut remarquer que cet élément lyrique précède la transmission de la voix narrative et par conséquent, il avertit indirectement de l'apparition de la jeune femme. Il est peut-être possible d'associer l'introduction du passage chanté à une allusion à la tragédie grecque où le chant du chœur commentait les épisodes.

Au niveau du vocabulaire, Mandiargues aime bien chercher dans le dictionnaire pour énumérer les mots désignant le même champ lexical, par exemple :

- des objets insolites que le héros découvre en passant par la galerie mystérieuse dans « Le Passage Pommeraye » :

Surprenantes merveilles, déjà leur nomenclature est une foire pailletée d'images trop suggestives pour que l'on puisse longtemps résister au désir de s'y perdre, et de se promener paresseusement dans cette cohue désordonnée, piaillante et fêtarde de vocables en liberté : machine infernale à faire éternuer, soulève-plat du diable, centimètre de

⁶⁴ Voir « L'Étudiante » dans *Soleil des loups*, *op. cit.*, p. 109 ; « Rodogune » dans *Feu de braise*, Paris, Grasset, 1984, p. 38 ; « Mil neuf cent trente-trois » dans *Sous la lame*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « Mouton noir », *op. cit.*, p. 159.

l'amour, fluide de Satan, savon de l'assassin, chapeau serpent, coussin la colique, souris grimpeuse, bonbon mirobolants, cartes trompeuses, cigares et cruchons souhaits de mariage, paquets de cigarettes arroseurs, images mystérieuses, cigare volant, fil sans fin [la liste continue encore une dizaine de lignes].

Qui sont ces redoutables cosaques avec détonation, lesquels font une avant-garde d'honneur à la troupe pirouettante des morceaux de sucre fantaisie : le sucre de Cupidon, le sucre de Don Juan et les bonbons fourrés de Cupidons « pour rendre amoureux, c'est fou comme rigolade », le sucre fleur des champs, le sucre œil du diable, le sucre mouche [de même l'énumération se suit pendant une dizaine de ligne]⁶⁶ ;

- des animaux dans « Mouton noir » :

C'est par les animaux que tout a commencé. [...] Nous avons des chats d'une espèce à demi sauvage, bien plus fourrés que le chat domestique [...] Un hangar abritait d'autres animaux dans des caisses : des lapins à poil long, si fin qu'on ne se laissait pas de les caresser, des cochons d'Inde, un blaireau grogneur, des hérissons et des tortues que nous laissions aller pendant le jour à l'intérieur d'un enclos sablé. Mais, plus que tout, j'aimais un petit troupeau de moutons noirs dont nous avons la propriété commune.[...] Il y avait un bélier, trois brebis, deux agneaux.⁶⁷

- des types de coiffure « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley » :

- Faux toupet, dit M^{me} de Champerret.
- Cadenette, dit M^{me} des Sablons.
- Catogan, dit la comtesse d'Antony.
- Ailes de pigeon, dit Palémone.
- Petite oie, dit le vicomte de Pierrefite.
- Vol d'amour, dit M^{lle} de Pantin.
- Poulle mouillée, redit le vicomte.
- Parc anglais, dit Palémone.
- Marronniers d'Inde, dit un nain que je ne connaissais pas.
- Chien couchant, dit M^{lle} d'Arcueil⁶⁸.

Il faut remarquer que chaque fois Mandiargues choisit un autre champ lexical. L'inventaire conçu de cette manière commente le regard du narrateur. Ainsi, une description accumulative, avec ses répétitions et son rythme produit un effet de lecture correspondant au regard du narrateur. C'est aussi un effet d'écriture car à travers cette

⁶⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Passage Pommeraye » *op. cit.*, p. 99-100.

⁶⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Mouton noir », *op. cit.*, p. 160-162.

⁶⁸ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley », *op. cit.*, p. 219-220.

suite de mots, listés, mis en boucle (à la manière surréaliste), le narrateur conduit le lecteur vers le point où l'intrigue se voit par des images. De cette façon, la description énumérative, plus que d'autres procédés peut-être, met en perspective la distribution des signes mis en abyme dans la fiction. Peut-être l'auteur était-il attiré par l'idée de saisir le visible par l'écrit ? Il semble que c'était bien le projet de Mandiargues qui voulait rapprocher la littérature de la peinture et de l'expérience du rêve. Des années plus tard, il décrivait ainsi sa manière apparente dans les premiers recueils de nouvelles :

Ce que je voulais, c'était rédiger une sorte de catalogues de thèmes oniriques et de visions fantastiques [...] L'écriture en est curieuse. Elle me plaît surtout dans des moments d'inspiration incontrôlée où l'on sent que l'auteur est pris d'une sorte d'ivresse verbale qui le porte à la musicalité du langage et qui lui fournit des phrases très longues, dont je suis peu coutumier et qui ont à peu près disparu de mon écriture actuelle [en 1975]⁶⁹.

Résumons notre parcours. Les nouvelles de Mandiargues se caractérisent par l'élaboration de trois thèmes : la mort, le sexe et le rêve. Nous avons analysé les façons dont le monde fictif représente cette triple thématique à travers l'intrigue : le temps, le lieu, l'action et les personnages.

Il était possible de déterminer l'élément du temps qui confère l'unité au recueil : la nuit qui influence l'agencement du monde fictionnel. De plus, le lieu est toujours un *locus terribilis*, espace clos où l'accès est empêché par des escaliers (souvent en spirale).

Lorsqu'il s'agit de mener l'action, elle est toujours liée à un choix entre Éros et Thanatos. Ainsi, le thème de la mort diffère sur quelques points : le meurtre, le meurtrier et le motif du crime. Quant à l'érotisme, c'est le désir qui détermine le comportement de la plupart des personnages. De plus, les émotions éprouvées sont toujours unilatérales et mènent les héros à une fin tragique. En ce qui concerne le rêve, son importance dans le premier recueil est relative : d'une part, une ambiance onirique - ou cauchemardesque - règne dans la plupart des récits ; d'autre part, en tant que réalité représentée, le rêve n'apparaît que dans une nouvelle.

⁶⁹ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 190-191.

Enfin, les personnages du *Musée noir* sont souvent des mannequins, privés de personnalité complète, qui défilent dans des décors fantastiques et macabres poussés par leurs visions.

Par ailleurs, nous avons choisi un extrait très court pour démontrer le langage de Mandiargues et les procédés dont il se sert. Ce spécimen, provenant du « Sang de l'agneau », nous a permis d'envisager quelques traits caractéristiques de son écriture. Tout d'abord, il faut noter la phrase longue ; le personnage nommé au début de la narration ; les symboles et le baroquisme. Il ne faut pas non plus oublier l'importance de l'image créée grâce aux couleurs et des modalisateurs de la voix du narrateur. Ensuite, nous avons remarqué d'autres traits typiques qui apparaissent dans le premier recueil de nouvelles : le changement de narrateur, les chants et les inventaires provenant du même champ lexical. Tous les éléments évoqués caractérisent le langage de Mandiargues dans son premier recueil *Le Musée noir*.

3. L'évolution du style

Maintenant, suivant le même parcours, il sera question de voir comment le style de Mandiargues, au niveau des thèmes et du langage, évolue dans les recueils postérieurs.

3.1. *Soleil des loups* : histoires sélènes

Commençons par la dominante du personnage féminin qui apparaît dans toutes les nouvelles. C'est à travers le motif des cheveux longs que l'auteur évoque la féminité.

Les six récits sont liés aussi par le titre du recueil que Mandiargues explique ainsi :

Pour dire la « lune », dans un argot de jadis, on disait « soleil des loups », et le titre d'un beau film japonais de 1953, *Les contes de la lune vague après la pluie*, n'aurait pas mal convenu à ce recueil de petits récits, paru en 1951 mais dont le premier en date, « L'Étudiante », avait été écrit peu après la fin de la guerre.

Contes lunaires, situés dans les lieux vagues, sous des ciels brouillés, ce sont des histoires fantastiques par excellence. Il n'ont d'ambition ni de justification que d'être fantastiques.⁷⁰

⁷⁰ A. Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, *op. cit.*, 4^e page de la couverture.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer aussi l'importance symbolique de l'élément marin⁷¹ restant en relation étroite avec le motif de la lune et de la femme qui se répètera plusieurs fois dans les récits mandiarguiens, ici dans « L'Archéologue » et « L'Opéra des falaises ».

Voyons comment ces motifs se réalisent à travers les textes.

3.1.1. Temps

Le traitement du temps rejoint le vague des ambiances. En revenant au titre du recueil, c'est la lune qui apparaît dans la nuit et crée l'atmosphère propre au fantastique. Le présent du narrateur principal se mêle au passé de l'histoire du personnage. De plus, grâce à la rêverie le temps est sujet à des accélérations et à des ralentis successifs. On en trouvera des exemples dans « L'Archéologue ». Le temps semble passer plus lentement :

Quoique le temps peu probablement soit le même en une rêverie de la sorte que dans l'état de veille, il semble à Conrad Mur avoir parcouru une très longue distance depuis qu'il s'est mis en marche.

Le narrateur prend des raccourcis, parfois se livre à compter les jours :

Le lendemain soir, je revis Bettina. [...] Nous nous fiançâmes au printemps. [...] Il paraît que nous devrions nous marier en automne. [...] Peu de temps (huit jours, pour être précis) après notre arrivée [...] Conrad se remet péniblement debout auprès du banc sur lequel il a passé une heure qui est toute une longue époque de sa vie.⁷²

Il sera toujours question des histoires où le rythme saccadé, qui va du lent au rapide, est souvent accompagné d'une mise en abyme (rappel à un moment x d'un moment antérieur ou bien avertissement d'un événement futur)⁷³. Le présent qui correspond l'imparfait dans le passé est employé pour évoquer l'action en cours, représente une toile de fond, une description. Il est structurellement opposé au passé simple. Celui-ci permet « d'évoquer des actions successives, saillantes et de premier plan qui se détachent sur l'arrière plan (évoqué à l'imparfait) »⁷⁴. Mandiargues offre au

⁷¹ Cf. M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 164-169.

⁷² A. Pieyre de Mandiargues, « L'Archéologue » dans *Soleil des loups*, *op. cit.*, p. 17, 41, 57.

⁷³ Ainsi, par exemple : « L'Archéologue », « Clorinde », « Le Pain rouge », « La Vision capitale » où la coexistence du passé et du présent et même du futur contribue à la confusion des lecteurs. Conrad Mur se rappelle l'histoire d'un voyage en Italie et brouille ainsi les repères temporels.

⁷⁴ C. Fromilhague, A. Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques*, *op. cit.*, p. 89.

lecteur un ensemble d'images qui sont éloignées de la réalité mais qu'il ne néglige pas de décrire minutieusement en tant qu'observateur attentif. Cette frontière entre le présent et le passé, le réel et le fantastique est marquée aussi par les lieux.

3.1.2. Lieu

Dans *Soleil des loups* les endroits que le lecteur visite ont une ambiance hors du réel, ce qui est d'ailleurs conforme à la conception de Todorov qui à ce propos cite Lovecraft :

« L'atmosphère est la chose la plus importante car le critère définitif d'authenticité [du fantastique] n'est pas la structure de l'intrigue mais la création d'une impression spécifique. [...] C'est pourquoi nous devons juger le conte fantastique non pas tant sur les intentions de l'auteur et les mécanismes de l'intrigue, mais en fonction de l'intensité émotionnelle qu'il provoque. Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites »⁷⁵.

Les lieux sont à la fois effrayants et exotiques : la mer, le lac, la ville de Naples⁷⁶, le musée, l'hôtel (« L'Archéologue »), la forêt (« Clorinde »), la croûte de pain (« Le Pain rouge »), la librairie (« L'Étudiante »), la grotte au-dessous de la falaise normande (« L'Opéra des falaises »), l'étang, le château, la chambre rouge (« La Vision capitale »).

3.1.3. Action

3.1.3.1. Le fantastique

Quant aux événements, le fantastique y prend plus d'importance : le personnage de la guerrière minuscule (« Clorinde ») ; la métamorphose de l'homme à la taille lilliputienne dans la croûte de pain (« Le Pain rouge ») ; la statue d'une femme géante animée et les crapauds qui attaquent le protagoniste (« L'Archéologue ») ; la disparition mystérieuse de Marie Mors (« L'Étudiante ») ; Mattias Idalium poignardé par un morse (« L'Opéra des falaises ») ou le cauchemar d'Hester Algernon (« La Vision capitale »). D'ailleurs, c'est par l'étrangeté de ses visions que Mandiargues cherchait à impressionner les lecteurs, il définissait la littérature fantastique comme « cette aptitude à saisir tout de

⁷⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 39.

⁷⁶ Ce n'est qu'un exemple du tropisme italien dans l'œuvre de Mandiargues, cf. L. Chapuis, « L'Italie palimpseste : permanences italiennes dans l'écriture narrative d'André Pieyre de Mandiargues », dans *A. Pieyre de Mandiargues. De « La Motocyclette » à « Monsieur Mouton »*, op. cit., p. 35-47.

suite le lecteur et à le mener tout naturellement avec soi jusque dans le climat du surnaturel »⁷⁷.

3.1.3.2. Mort

Il faut noter que le thème de la mort, de même présent dans tout le recueil, est suivi d'une absence (l'état dans lequel se trouve le personnage) :

Après la mort, et la saturation du sens, l'absence résonne dans l'écriture mandiarquienne. Noyau de l'intrigue, ou description par défaut qui met en scène le manque, l'absence relie la représentation des mots à celle de l'image. Elle est ce qui les fonde et ce à quoi elles retournent⁷⁸.

En effet, les personnages s'éloignent les uns des autres : (par exemple le héros anonyme abandonne la guerrière minuscule : « Clorinde » ; Conrad Mur laisse son épouse Bettina : « L'Archéologue »). Même le narrateur, qui joue avec les attentes du lecteur⁷⁹, laisse périr le protagoniste dans « L'Archéologue » :

Tirer Conrad Mur du mauvais pas où l'ont conduit le goût des statues et le dégoût des femmes vives, qui, tous deux, me paraissent affections bien moroses, l'arracher à sa présente condition de souche, que très certainement il mérite, ne sont pas de mon propos⁸⁰.

À propos de la même nouvelle, Mandiargues explique comment il part d'une expérience personnelle pour en arriver à une narration tout à fait fictive :

Vous auriez pu citer également Conrad Mur, le héros de « L'Archéologue », dont il me serait difficile de cacher qu'il est un autre reflet de moi-même dans un miroir ténébreux ; [...] souvenir qui fournit au conteur une scène fantastique et romantique à souhait, dont je confesse que je suis d'autant plus fier qu'elle doit tout à mon imagination⁸¹.

⁷⁷ R. Bozzetto, *André Pieyre de Mandiargues : « Clorinde » ou le retour du gothique chez un surréaliste*, <http://sites.univ-provence.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/surreali.htm>

⁷⁸ A. Castant, *Esthétique de l'image*, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁹ C'est un cas de métadiscours du narrateur-auteur qui ne veut plus s'occuper du destin de son héros. Le même procédé narratif est présent dans *Marbre* où le conteur termine ainsi : « ...j'abandonne au lecteur (personnage du récit non moins que l'auteur ou le héros) le détail de telles *circonstances de la fin*, en le priant très humblement de se substituer à moi pour donner aux aventures italiennes de Ferréol Buq une conclusion qui, s'il se peut, le satisfasse », A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, *op. cit.*, p. 452.

⁸⁰ A. Pieyre de Mandiargues, « Archéologue », *op. cit.*, p. 63.

⁸¹ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 203.

3.1.3.3. Rêve

Le rêve apparaît comme l'élément constitutif de l'action : les personnages racontent des rêveries (« L'Archéologue », « Le Pain rouge »), des rêves (Clorinde) ou bien des cauchemars (« La Vision capitale »). C'est par le regard que commencent et se terminent les expériences oniriques ; elles sont souvent suivies d'un évanouissement et d'un réveil brusque. Par ailleurs, le phénomène de rêve est thématique grâce au passage de l'histoire au récit, le narrateur raconte : « Suffit là-dessus. Chassons ces pensées vaines, qui risqueraient de m'emporter loin de mes souvenirs, en des rêveries d'une sorte où je ne veux pas, *maintenant*, me laisser aller »⁸². La rêverie n'est donc plus une structure des faits, mais elle devient une sorte de dialogue avec le lecteur dans lequel le narrateur parle du processus créatif. Mandiargues s'expliquait ainsi à propos du rêve :

D'une part, voyez-vous, je me livrais à cet enregistrement et à cette critique de mes rêves de façon utilitaire, pour en tirer des arguments de récits, ou de poèmes en prose ; de l'autre, je cherchais par là à me connaître mieux et à tirer de l'obscurité la face cachée de mon moi profond⁸³.

Mandiargues en distinguait donc deux fonctions : d'un côté c'était pour lui une manière de se mieux connaître, d'un autre côté, c'était une source de ses fictions. Selon Freud tout rêve est lié aux événements du jour qui vient de s'écouler. Rappelons que Mandiargues dans sa jeunesse était fasciné par le travail de Hervey de Saint-Denys⁸⁴. Cet auteur-ci notait des rêves, tenait un journal de ses rêves, pour enfin publier un ouvrage qui comptait mille neuf cent quarante-six nuits. Saint-Denys comparait la mémoire à un appareil photographique qui produit sans arrêt des images, nettes ou floues, que l'on contemple en rêvant. Pour créer des rêves de son choix il expérimentait avec les cinq sens. D'abord, il mettait des parfums sur l'oreiller, ensuite il écoutait de la musique, enfin il essayait de stimuler le goût et le toucher pour provoquer des rêves concrets. Mandiargues lui-même essayait de mettre en œuvre les mêmes techniques. Dans *Soleil des loups* il est de même possible de noter le motif du goût qui détermine le rêve, comme le commentait Marcel Spada :

Les nourritures lourdes, favorables aux concrétions du rêve, jouent le même rôle que les odeurs. On pourrait commencer par la fin avec les pâtisseries qui font tomber l'étudiante

⁸² A. Pieyre de Mandiargues, « L'Archéologue », *op. cit.*, p. 40.

⁸³ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 189.

⁸⁴ H. de Saint-Denys, *Les rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot 1867.

[« L'Étudiante »] Marie Mors dans une sorte de délire. [...] Ce retour à la monstruosité de l'enfance par l'éros gastronomique inspire l'héroïne de *La Vision capitale* lorsqu'elle assemble des provisions de voyage⁸⁵.

3.1.3.4. Érotisme

L'érotisme se manifeste dans le motif de la nudité (les statues de femmes que contemple l'archéologue Conrad Mur, la guerrière minuscule qui toute nue adopte « le comportement résigné des femmes de la grande espèce », le dandy Pluto Jedediah dévêtu, les pieds nus de Jaspe). La libido est la motivation des personnages, qui même en deviennent fous (« Clorinde »). Une variante érotique assez ambiguë est présente dans « Le Pain rouge ». Le protagoniste piqué par un petit insecte se rabougrit « à la mesure des pucerons roses », ensuite il entre dans une niche où il est couvert d'abeilles « des pieds jusqu'au menton » et ainsi se découvre au « sommet d'une volupté si haute que jamais [il n'aurait] supposé pouvoir y atteindre sans mourir »⁸⁶.

Néanmoins, la quête du plaisir est parfois punie et s'achève par un thanatos cruel. Ainsi, le capitaine Idalium (« L'Opéra des falaises ») sera châtié pour les gestes par lesquels il a humilié les femmes ; le héros anonyme, abattu après la perte de la guerrière fantastique (« Clorinde ») attend la mort. En revanche l'héroïne de « La Vision capitale » est atteinte d'une mort psychique.

3.1.4 Personnages

Quant aux personnages, Mandiargues reprend sa technique du premier recueil (noms symboliques, manque de personnalité complète) ; pourtant, la panoplie de créatures fantastiques est bien plus grande. Ainsi, on peut énumérer : la statue animée, les crapauds agressifs, la guerrière minuscule, « deux petites filles dodues » à l'intérieur d'une croûte de pain flamboyant, l'homme nu avec « les yeux jaillis hors des orbites », le morse mordant ou l'homme plumant les cheveux de la tête coupée. Les rencontres se font par hasard, et c'est dans la majorité des cas la femme⁸⁷ qui traverse le chemin de l'homme et qui l'emmène dans le monde fantastique⁸⁸. Le personnage

⁸⁵ M. Spada, *Érotiques du merveilleux*, *op. cit.*, p. 127-128.

⁸⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Pain rouge », *op. cit.*, p. 90.

⁸⁷ Parfois cette apparition féminine est associée au motif du succubat. Cf. S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 169-173.

⁸⁸ R. Godenne, « Les Réseaux thématiques des récits courts d'André Pieyre de Mandiargues », *op. cit.*, dans A. Pieyre de Mandiargues. *De « La Motocyclette » à « Monsieur Mouton »*, *op. cit.*, p. 134.

masculin est invité à une sorte de cérémonie sans qu'il sache quel sera son rôle : « Curieux de savoir dans quelles mésaventures le jetterait encore une soumission si longuement prolongée, il se mit à l'endroit qu'elle lui montrait de la main »⁸⁹. En dernier lieu, nous voudrions noter le motif d'un personnage en sursis à la fin d'histoire. Après toutes sortes d'avatars passés, le héros (ou l'héroïne) est mis dans une sorte d'état intermédiaire, entre la vie et la mort, entre le rêve et la réalité. C'est bien le cas de l'homme dormant dans « Clorinde » mais aussi celui de Hester Algernon dans « La Vision capitale » qui reste en suspens et qui se lamente ainsi :

Serai-je délivrée quelque jour ? [...] La seule chose que je puisse dire avec certitude est que ma vie présente a perdu toute réalité, que toute ma vie a pris les apparences du songe depuis l'instant où je connus brutalement incarné dans le monde réel ce que je croyais n'avoir que furtivement entrevu dans le domaine du songe [...] Tout m'est absolument égal ; comprenez-vous ?⁹⁰

Mandiargues cherche à créer l'incertitude à travers les personnages qui semblent être des miroirs dans lesquels se reflètent les images formées dans sa tête. L'écrivain tire consciemment les ficelles de ses marionnettes. Il leur donne et ôte la vie, comme un vrai démiurge de son monde ambigu. La mort vient les punir et constitue le centre de l'action, comme l'affirme A. Castant : « Figure de la volupté maniériste ou du macabre baroque à laquelle l'écriture d'André Pieyre de Mandiargues s'est souvent référée, la mort structure l'intrigue de ses récits »⁹¹.

3.1.5. Langage

En ce qui concerne le langage, Mandiargues, reprend les caractéristiques qu'il avait établies dans *Le Musée noir* : les changements de voix du narrateur⁹², le motif du chant et les « inventaires »⁹³. Il en va de même pour la narration monotone et les descriptions sophistiquées dans lesquelles il emploie abondamment des procédés comme hypotypose⁹⁴ et hyperhypotaxe⁹⁵ ; voici un exemple :

⁸⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « L'Opéra des falaises », dans *Soleil des loups*, *op. cit.*, p. 138. Le même motif apparaît dans la nouvelle « Le Deuil des roses ».

⁹⁰ A. Pieyre de Mandiargues, « La Vision capitale », dans *Soleil des loups*, *op. cit.*, p. 176.

⁹¹ A. Castant, *Esthétique de l'image*, *op. cit.*, p. 156.

⁹² « L'Archéologue », « Le Pain rouge » et « La Vision capitale », dans A. Pieyre de Mandiargues *Soleil des loups*, *op. cit.*, (respectivement) p. 21 et 51, 77, 152.

⁹³ A. Pieyre de Mandiargues, « L'Étudiante », *op. cit.*, p. 99-100.

⁹⁴ L'hypotypose, création des images à partir du récit, découle des accélérations et des ralentis grâce auxquelles le narrateur se focalise sur un détail.

⁹⁵ Insertion de subordonnées en trop grand nombre.

Les scaphandriers sont-ils tous menteurs, qui, dès qu'à la remontée on leur paye un verre, vous tiennent, et pendant des heures, suspendus à leurs lèvres, soit qu'ils vous décrivent une Alpe sous-marine avec aiguilles diaphanes dominant des pics noirs, avec cavernes hantées de monstres gluants qui grincent des becs de perroquets sous les stalactites de la voûte, avec précipices au bord desquels on chemine en cordée, avec prairies ponctuées de fleurs d'eau pareilles à des crocus et à des marguerites, sillonnées de petits poissons pareils à des oiseaux-mouches (c'est à peine et s'ils se défient de votre incrédulité qu'ils n'y mettent pas, comme l'y ont mis les anciens plongeurs, un pâtre branchié guidant à son de conque les troupeaux de Neptune) ; soit qu'ils vous montrent un plateau rocheux couvert de laminaires penchées par le courant en grandes boucles mordorées ; soit qu'à leur suite il vous faille traverser un désert sableux où le pied interminablement lève des plies, des limandes, des soles, comme des feuilles de papier dont le vent se joue ; soit encore, et c'est le plus admirable, qu'ils vous introduisent en d'énormes carcasses rouilleuses qui sont des navires perdus, ou bien parmi les rues et les places de villes submergées dont, à les entendre, on pourrait contempler presque intacts sous un abri de coquillages baveurs les temples, les palais, les colonnades et les arcs de triomphe ?⁹⁶

C'est d'ailleurs, à notre opinion, la phrase la plus longue que Mandiargues pût imaginer, comparable seulement aux accumulations parues dans « Le Passage Pommeraye » et « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ». C'est un ensemble de tableaux sous-marins, le motif marin y est présent au niveau du vocabulaire : trois types des poissons (plie, limande, sole), carcasses, coquillages, laminaires, etc. Mandiargues soulignait plusieurs fois l'importance de la nature dans ses écrits :

Mon goût des rochers marins et surtout sous-marins est inséparable de mon goût des choses sexuelles, qui me semble s'être greffé sur le premier, d'abord, et l'avoir souligné ou l'avoir éclaré dans la suite, il fallait que je dise cela aussi, au risque de me répéter, car en bien des points cela me définit et définit mon œuvre⁹⁷.

De même, l'auteur insère le récit du personnage dans sa propre narration. Il s'agit de la mise en abyme :

Le roman, le conte même, ont tout à gagner à être construits sur des temps différents, et depuis longtemps il est fait usage, à cette fin, de l'inscription d'un récit dans un autre récit. Chez moi, la méthode est courante, et dans *La Vision capitale*, du recueil *Soleil des loups*, vous disiez justement que l'apparition hirsute de l'héroïne Hester Algernon est conditionnée par la terrible vision qu'elle a eue dans le passé et que dans l'actualité elle

⁹⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « L'Archéologue », *op. cit.*, p. 16.

⁹⁷ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 92.

raconte. De façon plus compliquée, je voudrais que les trois temps principaux interviennent dans la narration, et que, comme j'ai cherché à faire dans *La Marge*, il y ait superposition et parfois coïncidence du passé, du présent et du futur⁹⁸.

Nous pouvons donc constater que Mandiargues met le lecteur en plein dans ce qui s'est passé (sans pourtant en expliquer les raisons), se passe et va se passer autour d'un personnage. Les nouvelles commencent parfois déjà par le dialogue entre les personnages principaux⁹⁹. Ainsi, le jeu des « acteurs » commence et le récit continue son cours. *Soleil des loups* est un recueil polyvalent auquel son titre, ancienne expression argotique, ajoute une résonance fantastique. Mandiargues y développe le thème du rêve mais aussi travaille sur le décor et la temporalité des récits. Il faut encore mentionner que l'auteur essaye de concilier les deux pôles du monde fictif, le réel et l'imaginaire. Ainsi, dans la cohésion thématique, il vise encore à parfaire son style. Cette recherche trouvera des reflets dans le volume suivant.

3.2. Feu de braise : exotisme du rêve

C'est un recueil très particulier, paru en 1959, pour lequel, deux ans plus tard, André Pieyre de Mandiargues a reçu le prix de la Nouvelle. Les sept narrations qui le forment sont toutes dédiées aux écrivains dont les citations sont mises en exergue. D'ailleurs, c'est l'ouvrage qui a reçu de bonnes critiques¹⁰⁰, entre autres, celle de S. Alexandrian : « *Feu de braise* contient le choix le plus homogène d'histoires de sa veine la plus pure »¹⁰¹.

En effet, il semble juste de dire que les thèmes principaux : le rêve, la mort et l'érotisme retrouvent une sorte d'équilibre. De plus, les motifs reviennent avec une force redoublée et la narration change de rythme en raison des parenthèses qui abondent.

3.2.1. Temps du rêve, lieux doubles

Le traitement du temps ne diffère pas beaucoup de celui des deux recueils précédents. L'atmosphère onirique contribue à l'embrouillage du passé, du présent et du

⁹⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁹ Ainsi, par exemple, dans d'autres recueils : « Le Casino patibulaire », « Le Diamant », « Le Fils de rat », « La Spirale ».

¹⁰⁰ C'est d'ailleurs l'un des recueils favoris de la fille de l'auteur, Sibylle Pieyre de Mandiargues.

¹⁰¹ S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, op. cit., p. 485.

futur (usage du conditionnel pour l'hypothèse). De même que dans *Soleil des loups* pendant le rêve la notion de temps n'a plus de sens.

Les lieux sont de nouveau exotiques et fantastiques, mais toujours divisés en ceux de la veille et ceux du rêve (ou du fantastique). Ainsi, pouvons-nous distinguer : le coffre de voiture *vs* le bal (« Feu de braise »), le hangar *vs* l'île (« Rodogune »), l'appartement *vs* la géode (« Les Pierreuses »), le lit *vs* les rues de Venise¹⁰² (« Miroir morne »), le lit *vs* les rues de Mexico (« Le Nu parmi les cercueils »), l'appartement *vs* le diamant (« Le Diamant »), le lit¹⁰³ *vs* le paysage de l'enfance (« L'Enfantillage »). Les micro-contrastes entre de les deux types de lieux, *locus terribilis* et *locus amoenus*, contribuent à renforcer l'hésitation du lecteur.

L'intérieur de la géode présentée dans « Les Pierreuses » en donne un exemple :

L'intérieur faisait une cavité tapissée (ou mieux : hérissée) de beaux prismes violets, fumés un peu, où l'on reconnaissait une cristallisation d'améthyste grossière. Trois petits êtres rouges se trouvaient au fond d'une demi-sphère, qui étaient des femmes, ou des jeunes filles, jolies comme les plus ravissantes ou les plus agaçantes de celles qui se montrent sur les scènes des cabarets, mais d'une taille un peu au-dessous des plus courtes allumettes-cires¹⁰⁴.

La découverte de cet objet insolite se fait par hasard. Pascal Bénin passait à côté d'un tas de cailloux d'où il a entendu un cri aigu provenant d'une pierre. D'autres motifs spaciaux réapparaissent : la spirale, l'escalier, l'appartement, l'hôtel, le lit, la forêt, les salines, les hangars, l'île, l'étable, le parc avec les statues, les rues d'une ville dans la nuit. Encore une fois, les lieux symboliques mettent en relief les images proposées par Mandiargues. L'auteur propose des descriptions plus concises, mais aussi plus riches en détails et références culturelles ; par exemple, dans « Le Diamant », la cellule en forme de « polyèdre régulier » devient la scène pour le « spectacle » d'un viol mystique et messianique à la fois.

¹⁰² A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire.*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰³ La répétitivité du motif du lit n'est pas sans importance. Or, c'est l'endroit qui réunit les trois thèmes, c'est là où on dort, on fait l'amour et on peut attendre la fin de nos jours.

¹⁰⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « Les Pierreuses », dans *Feu de braise*, *op. cit.*, p. 60.

3.2.2. Action : fantastique de la mort

Nous pouvons distinguer deux nouvelles d'inspiration fantastique : « Les Pierreuses » et « Le Diamant »¹⁰⁵. Dans la première, les personnages féminins¹⁰⁶, dévoilés après la rupture d'une géode, sont disparus après leur dernière danse, leur mort entraînant celle du transgresseur, Pascal Bénin. Dans la deuxième, Sarah Mose, toute nue, examine un diamant, à un moment donné elle glisse par terre, s'évanouit et se retrouve captive à l'intérieur de la pierre précieuse ; elle y est violée par un homme-lion nu qui vient d'y pénétrer avec un rayon de soleil, et elle en ressort dans un évanouissement.

Le thème de la mort évolue vers la cruauté de l'assassinat ; l'image du couteau réapparaît. Mandiargues avoue que cette fascination par le stylet est inspirée du théâtre élisabéthain. En ce qui concerne les types de meurtre, nous pouvons distinguer :

- la mort de la femme :

Elle les [ravisseurs] vit tirer chacun leur couteau, l'ouvrir ; elle sentit deux lames qui entraient ensemble dans son flanc gauche et dans son flanc droit, qui ressortaient, puis elle sentit son souffle passer entre ses côtes¹⁰⁷ ;

- la mort de l'animal aimé¹⁰⁸ :

Là [dans l'étable], pendant le sommeil de mademoiselle Rodogune (qui, n'en déplaise aux médisants, dort en son lit de fille), ils [les Catalans] égorgent le grand bélier et, sans trop de tapage, il lui coupent la tête qu'ils emportent, laissant que le corps se raidisse sur la paille renouvelée de la veille. Cette tête, les cornes peintes avec insolence sur le poil hérissé, ils la placent en haut de la porte de la maison, de façon que le sang coule et imprègne le bois jusqu'au seuil¹⁰⁹.

Il en va de même dans « Le Sang de l'agneau », « Mouton noir ».

Néanmoins, Mandiargues garde cet élément fantastique de la peine mise en sursis et parfois du souvenir lugubre. On peut en prendre les exemples suivants : après l'autodafé des Pierreuses, Pascal Bénin mourra dans le délai de vingt-quatre heures à

¹⁰⁵ Mandiargues modifie le leitmotiv de la trouvaille insolite déjà apparue dans « Clorinde » et « Le Pain rouge ».

¹⁰⁶ Elles sont minuscules et féeriques (ou plutôt démoniaques). Il faut remarquer que « Pierreuse » est aussi le terme pour une prostituée traînant sur les chantiers.

¹⁰⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Feu de braise », dans : *Feu de braise, op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁸ Il en va de même dans « Le Sang de l'agneau », « Mouton noir ».

¹⁰⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Rodogune », dans : *Feu de braise, op. cit.*, p. 50.

cause des « émanations de l'atmosphère intérieure d'une géode » ; le personnage léonin « disparaît » après avoir fécondé Sarah Mose ; Jean de Juni se rappelle les expériences de la mort (ses parents, sa tortue, son porc, son axolotl et sa gouvernante) pendant un acte sexuel. « Miroir morne » présente un cas particulier où dans le rêve (ou l'expérience vécue) le héros est invité à participer aux cérémonies funéraires d'une secte.

3.2.3. Limites du rêve

Parallèlement à la mort montrée dans le décor fantastique, l'effet d'incertitude est plus frappant parce que l'auteur propose au lecteur une double lecture à travers l'expérience du rêve. Nous pouvons hésiter entre le rêve et la réalité, comme Florine dans « Feu de braise » :

Elle se demanda si elle n'était pas en train de rêver. Elle eut peur que tout ne fût qu'un rêve, et elle craignit, sachant qu'elle rêvait, dans son rêve, de voir ce rêve s'achever à bref délai et de se réveiller, de perdre le bal des Brésilien ;

ou nous assistons à fin du rêve :

Puis, comme une lampe s'éteint, la fille ferma les yeux. Florine la vit s'endormir, en vérité, dans ses bras, et à partir de cet instant elles cessèrent de se trouver toutes deux dans le même espace. Florine, contre son désir et sa volonté, ne put s'empêcher, elle, d'ouvrir les yeux.

Abominable réveil : c'était la nuit, dehors, sous un grand clair de lune. Non pas couchée dans son lit ainsi qu'elle eût pensé se retrouver, elle était ballottée, ses mains liées très étroitement derrière le dos, ses pieds liés, dans le fond d'une carriole [...] ¹¹⁰.

Cette prise de conscience est saisissante parce que le narrateur compare les éléments du rêve à ceux de la réalité et ainsi augmente la désillusion de l'héroïne ¹¹¹.

C'est aussi le cas de Mariana Guajaco, la fille dans « Le Nu parmi les cercueils », enlevée et violée par Pedro Virgula qui ensuite l'enferme dans son « magasin funéraire ». En se plaignant de son sort, elle dépasse les limites de son histoire et s'adresse directement au personnage principal (Daniel Point) qui est en train de rêver, mais aussi au lecteur et même à l'auteur :

¹¹⁰ A. Pieyre de Mandiargues, « Feu de braise », *op. cit.*, p. 20-21.

¹¹¹ Le motif du rêve érotique qui se termine par la mort sera réadapté dans : « Le Songe et le métro ».

Et toi [Daniel Point le protagoniste qui dort], vautre sur des coussins, qui me regardes et m'écoutes conter mon aventure, toi qui penses que je suis un reflet fugitivement apparu dans ta rêverie pendant la torpeur qui suit un bon repas, es-tu sûr qu'il en va différemment de toi-même, et que chacune de vos aventures ou de vos vies entières, rêveur, lecteur, auteur, est autre chose qu'un moment infime dans la rêverie d'un ivrogne démesuré vautre sur ses nuages, ou qu'une crispation chatouilleuse au fond de l'infinie matrice d'où sortit, peut-être, l'univers ?¹¹²

Cette question posée introduit une autre hésitation entre ce qui est raconté par le personnage onirique et ce qui pourrait advenir dans la réalité. Ce passage termine le récit de Mariana Guajaco. Daniel Point est réveillé par « un horrible appel de sirène », il ouvre les yeux et s'interroge sur sa rêverie :

[...] il pensa que la cause initiale pouvait en être attribuée au fait que dans la ville de Mexico les quartiers où l'on trouve des marchands de cercueils sont aussi ceux où les prostituées racolent, et que dans celui où il avait été se promener la veille, plus d'une fille jeune et lasse s'appuyait à la vitrine d'un magasin de pompes funèbres¹¹³.

Le héros prend donc la décision de quitter son appartement et d'aller au quartier dont il rêvait pour y trouver « quelque chose, homme, femme, bête, objet ou drame de la rue » qui serait « la suite d'une vision ». Le réveil étant décevant, Daniel Point veut retrouver, conformément à l'idée de Saint-Denys, un stimulus pour rêver de nouveau.

Les deux nouvelles reprennent le thème de l'expérience du rêve lequel se confond avec la réalité. Dans deux cas les personnages se laissent aller à leurs rêveries qui sont malheureusement pour eux interrompues par « un abominable réveil ». Les protagonistes se révoltent contre cette disparition, dans le premier cas Florine est poignardée, dans le second, Daniel va rejoindre un lieu dangereux où peut-être il sera tué, lui aussi.

Ce refus de la distinction entre la réalité et l'imaginaire est typique des auteurs latino-américains (Borges, Cortázar, Casares, Ocampo) appartenant à la même génération que Mandiargues. Cependant, contrairement à l'auteur de *Feu de braise*, ils ont tous refusé la notion d'originalité de la forme entendue comme écriture proprement

¹¹² A. Pieyre de Mandiargues, « Le Nu parmi les cercueils » dans *Feu de braise*, *op. cit.*, p. 139.

¹¹³ *Ibid.*, p. 140.

dite¹¹⁴. Ils ne faisaient pas attention à la sublimité du langage (par exemple, les descriptions des lieux fantastiques).

3.2.4. Érotisme

En ce qui concerne l'érotisme, Mandiargues reprend le motif de la virginité perdue, comme il affirme : « On m'a dit que c'était presque une manie chez moi de donner tant d'importance au dépucelage de la femme »¹¹⁵. Les descriptions des femmes séduisantes continuent à la manière caractéristique de Mandiargues¹¹⁶.

L'acte sexuel a des buts différents, pas toujours strictement libidineux : la naissance d'un sauveteur de la race persécutée (« Le Diamant ») ou le retour aux souvenirs enfantins (« L'Enfantillage »)¹¹⁷. De nouveau, les personnages s'abandonnent les uns les autres: « l'homme effrayant » chasse avec méchanceté son amante pour ne jamais le retrouver (« Miroir morne ») ; Luis Lozano fait de même avec Mariana et lui dit de ne plus rentrer (« Le Nu parmi les cercueils »). Il faut remarquer le motif nouveau du dédoublement du personnage féminin. Il apparaît dans « Feu de braise » où Florine rêve d'une danseuse brésilienne. Ce motif de la bifurcation psychologique reviendra dans « Le Songe et le métro ».

Quant à l'aspect visuel de l'érotisme, Mandiargues devient de plus en plus violent dans la description de l'acte sexuel.

Dans « Le Nu parmi les cercueils », Pedro Virgula viole Mariana Guajanco plusieurs fois après l'avoir menacée d'un rasoir :

[...] il m'obligea à me coucher sur le sol poussiéreux, dans la plus grande lumière des candélabres. Là, après l'avoir longtemps examiné sous toutes ses faces, le tournant et le retournant sans lui laisser loisir de quitter sa position abjecte, finalement il prit plaisir de mon corps¹¹⁸.

La domination masculine se manifeste par l'humiliation de la victime qui est placée par terre, éclairée d'une vive lumière et « examinée » comme un objet inspirant une violente répulsion (soulignée par l'adjectif abjecte).

De même l'homme minuscule à la tête de lion force Sarah à se laisser aller :

¹¹⁴ Cf. *Le narrateur, op. cit.*, p. 114.

¹¹⁵ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire, op. cit.*, p. 184.

¹¹⁶ A. Pieyre de Mandiargues, *Feu de braise, op. cit.*, p. 11, 60-61, 94-95.

¹¹⁷ Ainsi, de même dans « La Grotte ».

¹¹⁸ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Nu parmi les cercueils », *op. cit.*, p. 134.

L'homme rouge, sans relâcher la prise autour de ses poignets, descendit vers elle en pliant les bras ; il s'étendit sur son corps, il écarta doucement ses cuisses et il la pénétra¹¹⁹.

L'homme est en position supérieure, il « descendit vers elle » ; l'action racontée au passé simple met en relief le caractère brusque du viol. Cette scène du dépucellement reflète l'inexpérience amoureuse de la jeune fille :

Son sexe était érigé, vertical. Il arrivait à peu près aux deux tiers de la hauteur du nombril. Sarah, qui voyait pareille chose pour la première fois de sa vie, regarda curieusement cette espèce de petit homme vissé sur le grand (inversé pourtant, si la bourse aux testicules correspondait à la tête sous l'énorme crinière) [...] ¹²⁰.

La description souligne la taille des parties sexuelles. Pourtant, ce qui saute aux yeux de Sarah, curieuse (quoique novice en la matière de l'acte charnel), c'est la forme de l'organe masculin qui, selon elle, ressemble à « un petit homme ». Le commentaire du narrateur mis entre parenthèses semble corriger l'imprécision de la comparaison.

3.2.5. Langage

Le changement de narrateurs s'effectue de la même façon que dans les deux recueils précédents. Dans « Rodogune », Valentin Sorgue, après avoir bu, raconte l'histoire de Rodogune : « Le bois nu, le vieux fer et le plâtre, *se dit-il*, ont sur moi un pouvoir étrange [...] »¹²¹. Il en va de même dans « Miroir morne » et « Le Nu parmi les cercueils » qui sont des rêves racontés.

L'autre élément caractéristique est le souvenir qui apparaît dans « Rodogune » et « L'Enfantillage ». Selon Mandiargues une réminiscence produit

[...] une comparaison toujours renouvelée des sensations du présent avec les images du passé qui lui [au protagoniste] reviennent en mémoire. Ce procédé, que j'emploie avec assez de constance pour qu'il m'appartienne un peu, est plein de ressources, et je sais que je n'aurai pas assez de vie pour l'épuiser. Il me semble qu'il convient autant au théâtre qu'à la narration¹²².

¹¹⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Diamant », dans *Feu de braise*, *op. cit.*, p. 177.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹²¹ A. Pieyre de Mandiargues, « Rodogune », *op. cit.*, p. 27.

¹²² A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 202.

Dans le cas de « L'Enfantillage », Jean de Juni est en train de « besogner »¹²³ une fille et se remémore son enfance, comme l'auteur souligne : « [...] le présent sensuel, érotique, lubrique même est projeté sur l'innocence enfantine du passé » ; ou encore : « [...] ce contraste qui volontairement est choquant, introduit dans l'œuvre une « beauté » (comment nommerait-on cela autrement) qui a quelque chose de hautement musical »¹²⁴.

Pourtant, le troisième recueil de nouvelles apporte une nouveauté que sont les parenthèses. Même si elles sont déjà apparues par-ci par-là dans les publications précédentes¹²⁵, c'est *Feu de braise* qui en foisonne. De quoi s'agit-il ? Nous pouvons citer la définition du dictionnaire *Gradus* :

Parenthèse : insertion d'un segment de sens complet, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet. [...] Les signes graphiques de parenthèse ouvrante ou fermante font partie des signes d'assise. Il peuvent être remplacés par des tirets ou de simples virgules¹²⁶.

En effet, par exemple, dans « Le Pain rouge » appartenant au recueil précédent (*Soleil des loups*), le commentaire du Pluto Jedediah se fait à travers les tirets :

Je sentis une douleur assez vive dans le doigt meurtrier – l'insecte, sans doute, m'avait piqué à la dernière seconde de son existence – puis un fourmillement de la tête aux pieds comme si je m'étais coupé grièvement et que j'allasse m'évanouir.¹²⁷

Ainsi, grâce à une courte insertion, le narrateur ajoute un détail qui complète l'image du puceron aplati en soulignant sa mort et sa dernière piqûre simultanées. Néanmoins, cet ajout ne change pas le niveau de la narration et reste toujours dans le cadre du monde fictionnel.

Dans *Feu de braise*, Mandiargues modalise ses nouvelles, les commente, les cisèle. Il serait intéressant de voir comment il travaille ses textes afin de leur donner la forme finale. On sait d'après ce qu'il avoue qu'il les corrige et les modifie plusieurs fois ; à propos du « Passage Pommeraye » : « Ce conte, je l'ai réécrit un grand nombre de

¹²³ C'est le verbe de l'ancien français pour nommer l'acte sexuel.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ On en dénombre quelques-unes dans *Le Musée noir* et un peu plus dans *Soleils des loups*.

¹²⁶ B. Dupriez, *Gradus, op. cit.*, p. 329-331.

¹²⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Pain rouge », dans *Soleil des loups, op. cit.*, p. 80.

fois, huit ou dix fois au moins, et j'ai travaillé sur lui avec acharnement avant de lui avoir donné une forme qui m'ait satisfait »¹²⁸.

Une citation d'André Pieyre de Mandiargues figure dans le dictionnaire *Gradus* comme exemple d'épiphrase. Elle est « une partie de phrase qui paraît ajoutée spécialement en vue d'indiquer les sentiments de l'auteur ou du personnage »¹²⁹. Dans le cas de l'auteur de *Feu de braise*, ce procédé est compris comme une incidente entre parenthèses : « Il n'est sculpteur, en vérité, qui ne fasse penser à la mort (quoique nombre de sculpteurs, tant pis pour eux, n'y aient point pensé du tout) »¹³⁰. Ce type d'incidente est présent dans presque toutes les nouvelles de ce recueil. Il est possible d'en distinguer deux fonctions. La première est un commentaire que l'auteur / le narrateur fait sur les événements racontés. La seconde concerne les pensées des personnages-narrateurs et des personnages-narrés qui déterminent ou justifient leurs actions. Voyons des exemples :

[...] ils esquivaient, poussaient un peu le battant (sans fermer), puis ouvraient de nouveau, derrière elle [Florine], en chuchotant¹³¹ ;

La grande surprise (Florine dut s'avouer que là, tout de même, c'était une déception) fut qu'il y eût si peu d'hommes dans le bal¹³².

D'un côté, le narrateur omniscient précise le décor (une porte entrebâillée laissant épier l'héroïne). D'un autre côté, il semble transmettre les pensées secrètes du personnage, ainsi le lecteur peut connaître sa réaction véritable (elle était déçue et non seulement surprise).

Parfois, Mandiargues se montre comique à travers le commentaire ironique sur le lieu ou le personnage :

Les portes ne ferment pas, car il n'y a rien à voler (ou peut-être a-t-on volé déjà jusqu'aux serrures des portes)...¹³³;

Son interlocutrice (si un homme qui mesure un mètre quatre-vingt-sept peut user de ce terme à l'égard d'une personne qui n'a pas cinq centimètres de haut) ne se taisait plus¹³⁴.

¹²⁸ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 182.

¹²⁹ B. Dupriez, *Gradus*, *op. cit.*, p. 194-195.

¹³⁰ A. Pieyre de Mandiargues dans *Ibid.*, p. 195.

¹³¹ A. Pieyre de Mandiargues, « Feu de braise », *op. cit.*, p. 11.

¹³² *Ibid.*, p. 15.

¹³³ A. Pieyre de Mandiargues, « Rodogune », *op. cit.*, p. 25.

¹³⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « Les Pierreuses », *op. cit.*, p. 62.

La prise de distance au récit peut avoir un effet comique. Dans la première citation (« Rodogune »), le narrateur joue sur la contradiction (on a tout volé vs il n'y a rien à voler) qui explique pourquoi les portes ne ferment pas. Dans la deuxième (« Les Pierreuses »), il met en doute l'exactitude du terme « interlocutrice » face au contraste de la taille entre l'homme et une des femmes minuscules.

Par ailleurs, Mandiargues commente certaines expressions qu'il utilise :

Après avoir reculé, par effroi ou surprise, le maître d'école rassembla (comme on dit) ses esprits [...] ¹³⁵ ;

L'intérieur [de la géode] faisait une cavité tapissée (ou mieux : hérissée) de beaux prismes violets, fumés un peu [...] ¹³⁶ ;

Distraitement, mais soigneusement (ces deux adverbes n'étant pas si incompatibles que l'on tendrait à le croire) [...] ¹³⁷.

Ainsi peut-on supposer que la voix du narrateur est celle de l'auteur qui explique la recherche de mots exacts. Mandiargues avouait dans les entretiens qu'il avait des problèmes avec son bégaiement, mais que ce qui provoquait souvent son malaise lorsqu'il parlait, l'aidait dans l'écriture : « Parfois j'ai de la difficulté à faire sortir un mot. Je dois trouver à la hâte un synonyme. Les écrivains, direz-vous, se débrouillent mieux avec leur bégaiement que les autres. Lewis Carroll lui doit peut-être un peu de son génie » ¹³⁸.

À d'autres occasions, les personnages commentent leur comportement :

Je me précipitai. Pourtant, je ne pus intervenir (et donner, comme j'aurais voulu, la preuve de mon beau courage...) ¹³⁹ ;

ou encore :

Mon inquiétude (c'est curieux à penser, et j'ai honte de ce lâche optimisme qui est fâcheusement dans ma nature) s'était dissipée avec l'obscurité, si bien que, sans l'avoir oubliée, je ne prenais plus du tout au tragique la scène de la veille [...] ¹⁴⁰.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 59

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁸ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire, op. cit.*, p. 74.

¹³⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Rodogune », *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

Valentin Sorgue n'a pas réagi quand les Catalans jaloux de Rodogune égorgeaient son bélier favori. Cet ajout explique comment le protagoniste voyait cette histoire de la perspective du temps. La deuxième citation est une sorte d'explication de son indifférence aux événements

Parfois, les personnages tantôt regrettent le passé, par exemple un « homme effrayant » prend une tonalité exclamative lorsqu'il parle de son amante :

Que j'eusse du goût à tes peurs, enfant, sinon même à tes larmes, je ne le nierai pas (nier, avouer, mots que je voudrais n'avoir employés de ma vie, aussi libre de juges me suis-je toujours senti qu'un milan dans le ciel !)¹⁴¹ ;

tantôt, ils se rendent compte que leur récit doit être « actualisé » (le présent devient l'imparfait) et prendre en considération leur état présent, ainsi Mariana raconte l'histoire de son amour avec Luis :

Luis est (était plutôt, puisqu'il n'existe plus pour moi, et que je dois m'habituer à mettre au passé toute ma vie, comme une morte) concierge de nuit dans un petit motel [...] ¹⁴².

Les commentaires sont, on le voit, de natures diverses. Ils peuvent être des autocorrections, des épiphrases, des parabases, des hyperbates, des soulèvements ou des mots d'auteur, cependant, nous ne les analyserons pas en détail car les rapports qu'ils entretiennent avec le texte et leur fonction seraient un sujet assez vaste pour une étude à part. Nous nous bornerons à constater que la parenthèse, l'un des traits caractéristiques du style mandiarquien, enrichit le texte et modifie la relation entre l'auteur et le lecteur. Ce procédé littéraire témoigne d'une grande préoccupation esthétique de Mandiargues qui, à l'instar de Flaubert (d'ailleurs, l'un de ses « maîtres »), ne cessait de corriger ses textes¹⁴³.

¹⁴¹ A. Pieyre de Mandiargues, « Miroir morne », dans : *Feu de braise*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴² A. Pieyre de Mandiargues, « Le Nu parmi les cercueils », *op. cit.*, p. 111.

¹⁴³ On en trouvera une preuve dans la photo de la première page du manuscrit du « Nu parmi les cercueils », cf. S. Pieyre de Mandiargues, *Vie et œuvre dans Récits érotiques et fantastiques*, *op. cit.*, p. 51.

4. La fin du fantastique romantique

Pour conclure, les trois premiers recueils : *Le Musée noir*, *Soleil des loups* et *Feu de braise* évoquent les trois thèmes principaux : l'érotisme, la mort et le rêve. Les nouvelles de cette première étape puisent dans le fantastique, le surréaliste, le gothique, le romantique. L'atmosphère y joue un rôle primordial. Le langage symbolique, plein d'accumulations, d'énumérations, de baroque contribue à la peinture des décors les plus insolites. Les rêves et les aventures merveilleuses découvrent sous les yeux du lecteur un panorama de « successions de tableaux ambigus, galants ou féroces, de paysages luxueux d'incantations mystérieuses, d'architecture à la Piranèse »¹⁴⁴.

La deuxième étape rompt (mais non pas d'une manière définitive) avec l'inspiration fantastique et accorde plus d'attention à l'érotisme et à la cruauté de la mort. De même, le langage devient de moins en moins quintessencié et la narration revient à la troisième personne. Il est possible de remarquer la disparition de quelques caractéristiques du style de la première étape, mais, d'un autre côté il reste quelques nouveautés et quelques modifications bien intéressantes que nous chercherons à relever. C'est dans l'intrigue que nous essayerons de démontrer la métamorphose.

4.1. *Porte dévergondée* : outrance de l'inouï

Le recueil paru en 1965 est un ensemble d'histoires dont le fantastique a presque complètement disparu. Mandiargues dans la préface en explique ainsi le sens :

Le propre de ces aventures ou de ces histoires est de choquer le spectateur ou l'auditeur. Dans ses convictions, dans ses sentiments les plus honorables, dans sa bien-aimée culture, dans sa pudeur, dans son goût, celui-là est choqué¹⁴⁵.

Par ailleurs, le goût de provoquer une incertitude est lié à l'étrange, comme le note Todorov :

Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière. [...] La pure littérature d'horreur

¹⁴⁴ E. Jaloux, *Le journal de Genève*, 29 sept. 1946, dans A. Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*, op. cit., 4^e page de la couverture.

¹⁴⁵ A. Pieyre de Mandiargues, Préface à *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1965, p. 13.

appartient à l'étrange ; [...] il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison [...] ¹⁴⁶.

4.1.1. Mort

Dans *Porte dévergondée*, le thème de la mort n'est présent que dans la première nouvelle, « Sabine », publiée séparément en 1963. Cette histoire commence par la description de la chambre d'hôtel, et plus précisément, de la salle de bains, l'endroit du suicide de Sabine :

Et si la salle de bain, qui est une ancienne chambre qui fut transformée, paraît plus vaste que la chambre à coucher, ce n'est pas tant l'effet du moindre encombrement que celui de l'éclat des robinets et des tuyaux, celui surtout de la blancheur des murs laqués, du carrelage et des cuvettes en porcelaine.

Or cette blancheur est salie, ce brillant est souillé. Les robinets, les cuvettes, les murs et le carrelage sont éclaboussés de sang, dilué à plusieurs endroits par la vapeur d'un bain très chaud, comme l'encre d'un lavis sur du papier humide ¹⁴⁷.

Le macabre est mis en relief par le contraste du blanc et du rouge ¹⁴⁸. Le protagoniste s'est coupé les veines avec deux lames de rasoir. C'est une fille de dix-huit ans qui avait connu un lieutenant (Luque) et avec qui elle avait eu une histoire d'amour malheureux. Il la maltraitait et frappait avant d'avoir avec elle des rapports sexuels : « Deux fois le lieutenant Luque avait giflé sa jeune amante » ¹⁴⁹. D'ailleurs, Sabine est présentée comme un personnage traumatisé par les expériences malheureuses :

Son sang avait coulé très abondamment à l'âge de quatorze ans, quand elle était tombée sur un grillage, du haut d'un petit mur où elle avait voulu gambader au clair de la lune [...]. Et à sept ans, le jour de son anniversaire, on l'avait à peine délivrée d'une chienne de l'espèce boxer, qui menaçait de la dévorer ou de la déchirer au moins, après l'avoir cruellement mordue.

Sa mère en lui donnant la vie était décédée ¹⁵⁰.

¹⁴⁶ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁴⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Sabine », dans *Porte dévergondée*, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁴⁸ A. Castant, « Poétique et esthétique des images mentales dans *Porte dévergondée* », dans A. Pieyre de Mandiargues. *De « La Motocyclette » à « Monsieur Mouton »*, *op. cit.*, p. 147-159.

¹⁴⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Sabine », *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

Autant d'expériences mornes (pour reprendre le terme mandiarquien) contribuent à l'anéantissement de l'héroïne. D'un côté il s'agit de la violence physique, d'un autre du besoin d'amour qui n'est jamais assouvi.

Ce qui saute aux yeux est que la narration y est menée à rebours, depuis la fin jusqu'au début :

[...] Deux lames de rasoir (de sûreté, comme en dit) sont sur le pavement, avec des papillotes froissées, les enveloppes qui les continrent. Une serviette trempe dans une affreuse flaque [de sang].

Avec un peu d'étonnement que cela ne fût pas plus pénible ou tout au moins difficile, Sabine avait ressenti une douleur médiocre quand la petite lame bleue, maniée deux fois du même geste violent dans l'eau brûlante, avait entaillé profondément la face interne de ses poignets. Non pas vraiment bouillant, bien sûr, mais fumant et d'une température à peine supportable, le bain, quand elle y avait été plongée jusqu'au cou [...] Avant d'entrer dans l'eau [...]¹⁵¹.

D'abord, la narration offre l'image de l'instrument de la mort usé (les rasoirs sur le pavement, papillotes froissées) et de l'étoffe trempée dans le sang. Ensuite, le lecteur peut s'imaginer l'action du « geste violent » de se couper les veines. De plus, il faut remarquer le contraste entre la vision actuelle accentuée par les verbes au présent (deux lames « sont », une serviette « trempe ») et l'image de l'action survenue mise en relief par le plus-que-parfait de l'indicatif (« avait ressenti », « avait entaillé », « avait été plongée »). D'ailleurs, c'est la forme verbale qui prédomine dans cette nouvelle¹⁵² et qui explique que toutes les actions se sont accomplies avant le suicide de l'héroïne. C'est ainsi que Mandiargues mène la narration contrairement au schéma conventionnel.

4.1.2. Sexe et vision

La deuxième nouvelle modifie le motif de l'acte sexuel à travers lequel le personnage se remémore sa jeunesse (« L'Enfantillage »). Dans « La Grotte », le narrateur raconte l'histoire d'un homme (Denis) à l'aspect d'un prêtre ivre, qui se promène dans un quartier défavorisé¹⁵³. Il veut trouver une prostituée convenable (la

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵² Cf. l'exemple de la page précédente : « était tombée », « avait voulu », « avait délivrée », « était décédée ».

¹⁵³ Il faut remarquer l'observateur inventé (et ensuite effacé) par lequel la narration commence : « Si un espion, auparavant, l'avait suivi, il l'aurait vu entrer dans plus de dix bars de ce quartier vétuste et galant... L'espion (qui n'existe pas) eût pu avoir des idées de la sorte », A. Pieyre de Mandiargues, « La Grotte », dans *Porte dévergondée*, op. cit., p. 37-38. Le même procédé a été utilisé par

plus jolie) à la mise en scène qui lui permettra de voir un tableau imaginaire. Dans le bar, Denis explique son projet à Mina (la courtisane choisie) :

Ne crains rien, dit-il. Ne te fâche pas. Je ne suis pas de police, je ne suis pas un truand non plus, ou ce qu'on appelle un sadique. Je n'ai pas envie de te fouetter, ni d'être fouetté par toi. Je ne veux pas t'humilier, et je ne te demanderai pas de me cracher au visage ou de m'insulter. Je ne te lierai même pas. Non. Mais j'ai décidé d'aller ce soir, pour mon plaisir et mon instruction, dans un musée fait pour moi tout seul, et d'y voir des tableaux qu'on n'ait jamais vus. Tu es à peu près la clé qu'il faut pour m'ouvrir mon musée. Et je suis curieux de voir ce qui va pousser autour d'une fille comme toi¹⁵⁴.

Avant, il avait mangé un « agaric moucheté », champignon hallucinogène (légal d'après les autres), pour, comme il déclare « garnir le musée idéal ». Il amène Mina à l'hôtel du bar Sarcophage¹⁵⁵. Ils entrent dans la chambre, la fille se déshabille¹⁵⁶, l'acte sexuel commence, l'homme donne libre cours à son imagination : « Denis se voit lui-même en train de monter un immense escalier dont chaque marche correspond à un coup de reins qu'il donne [...] Mina, la fille, est support, instrument, guide »¹⁵⁷. Simultanément, Denis voit les images de la mer, de la nature (le lac, le rive, la forêt, les pierres), enfin celle de la grotte. Peut-être, dans cette histoire, Mandiargues revient-il aux temps de sa jeunesse et plus exactement aux habitudes de ses professeurs de lycée, comme il raconte :

Son [de Gédéon Gory, instituteur] caprice était aussi d'inviter chacun à son tour les plus jolis et les plus frisés de ses élèves à monter dans son atelier de photographe, tout en haut de l'école, à les y déshabiller et à les revêtir d'une peau d'agneau pour les faire poser en berger Tityre, devant un socle de colonne antique photographié au parc Monceau¹⁵⁸.

En ce qui concerne le sens, A. Castant interprète ainsi la construction de cette nouvelle :

Mandiargues dans son premier recueil. Ainsi : « S'il se fût trouvé cette nuit-là un sergent de ville, sur le boulevard de Courcelles, il eût pensé bien probablement être fou ; car ... », dans A. Pieyre de Mandiargues, « L'Homme du parc Monceau », dans *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « La Grotte », *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁵ Sarcophage veut dire en latin « carnivore » ce qui fait allusion au besoin de la chair.

¹⁵⁶ Le motif de la description physique de la femme et des pieds nus réapparaît.

¹⁵⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « La Grotte », *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁸ A. Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, Paris, Gallimard, 1982, p. 55, dans A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, *op. cit.*, p. 20.

L'absolu du projet mandiarquien, de l'effet d'image du mot et du mot comme image, essai toujours réitéré, éternellement reconduit, se décompose comme un palimpseste où le symbole du sarcophage traverse les âges pour réapparaître dans l'allégorie de la caverne, les musées italiens, la chambre noire de la photographie, le dispositif audiovisuel ainsi que, finalement, dans l'imagerie mentale des hallucinations à travers quoi, de manière visionnaire, les relations trans-esthétiques de l'image se déploient¹⁵⁹.

4.1.3. Histoires inouïes

4.1.3.1. Rêve

Dans « Le Théâtre de Pornopapas », Antonin Bisse écoute des Français crier dans la rue, il veut dormir. Il était en train de rêver de la Grèce. Il revient à sa rêverie. Il est dans un bar à Salonique, la-bàs, il rencontre des prostituées, des marins et le maquereau Criton, qui l'invite à voir un spectacle¹⁶⁰ de Pornopapa au théâtre aménagé dans la citerne nommée Klytemnestra. Le spectacle est un cabaret grossier, et une parodie d'Œdipe, dans lequel Pornopapas joue avec un fantôme de son sexe démesuré qu'il garde pour sa mère. La description de l'objet est assez frappante :

Gigantesque, noueux, noirâtre, ce sexe, évidemment, sort du même atelier que ses faux pieds. C'est un tube de matière coriace et cartonneuse, pareil aux étuis phalliques dont font parade en leurs danses les sorciers africains. L'illusion, en tout cas, est extraordinaire. L'effet sur des yeux non prévenus est presque fulgurant¹⁶¹.

Écœuré (ou bien : outré, comme dirait Mandiargues) par le spectacle, Antonin quitte rapidement le lieu. Il se réveille dans son lit en France. Le narrateur à la fin souligne l'in vraisemblable de la rêverie par le contraste avec le lieu où séjournait le héros :

[...] une étrange banlieue du port de Salonique, où il n'avait rien vu que d'ordinaire et de décevant, d'ailleurs, pendant les quelques jours qu'autrefois il avait passés là-bas¹⁶².

Il est donc toujours question de choquer le lecteur. Ici Mandiargues, réalise son projet grâce au thème du rêve qui devient un cauchemar, comme d'habitude plongé dans une atmosphère exotique.

¹⁵⁹ A. Castant, « Poétique et esthétique des images mentales dans *Porte dévergondée* », *op. cit.* p. 155.

¹⁶⁰ De même que Philéas qui invite Albion à aller à l'Opéra dans « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ».

¹⁶¹ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Théâtre de Pornopapas », dans *Porte dévergondée*, *op. cit.*, p. 84-85.

¹⁶² *Ibid.*, p. 87.

4.1.3.2. Rencontre

Fils de rat reprend le motif du personnage qui apparaît pour raconter son histoire (ou plutôt sa mésaventure). Un couple qui cherche un restaurant pour dîner¹⁶³, enfin entre dans une friturerie. Dedans, il rencontre un homme appelé par tout le monde « fils de rat ». L'inconnu s'assoit à côté d'eux et leur raconte son histoire invraisemblable. La narration passe du personnage de l'homme anonyme (racontant jusqu'ici à la première personne) à l'homme mystérieux :

– Fils de rat ? dit-elle. Pourquoi donc te donnent-ils ce nom-là ? Tu as pourtant l'apparence humaine.

Hostie¹⁶⁴ ! Madame, *dit-il*, c'est que ce fut à cause d'un rat si je suis en vie présentement¹⁶⁵.

Il a été pris prisonnier par des partisans inconnus et puis emprisonné dans une casemate avec sept hommes. Ensuite, on l'a condamné à mort. Cependant, il pouvait être sauvé de cette peine pendant le « jugement de rat ». Il s'agissait d'un rite qui se passait dans une pièce au cœur du château. Dans cette salle octogonale huit hommes avaient été placés dans les huit extrémités. À l'intérieur, il y avait huit coffres avec un trou et la farine saupoudrée par devant. Tous les prisonniers devaient être debout sur leurs coffres et attendre le rat qui viendrait les juger. Le coffre choisi par le rat donnait le salut au prisonnier qui était au-dessus. Le protagoniste a été choisi et ainsi sauvé, mais désormais il a perdu son humanité et il devait se comporter comme un rat, méprisé de tout le monde. Après avoir fini de raconter son histoire, « fils de rat » s'en est allé de la friturerie. Le couple reste stupéfait et dégoûté et garde un souvenir affreux de cette rencontre :

Nous quittâmes la table. [...] Dehors, le brouillard avait considérablement épaissi, et nous ne nous dûmes plus un mot jusqu'au petit pont de notre logis, car nous gardions le souvenir de l'effroi du malheureux, et nous pensions qu'une humeur caligineuse aurait empli nos bronches de pestilence si nous avions seulement ouvert la bouche¹⁶⁶.

Porte dévergoncée est un recueil d'images mentales. Mandiargues traite les thèmes tels que : le suicide causé par le traumatisme (« Sabine »), l'acte sexuel se transformant en tableaux (« La Grotte »), une rêverie cauchemardesque (« Le Théâtre de

¹⁶³ Le procédé typique de Mandiargues de faire l'« inventaire » d'un champ lexical réapparaît. Ici, le narrateur présente toute sorte de poissons : muges, seiches, scampi, encornets, lolenchaille, moleghe.

¹⁶⁴ Le mot « hostie » (lat. Hostia - victime) transmet la dimension symbolique du sacrifice.

¹⁶⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Fils de rat », dans *Porte dévergoncée*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 119.

Pornopapas »), l'histoire invraisemblable d'une victime (« Le Fils de rat »). Le sentiment de l'étrange et l'importance des couleurs dans la présentation du décor sont les points communs de toutes les narrations. Les personnages y sont présentés comme porteurs d'émotions : amour et déception, violence, volupté, plaisir, effroi, charité et répugnance.

En ce qui concerne le langage et les procédés typiques, la première grande différence est la disparition de tout paratexte (dédicaces et épigraphes) ce qui laisse supposer la maturité créatrice de l'auteur. De même, il faut remarquer la diminution du nombre de phrases longues et de baroquismes. Quant à la narration, « Sabine » est un récit à rebours qui commence par la fin et où la temporalité est marquée par l'usage du plus-que-parfait. « La Grotte » est un récit à la troisième personne (les parties dialoguées sont d'une longueur considérable). « Le Théâtre de Pornopapas » est un rêve (cauchemar) raconté. « Le Fils de rat » est une histoire insolite relatée à la première personne.

4.2. *Sous la lame* : sexe et effroi

Le recueil publié en 1976 est dominé par le thème de la mort et du sexe. La dualité entre Éros blanc et Éros noir est expliquée par Mandiargues dans *Cadran lunaire* :

Éros est un dieu noir. Sur cette phrase s'achevait le livre d'un écrivain assez infâme dont je tairai le nom [*L'Anglais décrit dans le château fermé*, par André Pieyre de Mandiargues]. [...] En vérité, le seul moyen de s'entendre est d'admettre qu'il existe un éros blanc et un éros noir, le premier gouvernant le royaume immense et lumineux de l'amour, le second couvrant de son ombre tout ce qu'à tort ou à raison l'on désigne sous le nom d' « érotisme ». Qu'entre le blanc et le noir il soit des voies de communication, comme des éclairs entre le jour et la nuit, ou entre le monde infernal et le paradisiaque plus d'un chemin discret, cela est évident encore¹⁶⁷.

Il semble que cette division du monde est présente dans toutes les nouvelles de *Sous la lame*. Quant à la structure événementielle, elle se divise en thèmes de Thanatos et Éros :

¹⁶⁷ A. Pieyre de Mandiargues, *Cadran lunaire*, dans P. Michelucci, « Conversion et conversation dans les nouvelles de Pieyre de Mandiargues », *op. cit.*, p. 143.

nouvelle	mort	érotisme
<i>Mil neuf cent trente-trois</i>	envie folle de tuer l'amante	la maison close
<i>Peau et couteau</i>	Femme poignardée, chien fusillé, tentative de suicide	Les caresses, l'acte sexuel
<i>Miranda</i>	Homme poignardé	Envie de viol
<i>La Spirale</i>	-	Cérémonie du viol
<i>L'Hypnotiseur</i>	Volonté de tuer	Une serveuse jolie
<i>Le Songe et le métro</i>	Femme poignardée	Rêverie érotique

D'après ce schéma nous pouvons déduire que Mandiargues se sert de motifs déjà utilisés dans les recueils précédents, par exemple la folie du personnage (« Mil neuf cent trente-trois »), la mort de l'animal (« Peau et couteau »), la mort d'une personne (« Peau et couteau », « Miranda », « Le Songe et le métro »). C'est aussi le cas des motifs du domaine de l'érotisme : le viol (« Miranda » et *Spirale*), l'acte sexuel (« Mil neuf cent trente-trois », « Peau et couteau », « L'Hypnotiseur »). Il faut souligner la récurrence des thèmes, mais aussi la présence du motif du couteau, dans trois nouvelles les personnages ont été poignardés.

4.2.1. Tentative d'assassinat

Dans « Mil neuf cent trente-trois », Abel Foligno ne comprend pas la pulsion de la mort¹⁶⁸ qui lui inspire un assassinat brutal de sa femme, Maud :

La vérité, donc, contre laquelle Abel Foligno ne peut rien, est que dans le grand lit matrimonial de la chambre 24 à l'hôtel Astoria, environ deux heures plus tôt, éveillé depuis longtemps à côté de son épouse endormie, il avait été saisi d'une envie folle, irrésistible et totalement inexplicable de casser à coups de poing la tête de la bien-aimée [...]. Une envie non pas de lui donner un coup de poing mais d'écraser réellement du poing cette face [...] Une envie de sentir les doigts de son poing blessés par les dents brisées et par les os fracturés du crâne pendant l'œuvre de destruction¹⁶⁹.

Pour y remédier, il fuit à toutes jambes de l'hôtel, va à la gare et s'en va dans une autre ville. Il lui écrit une lettre :

¹⁶⁸ Le mot « envie » se répète trois fois et souligne ainsi cet état d'obsession.

¹⁶⁹ A. Peyre de Mandiargues, « Mil neuf cent trente-trois », dans *Sous la lame, op. cit.*, p. 23-24.

« Bien aimée – a-t-il écrit –, ce n'est que par amour que je vais m'éloigner de vous quelque temps, pour vous aimer mieux dans l'absence et pour me retrouver plus digne d'être aimé de vous. [...]»¹⁷⁰.

Nous avons donc affaire à Éros et Thanatos en même temps, le héros étant entre les deux pulsions. À la fin, il se retrouve à Ferrara, il visite des maisons closes, y trouve un hermaphrodite avec lequel il reste. L'année évoquée dans le titre, 1933, fait allusion au mouvement fasciste qui, à l'époque, était en train de prendre le pouvoir en Italie. À la fin de la nouvelle, le narrateur introduit les paroles d'Abel Foligno qui compare cette révolution à son propre sort :

Ce qu'il se dit, avant que derrière les barreaux on soit venu l'épier, avant qu'on lui ait ouvert la porte du cloître infâme, est : « Pour ce beau pays, sans aucun doute, cela finira mal... Et pour moi, comment cela finira-t-il ? Ou, plus sérieusement, comment vais-je finir ? »¹⁷¹

Les deux nouvelles qui suivent, « Peau et couteau » et « Miranda », reprennent cette dualité de la mort et de l'« éros noir ».

4.2.2. Couteau-manie

Dans la première, Salluste Tain se rappelle des événements passés en tenant dans les mains son coupe-papier¹⁷². Il était dans une chambre d'hôtel avec Cornélie Juan pour y passer un moment ensemble. La fille s'est mise sur la banquette et attendait Salluste. Les caresses commencent, mais la fille reste indifférente, elle tourne la tête et trouve dans le tiroir de l'armoire un couteau (avec l'inscription *Vendetta corsa*). Ensuite, fascinée par l'objet, elle demande à son amant :

- As-tu à te venger de moi ? Lui avait dit Cornélie, cependant qu'il essayait de baisser la jupe sous laquelle il venait de constater qu'elle ne portait aucun linge.
- Mais, je t'aime, moi... avait-il répondu, sans être arrivé à passer l'obstacle des hanches musclées et larges.
- Moi, je marche sur toi comme sur mon ombre, avait-elle dit alors. Je déteste mon ombre parce qu'elle colle à mes pieds et me suit. Je déteste tout ce qui est attaché à moi¹⁷³.

La proposition de l'amour a été refusée, Cornélie riait et jouait avec le couteau :

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷² La rétrospective de la narration revient comme déjà dans « Sabine » et « Mil neuf cent trente-trois ».

¹⁷³ André Pieyre de Mandiargues, « Sabine », dans *Sous la lame, op. cit.*, p. 81

[...] elle avait posé la pointe du couteau corse un peu au-dessous de son sein gauche [et] proposé du geste de prendre en main la poignée [...]

Regarde, avait-elle dit, il est juste au bon endroit. N'as-tu vraiment pas à te venger de moi ? On a toujours à se venger de celle ou de celui qu'on aime, et, jamais on ne trouve l'occasion parfaite, le moment définitif...

Salluste Tain [...] avait refermé sa main sur la main de Cornélie qui tenait le couteau, et puis,[...], il avait mis l'autre main dessus et il avait appuyé de toute sa force ou de tout le poids de son corps, ce qui avait enfoncé la longue lame, entre deux côtes, comme dans une statue de beurre¹⁷⁴.

Le coup mortel de nouveau dépasse la frontière de l'Éros pour entrer dans le Thanatos. Cornélie invente de motif du meurtre (la vengeance) et méprise l'attachement de son amant (« Je déteste tout ce qui est attaché à moi »). Cependant, Salluste semble être sur un autre niveau, il essaie de déshabiller Cornélie et lui répond machinalement (« Mais, je t'aime, moi... »). Ce contraste entre les deux personnages se termine par la vision du meurtre quand Cornélie dit « Régarde ». C'est à partir de ce moment-là que Saluste semble ne plus l'écouter, il voit la « pointe du couteau » et décide de poignarder sa bien-aimée. Il est intéressant de voir comment Mandiargues expliquait son inspiration, il avoue :

Le couteau revient souvent dans mon œuvre. Peut-être provient-il du théâtre élisabéthain. En tant qu'instrument de mort, il est évident que je le préfère à l'arme à feu. Je crois que rien n'émeut autant le spectateur au théâtre ou au cinéma, le lecteur penché sur un livre, que l'apparition du couteau, lame nue, dans la main du meurtrier, et je crois aussi que dans le cas de l'écrivain devant la feuille blanche la simple pensée du couteau est inspiratrice au plus haut point. C'est ainsi qu'il en va avec moi, en tous cas, tellement que dans le conte bref j'ai du mal à m'en passer et qu'il revient [...] avec une fréquence que l'on peut juger exagérée¹⁷⁵.

C'est donc pour éprouver une émotion qu'il revenait au motif du couteau. C'est aussi le cas du crime qui était pour l'auteur de *Sous la lame* une source de fiction mais aussi une manière d'élever la qualité de la production littéraire :

Je crois avoir dit, ou laissé entendre, que la mort, et particulièrement la mort violente, et plus particulièrement le crime, avait le pouvoir d'ennobler l'œuvre écrite, conte fantastique,

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁵ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire, op. cit.*, p. 186.

roman, pièce de théâtre [...] Mais je n'ai pas dit que le crime était l'argument le plus noble dont puisse user l'écrivain. Je ne le nie pas absolument, d'ailleurs ; je ne l'affirme pas non plus. Ce que je puis dire est que cet argument-là m'intéresse de singulière façon et que je crois qu'il m'inspire¹⁷⁶.

4.2.3. Érotisme et merveilleux

Cependant, dans la nouvelle suivante, « Miranda », nous avons plutôt un érotisme libertin dans un décor merveilleux. Jean Bouche Dor, douanier de la frontière entre la France et l'Espagne, voit une sauterelle qui change de forme et devient très grande : « il semble qu'elle ait grossi encore et qu'au soleil elle soit devenue rose. Le bruit de son vol est moins un bourdonnement qu'une sorte de ronflement ou de vrombissement quelque mécanique »¹⁷⁷. Mais au moment où il veut l'attraper, elle disparaît : « Puis il regarde vers le haut du sentier derrière lequel va se perdre la bête et d'où surgit un être humain, qui en se rapprochant, se présente sous l'aspect d'une belle et grande fille »¹⁷⁸. Elle se montre comme un moine qui va au pèlerinage en Espagne. Il faut remarquer l'importance des dialogues dans cette nouvelle. C'est grâce à eux, que le lecteur connaît les personnages, par exemple, ils se présentent :

- Où allez-vous ? D'où venez-vous ? Qui êtes-vous ?
- Je viens de là, répond-elle. Je vais par là. Je suis Miranda. Mais toi, qui es-tu, et pourquoi m'arrêtes-tu ?
- Là c'est la Catalogne et par là c'est la France, dit l'homme. Moi, je suis Jean Bouche Dor, douanier, et j'ai été mis ici pour empêcher les gens de passer de là à par là¹⁷⁹.

L'homme demande si la passante est vierge et dès qu'il obtient la réponse, il lui annonce qu'elle doit passer par sa cabane. Il est sous l'influence des pulsions sexuelles, (« Je t'approcherai », « Je te joindrai », « je vais te faire danser »). Miranda docile et indifférente à ses désirs, profère des menaces : « Si quelqu'un avait des raisons de se sauver ce serait toi plutôt que moi, gabelou ». À la fin, juste avant l'acte sexuel, soudain, Miranda, déjà nue, disparaît et c'est le double du douanier qui apparaît à sa place pour lui donner la mort :

- Putain de sorcière, je te ferai la peau, dit-il avec rage.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 252-253.

¹⁷⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Miranda », dans *Sous la lame, op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 96.

Quand il la serre dans ses bras, alors, et qu'il se rapproche de la bouche moqueuse, ce sont ses propres lèvres et sa propre haleine empuantie d'ail et de tabac que le baiser lui offre, et ce n'est que lui-même, son double, le douanier Jean Bouche Dor tout nu que le douanier Bouche Dor à demi dévêtu étreint et embrasse ; et quand il s'acharne, pour « vaincre le sort », il sent quelque chose se rompre dans sa poitrine à l'endroit de son cœur, comme si un contrabandier, sans bruit, était venu derrière lui avec une longue navaja catalane et l'avait poignardé¹⁸⁰.

De nouveau, Éros change en Thanatos. Dans ce cas, Mandiargues revient au fantastique puisque le lecteur à la fin est poussé à une hésitation. Encore une fois, le héros accède au merveilleux par l'intermédiaire de la femme. Était-ce une rêverie du douanier ? Miranda était-elle une femme ou une sorcière sous forme de sauterelle gigantesque ? Les questions restent sans réponse. Le lecteur doit choisir la conclusion.

4.2.4. Vision paternelle

« La Spirale » représente une vision mystérieuse. L'action se passe dans la voiture. Tarquin Tod et Lavinie viennent de quitter la ville de Caricia, ils vont dans un ville qui s'appelle Copula (gouvernée par les Noirs, bruts et violents). En répondant aux questions de Lavinie, Tarquin raconte des histoires advenues dans les villes de Nalgas (une ville gouvernée par les femmes où les hommes vont vêtus comme les femmes et font tous les travaux ménagers) et de Coño (une agglomération de la tyrannie matriarcale où les hommes vivent dans les maisons coniques et ils ne sortent jamais sans permission). À la fin, Tarquin explique pourquoi ils vont à Copula où son père s'était rendu avec sa mère :

[...] l'homme, alors, dépouillé parfois de ses vêtements, se voit lier au tronc d'un palmier ou bien, agenouillé sur la terre brune, au pare-chocs de la voiture, tandis que sa femme, dénudée toujours tout de suite après avoir été maîtrisée, est couchée de force sur le sol, bras en croix, les mains attachées aux extrémité d'un bambou long ou à des montants éloignés d'une échelle sur quoi posent ses omoplates. Dans cette position, la femme reçoit dix hommes au moins, sinon le double ou davantage, sous les yeux de son compagnon. Puis, selon l'humeur, on les relâche, ou bien on la laisse reposer et l'on recommence avec d'autres violents avant de les remettre tous deux en liberté¹⁸¹.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 104-105.

¹⁸¹ A. Pieyre de Mandiargues, « La Spirale », dans *Sous la lame, op. cit.*, p. 119-120.

Le protagoniste décrit une cérémonie bizarre dans laquelle la femme doit être violée par plusieurs hommes devant les yeux de son mari. C'est une sorte de « purgation » à laquelle Tarquin veut exposer sa femme à l'instar de son père (« Ainsi qu'il fit, je fais aujourd'hui »).

Néanmoins, la route ne cesse de se prolonger (le motif de la spirale symbolique de passage vers le lieu fantastique) et les personnages n'y arriveront jamais. Mandiargues explique l'allégorie psychanalytique de cette nouvelle de la façon suivante :

[...] C'est un conte court qui me paraît assez réussi parce qu'il y a un certain nombre de choses qui sont cachées et qui affleurent. Il y a aussi l'histoire de Noé, que vous avez comprise, probablement, et il y a l'histoire du père... Les deux personnages qui sont dans la voiture, l'homme, on l'a décrit, est un peu mulâtre. Il est bien évident que le père de cet homme a conduit sa mère dans cette ville pour la faire violer par la population noire comme il est en train de faire avec sa propre femme. En même temps, il ne revient jamais, puisqu'ils se sont engagés dans la spirale qui descend à l'infini, à l'infini... Alors, qu'est-ce qui va se passer ? C'est une descente dans les temps, au plus bas des temps, et on est arrivé à des graffiti sur les murs qui sont du temps de la Genèse...¹⁸²

L'importance du dialogue est notable. Le rôle du narrateur se limite à déterminer le lieu de l'action (la voiture et la route en forme de spirale). Il faut remarquer que les questions de Lavinie correspondent à la perplexité du lecteur face aux présentations de villes symboliques. L'érotisme y passe de la caresse (Caricia) par les fesses (Nalgas) et le sexe (Coño) jusqu'au coït (Copula). Les personnages sont encore une fois dans l'incertitude.

Aristote expliquait dans sa *Poétique* que dans la tragédie il faut raconter des faits (« muthos ») et esquisser des caractères (« ethos ») et que la cause de la représentation (« telos ») est la « catharsis ». Cependant, les peintres romains cherchaient à montrer des caractères dans une situation donnée. Ils voulaient concilier l'action picturale avec la présentation du caractère du protagoniste au moment de l'accomplissement du destin ou bien juste avant qu'il n'advienne. Ainsi, ils montraient tantôt des effets : Fèdre pendue, la ville de Troie en flammes ; tantôt des instants précédents : Narcisse se regardant dans l'eau d'une fontaine¹⁸³. C'est aussi le cas d'André Pieyre de

¹⁸² Joyce Lowrie et André Pieyre de Mandiargues, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, vol. 55, n° 11, octobre 1981, p. 83-84, je cite dans P. Michelucci, « Conversion et conversation... », *op. cit.*, p. 141-142.

¹⁸³ Cf. P. Quingard, *Seks i trwoga*, Warszawa, Czytelnik, 2002, p. 31.

Mandiargues, qui, par exemple dans « La Spirale », laisse les personnages « suspendus » dans l'action.

4.2.5. Rêveries cruelles, deux métamorphoses

Les deux dernières nouvelles, « L'Hypnotiseur » et « Le Songe et le métro », témoignent du retour du thème du rêve. Dans la première, Titus Perle, dans le bar « Quatre Cents Lapins » rencontre une serveuse qui attire son regard :

Plutôt charnue, jeune à souhait, elle a des cheveux blonds coupés court, de grands yeux bleu, et sa robe est bleu aussi, sous laquelle une gorge massive librement s'agite. Un air d'eau, l'air d'une vague de jolie mer par beau temps, se dit Titus Perle [...] ¹⁸⁴.

Nous pouvons y reconnaître la description de la femme typique chez Mandiargues. Quant à l'action, le regard du protagoniste est troublé par la présence d'un petit homme roux aux yeux verts ¹⁸⁵. Ce dernier déconcentre l'attention de Titus Perle au point qu'il ne se souvient plus de ce qu'il a commandé au bar. Il boit plusieurs verres du breuvage qu'il prend pour de l'alcool, mais enfin, l'homme mystérieux disparaît du champ de sa vision. Titus Perle demande l'addition et la serveuse lui dit : « Un peso, monsieur, répond-elle avec un air de reproche. Vous avez bu trente-deux petits vers d'eau. Ce n'est pas cela que l'on boit aux Quatre Cents Lapins » ¹⁸⁶. C'est à travers une rêverie que le protagoniste perd le contrôle de ses sens. Tout le monde dans le bar se met à rire et à se moquer de lui, donc il sort enragé, humilié, avec l'envie de tuer celui qui lui a joué le tour. Le lecteur partage la surprise du protagoniste à la fin de l'histoire.

La dernière nouvelle, « Le Songe et le métro », présente le motif du changement du rêve en une réalité cruelle. En effet, Zoé Zara veut revivre son rêve de la station de métro Chatélet à Paris dans lequel elle est étendue sur un banc et une femme inconnue vêtue d'une cape noire vient s'approcher d'elle et commence à lui caresser les seins. Zoé fait tout son possible pour rentrer dans l'état du songe. Elle revient donc à l'endroit de son rêve, retrouve le même personnage dans la réalité mais cette fois-ci c'est un homme en cape noire qui examine sa poitrine avec ses mains et ensuite la tue à l'aide d'un stylet qu'il enfonce dans son cœur.

¹⁸⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « L'Hypnotiseur », dans *Sous la lame, op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁵ Le vert comme symbole de malheur est présente dans « L'Archéologue » et « Le Songe et le métro ».

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 129.

La métamorphose se fait sur plusieurs niveaux, l'image du premier fantôme c'est :

[...] une personne de haute taille et d'aspect féminin [...] du menton jusqu'aux pieds était drapée dans une cape noire, avait des cheveux bruns, un peu bouclés qui flottaient autour de son visage à l'ovale allongé, des yeux banalement bleus [...] l'ample cape s'ouvrait juste assez pour livrer passage à un bras, le droit (le bénéfique), dont la main se posait sur le front [...];

par contre, le personnage du meurtrier a une apparence physique différente :

[...] le haut visage, entouré pourtant d'une flottante chevelure brune, est celui d'un homme et non pas d'une femme, et ses yeux ont une maligne couleur verte et non pas un innocent bleu [...] C'est le bras gauche [...]

Le plaisir est anéanti par l'apparition du tueur. La métamorphose est symbolique : la couleur verte et le bras gauche représentant la mort et la malheur¹⁸⁷.

Mandiargues s'explique là-dessus en déterminant la fonction de la mort dans son œuvre :

Il ne s'agit nullement là, comme semble le croire Roger Caillois, de malaise, d'inquiétude ou d'angoisse chez le lecteur ou le spectateur, mais de cette exaltation particulière qui accompagne l'évocation de la mort et que le mourant devrait connaître si ses proches, les médecins et les prêtres ne concourent pas à l'abrutir. Le mourant devrait se comporter en spectateur, ou en lecteur.

En ce qui concerne le langage, Mandiargues se sert fréquemment (par rapport aux recueils précédents) du dialogue qui est la forme la plus naturelle de la mimésis. Néanmoins, dans *Sous la lame* l'artificial des paroles est assez apparent. L'écrivain lui-même en avoue la difficulté :

Parmi les narrateurs d'aujourd'hui [les années soixante-dix], je suis, me semble-t-il, l'un de ceux qui font le moins parler leurs personnages, ou, si vous préférez, chose, assez différente, qui ont le moins de facilité à les faire parler¹⁸⁸.

Quant aux autres techniques, les synonymes et les symboles réapparaissent, toujours choisis avec un soin extrême. Nous pouvons prendre pour exemple « Peau et couteau » où un animal marin de forme allongée est présenté par diverses appellations :

¹⁸⁷ Le vert représente le passage du noir (la mort) au rouge (la vie). Cf. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, op. cit., p. 183 et 337.

¹⁸⁸ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 254.

« le miroir de la lame lui montre une sorte de saucisse humaine, un curieux compromis entre la pièce de charcuterie, la face de l'homme et l'holothurie, sympathique échinoderme vulgairement appelé, sur les côtes méditerranéennes, étron de mer »¹⁸⁹. Il y en a d'autres exemples¹⁹⁰. Les noms des personnages sont symboliques, eux aussi : Tain : amalgame métallique, Cornélie : corne, Titus Perle : perle, grosse erreur, Zoé Zara : zoé, forme larvaire, vie en grec.

Le premier trait caractéristique de *Porte dévergoncée* est la bigarrure. Nous devons noter que l'élément érotique devient plus violent. Le thème de la mort est évoqué dans les pensées des personnages ou bien déjà par les meurtres. Ce recueil se caractérise par le dégoût que peuvent provoquer les tableaux où le sang des veines coupées éclabousse la salle de bain, les femmes sont maltraitées par les amants sadiques, les prostituées et les drogues sont utilisées pour avoir des « trips », les travestis font une parodie priapesque d'Œdipe, les partisans anonymes enlèvent les personnes pour les soumettre au rite du « jugement de rat ». Peut-être, cette abondance de thèmes choquants était-elle causée par les difficultés dans la vie de Mandiargues. Peut-être, était-ce aussi sa fascination pour le cinéma qui lui a inspiré cette tendance. À cette période (1959-1966) Mandiargues souffre de la séparation d'avec Bona. Cependant, dix ans après (1975), avec *Sous la lame*, il reprend les thèmes et les cisèle, avec la nouvelle la plus réussie, retour du merveilleux surréaliste : « Miranda » dédiée à Juan Mirô. Le procédé narratif nouveau est avant tout celui des dialogues. Les personnages commencent à parler (ou mieux : cherchent à communiquer à travers les paroles). Il faut remarquer qu'à l'époque Mandiargues commençait son aventure avec le théâtre (la pièce *Isabella Mora* en 1975). L'inspiration de la peinture romaine (les voyages à Liban, Venise, Cuba), la traduction de *Madame de Sade* de Y. Mishima ont eu une influence sur son style dans *Sous la lame*¹⁹¹.

¹⁸⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Peau et couteau », *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁰ Dans d'autres cas : papillon, coléoptère (« Peau et couteau »), sauterelle, criquet (« Miranda »),

¹⁹¹ S. Pieyre de Mandiargues, *Vie et œuvre* dans A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastique*, *op. cit.*, p. 53-67.

4.3. *Le Deuil des roses*

Le dernier recueil des nouvelles a été édité en 1983. C'est la partie finale des fictions brèves de Mandiargues où on peut reconnaître les thèmes et les motifs qui circulaient dans toute son œuvre. Nous allons découvrir à travers sept histoires différentes le monde ambigu des visions.

4.3.1. Passer de vie à trépas : spectacle et suicides

Il paraît opportun de commencer par le thème le plus humain : la mort. Elle met la fin à la vie des héroïnes et des héros et, de façon typique de Mandiargues, des animaux¹⁹². La présentation de la fin de la vie comme un événement brusque souligne la cruauté de la rupture. Ainsi, nous pouvons prendre comme exemple, les accidents de voiture dans « Crachefeu » et « Madeline aux vipères » où les personnages meurent de cette manière. Parfois, même si le décès est naturel ou semble l'être, il devient une sorte de cérémonie¹⁹³ ; comme dans « Le deuil des roses » où Naka Han prévoit sa fin :

Ce qu'elle veut maintenant et ce qui sera, croyons-nous, sa volonté jusqu'au dernier instant, est de faire de sa mort un théâtre devant ses quatre compagnes et un spectateur unique, qui sera un homme captif que nous avons su choisir pour ses qualités probables, et enlever¹⁹⁴.

Il ne faut pas oublier le motif du suicide qui revient dans deux nouvelles. Néanmoins, la structure événementielle le représente de manières différentes. D'un côté, Sixtine (« Sixtine Agni ») fatiguée par la maladresse de Joël Quint, mange des ombellifères (à l'instar de Socrate qui a pris de la grande ciguë) en pensant que ce n'étaient que des carottes sauvages. Cette faute lui coûte cher ; elle s'empoisonne et meurt dans son lit. Cependant, dans « Madeline aux vipères », l'héroïne, une vipère dangereuse à la main, fait du chantage en le menaçant de suicide pour séduire son frère cadet. Elle s'adresse à lui :

[...] Obéis-moi, ou bien le serpent me mordra. Enlève tes sandales blanches, enlève tes chaussettes blanches, enlève ta chemisette blanche, enlève ta culotte blanche, approche-toi... [...] Petit frère, me dis-tu encore, tu as quatorze ans et tu es un homme, je le sais bien, même si jamais tu ne m'as prise, mais tu vas me prendre maintenant, sur le petit mur, sinon

¹⁹² Le rat tué dans « Le Rébellion de l'ombre ».

¹⁹³ Le motif qui était déjà présent dans « L'Opéra des falaises » ou « Le Nu parmi les cercueils ».

¹⁹⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Deuil des roses », dans *Le Deuil des roses*, Paris, Gallimard, 1983, p. 31-32.

je mettrai la bouche du serpent sur ma bouche, il mordra mes lèvres, il me mordra où il voudra, je mourrai. Si tu ne me prends pas, c'est le serpent qui me prendra [...] ¹⁹⁵.

À la fin, elle-même commet le suicide en roulant à vélomoteur à grande vitesse sur le bord de la falaise de laquelle elle se jette « au moment de la marée haute ». Son frère partage le même sort ; il pédale à vélo, se lance au milieu de la route et ainsi se fait écraser par un camion rapide qui vient en sens contraire. Ainsi qu'on vient de le dire, soit les personnages se tuent par eux-mêmes en solitude, soit ils manipulent la mort pour pousser quelqu'un d'autre au suicide.

4.3.2. Érotisme : libido, offre et châtiment

Il faut remarquer que, encore une fois, le thème de la mort est strictement lié à celui de l'érotisme mais aussi à celui du rêve. Dans le premier cas, le désir sexuel est fréquemment la seule motivation des héros. Les plaisirs de la chair sont très souvent l'appât par lequel les personnages sont attirés. Dans « Crachefeu », Benin de Ballu sous prétexte de soigner la blessée, déshabille la jeune Noémie pour commencer des caresses. La fille étant très obéissante, l'homme ne tarde pas à profiter de l'occasion pour prendre plaisir de son corps :

[...] il prenait conscience de la suite de ses actes et que le désir instinctif se changeait en volonté d'accomplissement, puis, quand il avait été assuré que nulle réaction de défense n'avait dérangé le tranquille abandon du visage aux yeux clos, quelques gestes brutalement rapides avaient libéré de tout vêtement le corps de la gisante et rejeté loin d'elle la salopette, la blouse et un slip écarlate qui avait été son dernier voile. Débarrassé sans retard, lui, de sa combinaison noire accordée à la peinture du crachefeu, il avait serré contre le sien ce corps patient ¹⁹⁶.

Il en va de même pour la séduction érotique dans « Le deuil des roses » où les Japonaises proposent une récompense à Léon Lucain :

[...] nous nous sommes mises d'accord pour vous recevoir cette fois en maître et nous présenter à vous en sujettes, comme des filles prises au bois [des prostituées] par vous ou par vos gens. Après le souper habituel, vous aurez accès par l'échelle aux chambres des quatre roses et vous pourrez cueillir l'une d'elles au hasard, ou celle dont vous auriez le

¹⁹⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « Madeline aux vipères », dans *Le Deuil des roses*, *op. cit.*, p. 152-153.

¹⁹⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Crachefeu », dans *Le Deuil des roses*, *op. cit.*, p. 74.

désir particulier, ce qui n'empêchera pas les trois autres d'être à votre disposition pour tout ce que votre caprice serait de leur faire ou d'exiger d'elles¹⁹⁷.

Néanmoins, l'offrande féminine vient parfois accompagnée de paroles de menace, comme c'est le cas du personnage fantastique d'Ariane qui apparaît devant le professeur Edgar Poldine (« La rébellion de l'ombre »). La femme mythologique sort des ruines du port d'Odessa et se met à la disposition de l'homme, en lui disant :

Viens [...] Monte avec moi. [...] je monte avec qui me plaît quand la lune est pleine. Tu me prendras, je le veux ;

et quand Edgar y renonce, elle devient de plus en plus luxurieuse :

Prends-moi contre un mur si tu ne veux pas monter, avait-elle dit. Prends l'amoureuse Ariane, professeur, sinon elle se vengera, ou la lune la vengera de ton refus. [...] Prends Ariane qui veut être prise.

Comme nous l'avons déjà dit, Éros est souvent accompagné de Thanatos ; si l'on prend l'acception freudienne, ces deux pulsions luttent chez les personnages du dernier recueil. Encore une fois, le désir inassouvi est châtié. Dans « La rébellion de l'ombre », Mandiargues raconte le destin malheureux d'Edgar Poldine qui, après la disparition d'Ariane, est « à plat ventre sur [son] ombre, qui s'était rebellée et qui avait cessé d'être la projection de son maître ». En cet état, il est trouvé par des agents de milice qui appellent le fourgon des psychiatres pour l'emmener à la maison des fous.

Dans certains cas, la violence, ou mieux, la soumission est liée au plaisir sexuel. Dans « Madeline aux vipères » l'héroïne raconte ses expériences à son frère :

[...] de loin, j'ai reconnu Dieudonné Corbeuf, qui travaillait dans son champ, et je suis allée vers lui. Sur la paille tombée à terre à côté de sa meule, devant lui, je me suis mise à genoux. Il a saisi mon poignet gauche dans sa main dure, il m'a giflée, sur les deux joues, de l'autre. Ma robe était fort déboutonnée, du haut et du bas, il a achevé de l'ouvrir et il me l'a enlevée, puis, il m'a jetée tout de mon long et toute nue sur la paille, il s'est jeté sur moi, il m'a montée comme une catin ou une condamnée, tant qu'il a voulu, plusieurs fois, peut-être, après quoi il est parti en me laissant là, sans dire adieu. J'y retournerai¹⁹⁸.

¹⁹⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Deuil des roses », *op. cit.*, p. 62.

¹⁹⁸ A. Pieyre de Mandiargues, « Madeline aux vipères », *op. cit.*, p. 154.

La femme est donc traitée en victime, en objet. C'est aussi le cas dans « Sixtine Agni » où Sixtine suggère à Joël comment il pourrait la séduire :

[...] elle lui dirait qu'elle était sa captive comme une jeune femme prise à la guerre, dans une ville au pillage par des vainqueurs impitoyables et fiers ; une jeune Troyenne saisie par les Grecs ; elle dirait qu'elle se rendait à discrétion puisqu'elle était vaincue, elle ajouterait qu'elle se soumettait sans réserve aucune et qu'elle serait docile, c'était la loi, à toutes ses volontés, à tous ses désirs, quels qu'ils fussent.

Et voici encore une description qui devient plus détaillée :

[...] elle prononcerait [...] qu'il pouvait user d'elle à son gré, lui faire, ou lui faire faire, rien que pour s'amuser, tout ce qu'il voudrait. Qu'il commandât seulement ! En silence, il rirait, il la fouetterait aux seins et au ventre, deux fois et sans trop de brutalité, du serpent de cuir vert dont il aurait pensé servir pour lui boucler les poignets derrière la croupe si elle avait essayé de se rebeller [...]¹⁹⁹.

Dans cette présentation du personnage féminin entièrement soumis à l'agression sexuelle nous pouvons reconnaître le motif que Mandiargues a emprunté au marquis de Sade et aux auteurs japonais, entre autres Mishima.

Parfois, l'accomplissement de l'acte sexuel reste en puissance, mais les gestes qui le précèdent laissent deviner la même cruauté sadique. Nous en avons un exemple dans « Le tapis roulant » où la jeune fille, Flora Fagne, est assaillie par cinq Japonais, sur le tapis roulant du métro parisien. Elle résiste, mais ils font ce qu'ils veulent. D'abord, ils la privent de son sac à main, ensuite de sa bijouterie²⁰⁰, finalement ils la déshabillent. Lorsqu'elle se demande si les agresseurs vont la violer, ils entament une autre activité bizarre :

Mais, s'ils sont trois à la tenir maintenant un peu à la renverse, c'est pour tondre ses beaux cheveux et pour passer son crâne au rasoir. On rase ses sourcils, on approche de ses cils des ciseaux et quand, en suppliant, elle dit « non », on lui répond « *hai* », et on coupe ses sourcils. Épilées étaient ses aisselles, mais son pubis est rasé²⁰¹.

¹⁹⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Sixtine Agni », dans *Le Deuil des roses*, *op. cit.*, p. 167.

²⁰⁰ Il y a quatre éléments volés et jetés dehors : le collier de perles de corail, les boucles d'oreilles de corail, le bracelet et quatre petites bagues. Ce sont des préparatifs qui semblent un rite.

²⁰¹ A. Pieyre de Mandiargues, « Le Tapis roulant », dans *Le Deuil des roses*, *op. cit.*, p. 103-104.

Il faut donc remarquer le bizarre de la violence devenant élément du sacrifice. Ce dernier est parfois évoqué à travers le rêve d'un personnage. Nous essayerons de voir cet aspect dans les trois variantes qui suivent.

4.3.3. Rêveries : modifications

Dans la première (« Crachefeu »), le cauchemar de Noémie Boileau change en réalité mais sous deux formes différentes²⁰². La première est le petit accident qui se termine par l'acte sexuel avec Belin de Ballu. Pourtant, la deuxième est la mort de l'héroïne causée par la voiture qui écrase son vélo ; dans la narration, le personnage prévoit son sort :

Dans mon rêve [...] je roulais sur le bord de la chaussée, une bosse ou un trou me fit faire une embardée qui me porta, de flanc, devant la voiture qui était en train d'accélérer pour me doubler peut-être, et je me sentis projetée à terre en même temps que je sentais dans le choc de choses dures qui pénétraient mon crâne et ma poitrine, affreusement²⁰³.

Ainsi, le rêve remanié devient la réalité. Il est donc une sorte de prémonition ; il faut remarquer le rôle du motif caractéristique de Mandiargues : les symboles et les couleurs. Noémie est vêtue en rose (sang), la voiture de l'assassin est noire (mort) et ses yeux sont roses²⁰⁴ ; l'accident a eu lieu au carrefour près du cabaret des Trois Corbeaux²⁰⁵.

Dans la seconde histoire (« Des cobras à Paris »), la rêverie de Pierre Galet qui voit des cobras derrière le dos du poète lui semble être l'effet de sa somnolence. C'est pourquoi il rentre à la maison et ne s'inquiète plus du destin de Jean Zannevide. Cependant, le matin il entend dire à la radio que l'auteur est mort. Il sort de chez lui pour acheter un journal et il s'avère que « l'enflure et l'érythème de la zone temporale, autour d'une double et très petite blessure, avaient frappé les médecins par leur ressemblance avec les traces d'une morsure de serpent cobra »²⁰⁶. Le lecteur et le protagoniste sont étonnés par l'accomplissement de la vision.

²⁰² Ce motif de la double réalité apparaît dans « Feu de braise » et « Le songe et le métro ».

²⁰³ A. Pieyre de Mandiargues, « Crachefeu », *op. cit.*, p. 77-78.

²⁰⁴ « Sous ces lunettes, j'imaginai (qui sait pourquoi ?) que le persistant suiveur avait des yeux roses comme en ont des albinos et quelques rouquins, ce qui ne diminuait pas ma méfiance », dans *Ibid.*, p. 78.

²⁰⁵ Les corbeaux symbolisaient la mort dans « Les Pierreuses ».

²⁰⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Des Cobras à Paris », dans *Le deuil des roses*, *op. cit.*, p. 120.

Dans les deux cas précédents, l'écrivain évoque le même thème : le rêve. Il faut noter que c'est à travers une modification que la réalité diffère de l'illusion onirique. Dans « Crachefeu » nous avons une allusion littéraire à l'histoire du Petit Chaperon Rouge²⁰⁷, mais ici le loup est joué par le rouquin²⁰⁸ aux yeux roses et à la peau blanche. La voiture de ce dernier passe à côté du crachefeu du Belin de Ballu, mais celui-ci l'ignore et s'intéresse à la réparation :

Quant au pilote rouquin, avait-il pensé, celui-là n'était-il pas trop manifestement le produit du songe de Noémie pour qu'il fût raisonnable de lui accorder une réalité quelconque ? L'autre crachefeu, sa voiture noire, comme sa face de frelon ou ses boucles rouges, tout cela pouvait-il avoir été autre chose qu'un odieux fantasma? Incapable de se fournir une réponse affirmative ou négative, toutefois il s'était retrouvé, plus tranquille, devant le problème essentiel, qui était de remettre son moteur en marche pour rouler jusqu'au cabaret²⁰⁹.

Nous avons donc la deuxième anticipation des événements à laquelle le héros reste indifférent. Et cette attitude de se laisser aller, de ne pas intervenir où moment crucial est aussi typique de l'arrangement de l'action dans certaines nouvelles mandiarquiennes.

4.3.4. Action

Il y a en effet une sorte de bipolarité dans le comportement des personnages du *Deuil des roses*. Nous avons toujours la tension souterraine et l'excitation progressive prête à exploser à la fin du récit. Néanmoins, à la dernière seconde, le dénouement est laissé en suspens. Nous proposons un parcours schématisé conforme à cette division.

²⁰⁷ Cf. P. Michelucci, « Conversion et conversation dans les nouvelles de Pieyre de Mandiargues », *op. cit.*, p. 144.

²⁰⁸ Les cheveux roux sont chez Mandiargues le symbole du pouvoir maléfique, comme dans « La Vision capital », « L'Hypnotiseur ».

²⁰⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Crachefeu », *op. cit.*, p. 84.

Le titre	Le début	L'action	La fin
<i>Le Deuil des roses</i>	Léon Lucain, seul, sort d'un bar et flâne dans les rues de Paris. Dix heures de la nuit.	L'enlèvement, les yeux bandés, la cagoule sur la tête, la voiture de sport, quatre jolies Japonaises, le Double Carré, être captif, enchaîné dans le fauteuil, voir le spectacle de la mort de Naka Han, être nourri.	La promesse de la nouvelle rencontre ; l'hésitation de Léon entre la volonté et la peur ; l'exclamation finale.
<i>Crachefeu</i>	« Un bonheur tranquille », Benin de Ballu roule en sa voiture sur la route forestière au milieu du bois dont il est responsable. Dix heures du matin.	Apparition de la cycliste, l'accident provoqué, le soin et l'acte sexuel, le cauchemar raconté par Noémie, l'invitation au rendez-vous au cabaret, panne d'alimentation, réparation de la voiture, rencontre du « rouquin », la découverte de l'accident et la mort de Noémie.	Bénin pense à la perte de l'amante mais il ne s'arrête pas, roule inconsciemment.
<i>Le Tapis roulant</i>	Une visite à Paris et la découverte du métro pour « s'en vanter au retour auprès de ses compagnes » ; curiosité ; elle descend, l'escalier est vide.	Voir les gens passer, la regarder, comparer les stations, regarder des affiches, être entourée par cinq Japonais, être assaillie, déshabillée, rasée	Avec la supposition du viol, Flora, « atterrée, dépouillée, dénudée » reste couchée sur le tapis roulant, le futur lui est égal.
<i>Des Cobras à Paris</i>	Pierre Galet, ennuyé, sort de chez lui et va au « Beaubourg » pour écouter la lecture des poèmes. Le soir.	Voir le poète, la salle, les invités, le Moldo-Valaque, une jeune fille, l'image du cobra, écouter des mots en latin, penser érotiquement de la femme, sortir de la salle, aller au bar, voir l'image du cobra derrière les dos du poète. Aller dormir, se réveiller, apprendre la mort du poète.	Pierre Galet reste chez lui et piqué par la curiosité, se demande à qui appartenait la voix parlant latin.
<i>La Rébellion de l'ombre</i>	Edgar Poldine se promène sur la jetée à côté du port d'Odessa. Fin d'après midi « heureux comme il ne souvient pas d'avoir jamais été ; chaque instant de son bonheur lui semble interminable ! »	S'approcher de la tour ; perdre l'ombre ; jouer avec l'ombre ; se rappeler l'histoire d'Ariane ; être vu par les miliciens ; être pris par les psychiatres.	Mis dans le fourgon, Edgar Poldine est pris pour un fou.
<i>Madeline aux vipères</i>	Matin, vent, route, Marc Églé va à vélo pour laisser la rose au lieu de la mort de sa sœur.	Il se rappelle le suicide de Madeline, ses jeux avec les vipères, l'initiation sexuelle, ses amants, ses relations.	Se met au milieu de la route sous les roues d'un camion pour commettre le suicide et être avec sa sœur.
<i>Sixtine Agni</i>	Midi, soleil, chaleur, plage sauvage en Crète, abandonnée, seuls Joël et Sixtine.	La vue du corps de Sixtine, le monologue érotique de Sixtine, sa disparition, la préparation de Joël, la découverte du suicide.	Joël se met nu et se couche à côté du cadavre en attendant l'arrivée de la police, ce qui compte est son amour pour elle.

D'après le schéma que nous venons de proposer, nous pouvons déduire plusieurs choses. D'abord, de même que dans les recueils précédents, les espaces marginaux et exotiques, typiques de Mandiargues ainsi que le moment déterminé de la journée réapparaissent. Ces deux composants reflètent l'état de l'équilibre initial. La cadence des activités « excitantes » commence soit par le regard soit par le souvenir (regard intérieur). Les actions du domaine de l'érotisme et de la mort s'opèrent sur le personnage-objet qui, lui-même, agit d'une manière mécanique. L'état final est causé par l'absence de stimulus ; hormis « Le tapis roulant » et « Les cobras à Paris » dans lesquelles c'est plutôt la recherche de l'étrange, c'est la personne aimée ou désirée qui manque. En effet, l'amour joue un rôle assez considérable : Léon aime les Japonaises, Edgar confesse son amour pour Ariane, Marc aime sa sœur Madeline, Joël prononce son aveu en disant qu'il aimera Sixtine « tant qu'un souffle de vie sera dans [sa] poitrine ». Il ne faut pas oublier que Mandiargues dans son entretien avec Francine Mallet se tenait pour un individu « affectueux » pour qui l'amour est « le grand motif d'inspiration et même, comme pour tout être humain digne de ce nom, la grande raison de vivre »²¹⁰.

Après avoir montré les traits caractéristiques de la thématique du *Deuil des roses*, nous essaierons de repérer les composantes du style qui apparaissent dans l'écriture proprement dite.

4.3.5. Langage : reprise, dialogues, émotion

En ce qui concerne le langage, il est possible de constater que Mandiargues reste plus ou moins fidèle à ce qui était son style dans les deux recueils précédents. Dans *Le Deuil des roses* nous retrouverons des éléments déjà connus : noms et prénoms aux initiales identiques²¹¹ ou chargés de sens symbolique²¹², passages en langue étrangère²¹³, détails dans la description des lieux²¹⁴, descriptions typiques des femmes²¹⁵, champs

²¹⁰ A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 148.

²¹¹ De plus, le personnage principal est typiquement nommé dès le début de la narration, ainsi : Léon Lucain, Belin de Ballu, Flora Fagne. De cette façon, le narrateur se sert du héros comme prétexte pour la mise en scène des tableaux thématiques. Sans acteur, le spectacle n'est pas possible. Cf. A. Castant, *Esthétique de l'image*, op. cit., p. 200-229.

²¹² Pour l'analyse plus détaillée consultez E. Grammatikopoulou, « *Le Théâtre de Pornopapas* » et « *Sixtine Agni* » : *intermittences helléniques dans l'imaginaire mandiarguien*, dans *André Pieyre de Mandiargues : De « La Motocyclette » à « Monsieur Mouton »*, op. cit., p. 50-59.

²¹³ Des personnages y parlent anglais, japonais, latin.

²¹⁴ Ainsi, par exemple : l'image du « Double carré » dans « *Le Deuil des roses* » ; des renseignements historiques sur les stations de métro parisien dans « *Le Tapis roulant* » ; le « scénario » de la rencontre dans « *Sixtine Agni* ».

²¹⁵ L'accent est mis toujours sur les mêmes parties du corps et les mêmes vêtements et leur couleur.

lexicaux du domaine spécialisé²¹⁶, motif du chant²¹⁷, anticipations et déchronologies²¹⁸, parenthèses (quoique en nombre très limité). D'après le nombre notable de traits caractéristiques de son écriture, on se peut constater que Mandiargues confirme son attachement au style.

Il faut encore souligner le rôle assez particulier des dialogues. Dans *Le deuil des roses*, ils sont menés en la majorité entre les représentants des sexes opposés²¹⁹. La femme est toujours la première à prendre la parole et à s'engager dans l'action²²⁰. L'homme écoute ou pose des questions, néanmoins, son rôle est passif. La nouveauté du dernier recueil est marquée par la narration d'une rêverie dans « Madeline aux vipères », il faut remarquer l'abondance des points de suspension et de l'onomatopée « han ! ». Ainsi, prenons un court extrait :

Han ! Croit-il s'entendre dire. Han, se crie-t-il à bouche close, en pesant de tout son poids sur les pédales entre les brutaux coups du vent qui semble sinon répondre au moins faire écho au muet monologue qu'il se tient, sorte de rêverie où les mots et les images se confondent : Madeline... Ma grande sœur Madeline... À dix-sept ans mon aînée de trois ans...[...]

Le soir, nous t'avons attendue longtemps... En vain...Hermione avait préparé des escalopes de veau à terre à la vapeur...Il restait de la tarte aux mûres, que je ne voulus pas manger sans toi...Hermine monta se coucher, tard... Enfin tu rentras, tu avais faim... Je te regarder dîner, souper plutôt, sans mot dire...²²¹.

La ponctuation expressive transmet l'état d'âme de Marc Églé, une sorte de fièvre émotionnelle qui le prend lorsqu'il se rappelle les événements passés. De plus, il faut remarquer que les points de suspension changent l'intonation (elle devient aiguë) et le rythme des syntagmes. Le lecteur a l'impression que la phrase va continuer sans cesse. Le son de l'effort physique est mis en contraste avec le vent qui est présenté dans la

²¹⁶ Le vocabulaire mécanique dans « Crachefeu », *op. cit.*, p. 81-87.

²¹⁷ Sa fonction est d'anticiper les événements, de suggérer la suite. En effet, dans « Le Deuil des roses », la chanson du bar « Slowly Time Call » : doucement le temps appelle, évoque le futur qui s'approche de Léon Lucain ; de même « Do your duty » dans « Le tapis roulant » semble être pour le protagoniste un encouragement à s'aventurer dans la station de métro déserte.

²¹⁸ L'anticipation s'effectue de manières diverses : par une rêverie prémonitoire : « Crachefeu », « Des cobras à Paris » ; par un souvenir : « La rébellion de l'ombre », « Madeline aux vipères » ; par un vœu exprimé : « Sixtine Agni ».

²¹⁹ Sauf « Le Tapis roulant » et « Des Cobras à Paris » où l'élément dialogique n'a qu'une importance minime.

²²⁰ Ainsi, par exemple « Le Deuil des roses » : Japonaises, « Crachefeu » : Noémie, « La rébellion de l'ombre » : Ariane, « Madeline aux vipères » : Madeline, « Sixtine Agni » : Sixtine.

²²¹ A. Pieyre de Mandiargues, « Madeline aux vipères », *op. cit.*, respectivement p. 145 et 152.

nouvelle comme « une grande main surhumaine », une force opposée à la rêverie de Marc. Grâce à ces deux procédés, la peine éprouvée par le héros après la mort de Madeline est mise en relief. L'état frénétique du personnage (ou bien de l'auteur) est transmis au lecteur.

D'ailleurs, ce dernier accord émotif semble être caractéristique de toutes les nouvelles du *Deuil des roses*. Les personnages mandiarquiens à la fin de l'histoire s'exaltent et crient : « Vienne la nouvelle lune ! » ; « Que le destin s'accomplisse ! », « Ariane, pardon [...] je t'aime ! » ; « Madeline [...] me voilà ! Enfin ! Laisse-moi aller à toi, mon âme... ». Cette déclamation finale est liée à l'agencement de l'action que nous avons déjà mentionné plus haut : la tension initiale augmente de plus en plus si bien qu'elle éclate à la fin et laisse l'impression de l'incertitude.

*

L'ultime recueil d'André Pieyre de Mandiargues n'est pas un ensemble cohérent. On pourrait dire que c'est une collection d'intrigues composées à partir de thèmes directeurs, de la mort, du sexe et du rêve qui s'entremêlent. Déjà au début, dans la nouvelle la plus développée (selon la bonne pratique éditoriale), l'écrivain franchit la frontière de l'exotique pour nous inviter au spectacle funèbre de l'actrice japonaise. Ensuite, Mandiargues, à travers ses figures et ses symboles préférés²²², ouvre sa panoplie érotique et désastreuse : la dépucelage et l'accident de voiture, l'assaut bizarre et le risque de viol, la rêverie érotique et l'asphyxie mortelle, le succube et la folie nietzschéenne, l'inceste et le double suicide, le désir sexuel et l'empoisonnement. Dans le domaine de la nouvelle, le chant du cygne de Pieyre de Mandiargues concilie Éros et Thanatos sans exception.

Cependant, le langage soigné, dense et riche en références littéraires et culturelles ne ressemble plus au baroque de ses premières créations. Au détriment des accumulations et des énumérations, l'auteur continue à privilégier, peut-être à l'instar de Platon auquel il fait allusion dans l'une des épigraphes, la forme la plus naturelle de la mimésis : le dialogue. Bien que la tentative pour se rapprocher du théâtre soit très intéressante, il s'avère que atteindre la souplesse dans cette forme d'expression est un

²²² L'analyse des valeurs symboliques des nombres (3, 4, 5, 6) dans *Le Deuil des roses* pourrait être un sujet pour une étude à part.

vrai défi pour le « poète de l'œil ». Or, le vague du jeu des questions et des réponses laisse le sentiment de l'artificiel. Peut-être, c'était le but de Mandiargues, peut-être non. Quoi qu'il en soit, c'est tout d'abord à travers les images que l'écrivain fidèle à son style transmet des « incertitudes ». Le rôle du détail et de la couleur y est irréfutable. C'est grâce à ces techniques empruntées à la peinture qu'il parfait son style.

Du point de vue de l'action, contrairement à l'idée aristotélicienne, chez l'auteur français, l'effet violent est important comme représentation et non pas comme un élément de la structure des faits. Il faut saisir le tragique, si on peut supposer qu'il y ait du tragique, non par l'intellect mais par la vue. C'est pourquoi, le lecteur peut souvent avoir l'impression qu'il est convié à être voyeur dans ce monde ambigu. Le regard ouvre et ferme la narration, que l'événement soit érotique, étrange ou désastreux. L'auteur du *Deuil des roses* manipule notre savoir de lecteurs de façon à nous plonger dans l'incertitude. Dès lors, étonné et hésitant, nous assistons à la fête sublime du sexe et de l'effroi.

Conclusion

André Pieyre de Mandiargues est un écrivain très particulier. Il a vécu au XX^e siècle qui a été marqué par les changements de conceptions artistiques en peinture ainsi qu'en littérature. Influencé par beaucoup de sources, Mandiargues propose aux critiques une œuvre complexe qui peut faire l'objet de diverses études philologiques. Nous avons choisi la nouvelle dans laquelle l'auteur joint tout ce qu'on peut nommer sa manière d'écrire.

Dans ce travail, nous nous sommes intéressé au problème de la définition de son style personnel. Nous avons montré le côté biographique de Mandiargues, en le présentant d'abord comme un enfant sensible, né de mère normande de la famille des artistes et de père nîmois, soldat et interprète qui meurt à la guerre. Cette bipolarité régionale ainsi que la disparition précoce d'un des parents se sont imprimés dans le psychisme de Mandiargues et ont influencé sa carrière d'écrivain. Nous l'avons montré comme un homme amoureux de femmes et de littérature, surtout des romantiques français et allemands, mais aussi des surréalistes. Plus tard, devenu indépendant après avoir hérité une part de la fortune de son père, le jeune Mandiargues s'est consacré à la découverte du monde et ainsi il a commencé à collectionner des images, des histoires et des objets intéressants.

De même, nous avons vu comment sa définition du style s'éloignait des conceptions courantes dans la théorie littéraire. Mandiargues comprend le style comme l'originalité de l'écrivain, donc, non seulement l'écriture, mais aussi le choix de la forme, les thèmes, les motifs. Nous avons décidé de voir l'importance du choix de la forme brève qui, malgré la confusion terminologique en ce qui concerne la différence

entre le conte et la nouvelle, est considérable pour Mandiargues. Il s'agit surtout du principe de la brièveté que l'auteur respecte. En nous basant sur les études de Ablamowicz et Godenne, nous avons constaté que Mandiargues peut être classé parmi les nouvellistes parce que grâce à ce genre il peut expérimenter plus aisément avec la variété thématique et les formes recherchées du langage. De plus, l'auteur lui-même n'est pas trop attaché aux dénominations génériques et parfois il traite comme synonymes le récit, le conte et la nouvelle.

En ce qui concerne les caractères généraux des nouvelles choisies pour cette étude, nous avons proposé quelques remarques. D'abord, en nous basant sur la thématique des narrations, nous avons divisé les recueils analysés en deux groupes qui correspondent à deux étapes de la création littéraire de Mandiargues. D'un côté, il est possible de ranger dans la catégorie de fantastique romantique les recueils tels que *Le Musée noir*, *Soleil des loups* et *Feu de braise*. D'un autre côté, les publications ultérieures représentées par *Porte dévergondée*, *Sous la lame* et *Le Deuil des roses* relèvent de ce qu'on a appelé l'érotisme fantastique. Bien sûr, cette division n'est qu'une hypothèse, mais il est possible d'observer le changement qui s'opère dans le style, par exemple au niveau du paratexte.

En nous basant sur l'étude de Genette, nous avons essayé de voir le travail de Mandiargues qui ornait ainsi ses nouvelles. En effet, les titres mandiarguiens sont très significatifs et symboliques et permettent de voir l'unité de thèmes rassemblées dans un volume donné. Ainsi, à l'instar de Godenne, après avoir expliqué les trois types d'organisation du recueil : le recueil-disparate, le recueil-ensemble et le recueil thématique, nous avons constaté que c'est ce dernier qui convient le mieux à la production de Mandiargues. Or, les titres évoquent très souvent des espaces symboliques (par exemple *Le Musée noir*) et tendent à s'expliquer par l'unité thématique. Nous avons de même remarqué deux autres caractères généraux : les dédicaces et les épigraphes. À la première étape Mandiargues dédie ses textes aux peintres (*Le Musée noir* et *Soleil des loups*), aux écrivains surréalistes (*Feu de braise*) et à ses proches. Dans la deuxième phase de sa carrière de nouvelliste, plus que dédier, il semble dédicacer ses nouvelles aux personnes qu'il rencontre pendant ses nombreux voyages, il y mélange de nouveau les artistes avec les littérateurs (*Sous la lame*), les critiques et ses amis (*Le deuil des roses*). Grâce à cette technique, l'auteur présente aux

lecteurs son entourage artistique et les encourage à chercher des références en dehors du texte. En parcourant le panorama des personnes évoquées dans les dédicaces, nous avons pu voir les parentés très exactes entre le texte et la dédicace. C'est aussi le cas des épigraphes présentes en majorité dans le groupe des nouvelles du fantastique romantique où Mandiargues voulait montrer son attachement aux sources littéraires, avant tout aux symbolistes et aux surréalistes (la plupart d'eux étaient ses contemporains). Nous avons découvert à l'instar de Genette les quatre fonctions des citations : justification du titre, commentaire du texte, allusion à l'autorité et épigraphe-ornement. Chez Mandiargues, les épigraphes sont avant tout des commentaires aux textes par la présence de mot-clés (la citation évoque un personnage, un élément de l'intrigue, un lieu) ou par les envois à d'autres textes. L'exemple le plus réussi est le recueil *Feu de braise* où tous les dédicataires sont épigraphés et ainsi le paratexte donne l'exemple de l'intertextualité externe. Le lecteur est invité à lire d'autres auteurs et à les comparer avec Mandiargues. Par ailleurs, les personnes qui apparaissent en exergue des nouvelles, offrent un grand savoir sur le milieu fréquenté par l'auteur et sur ses connaissances littéraires. Le paratexte est un jeu avec le lecteur et il fait partie du style de Mandiargues.

Au cours de cette étude, nous avons pu présenter l'évolution des thèmes et du langage dans six recueils choisis. Bien évidemment ce n'est qu'une tentative pour donner la définition du style de Mandiargues, mais elle permet de constater que les thèmes et les motifs déterminés réapparaissent et que le langage garde quelques traits caractéristiques.

Comme disait Aristote il n'y a de science que du général, nous tenterons de tirer des conclusions de caractère global. Dans sa production littéraire Mandiargues se voit très humaniste et l'homme, ou mieux, l'homme et la femme apparaissent toujours dans ces nouvelles. Puisque les deux sexes opposés y sont présents, les liaisons érotiques et les rêveries entrent aussi dans le monde fictionnel. Finalement, comme les passions provoquent des tensions et des émotions parfois contradictoires, si elles ne sont pas maîtrisées, elles peuvent vite mener au désastre. Ainsi, conformément aux avis de l'auteur, nous avons constaté que les nouvelles se caractérisent par trois thèmes directeurs : la mort, le rêve et l'érotisme.

Nous avons vu à travers l'analyse de six recueils, comment Mandiargues développe cette thématique et comment elle se manifeste dans son langage. Chacun de ses trois thèmes se traduit grâce à une frontière entre le rêve et la réalité, la vie et la mort, Éros blanc et Éros noir. Cette hésitation explique le concept essentiel dans l'œuvre de Mandiargues : l'incertitude. L'auteur cherche à dépeindre cette émotion qui est en lui et la transmettre aux lecteurs par l'intermédiaire de ses nouvelles.

Pour cerner le style, dans notre analyse nous nous sommes concentré sur quatre éléments du monde fictionnel : le temps, le lieu, l'action et le personnage. Ainsi, dans la nouvelle mandiarguienne, le moment de la journée est très souvent déterminé (la nuit, l'aube, le crépuscule) et marque une limite entre le passé, le présent et le futur, comme c'est le cas du *Musée noir* où toutes les histoires se passent pendant la nuit.

Il en va de même pour la temporalité de la narration, l'usage du passé simple pour accumuler des actions et de l'imparfait pour mettre en relief le décor. C'est aussi le cas de la narration menée à rebours dans *Porte dévergoncée* et *Sous la lame* où les formes du plus-que-parfait contrastent avec le présent. Quant aux lieux, Mandiargues a recours à la distinction entre *locus amoenus* et *locus terribilis*. Conformément à la conception de Todorov, cette hésitation entre les deux décors renforce les émotions des lecteurs. Les motifs qui réapparaissent : de spirale, d'escalier, de porte, de passages, d'espace clos, contribuent à cette étrangeté. Les frontières que les héros dépassent dans un décor familier (*Feu de braise*) ainsi que les métamorphoses fantastiques des personnages qui accèdent à un univers microscopique, « Le Pain rouge » ou « Le Diamant », sont les réalisations les plus réussies de ce projet. C'est dans la description détaillée que Mandiargues se laisse connaître comme écrivain influencé par la peinture. Surtout à l'étape du fantastique romantique, son langage se caractérise par la phrase très longue et baroque, les hypotyposes et les hyperhypotaxes. De plus son style est très souvent énumératif et accumulatif à l'instar des surréalistes et des représentants du Nouveau Roman. L'auteur fait des « inventaires » de mots entrant dans un champ lexical donné. Mandiargues se sert abondamment d'images et de figures. Surtout, sa palette de couleurs établit une symbolique rigoureuse où « le blanc délivre la mort et révèle les autres couleurs ; le vert propose un lieu de confrontation, le noir fabrique les signes, le

rouge introduit la mobilité, la discontinuité, l'informe ; le fauve et le roux figurent l'ambivalence et la violence »¹.

L'action est de même marquée par la tension cachée au début de la narration qui à travers divers stimuli augmente progressivement l'excitation des personnages pour enfin laisser le dénouement en suspens. La mort n'est jamais naturelle, il s'agit toujours de meurtres violents et en majorité, commis à l'aide d'un couteau, objet symbolique que Mandiargues emprunte au théâtre élisabéthain. Le meurtrier est parfois un personnage fantastique, mais dans la plupart des cas c'est l'homme qui tue. Les motifs du crime ne sont pas stables : la vengeance, la jalousie, le sacrifice, le châtement ou le suicide. Par ailleurs le thème de la mort évoque celui de l'érotisme. Mandiargues, contrairement à l'idée platonicienne de la deuxième moitié, présente toujours des relations unilatérales. Il n'y a pas d'amour heureux, les pulsions d'Éros mènent aux actes sexuels qui presque toujours entraînent la mort. Le motif du viol et de la dépucelage réapparaît très fréquemment surtout à l'étape de l'érotisme fantastique. Les descriptions des rapports sexuels deviennent de plus en plus détaillées et même parfois presque naturalistes. Le corps féminin, décrit d'une manière typique de Mandiargues, est traité comme un objet ; les femmes sont dominées par les hommes. Quant au rêve, il est une sorte de fuite pour les personnages qui grâce à une rêverie très souvent érotique, entrent dans un univers fantastique. Parfois, une expérience onirique douce se modifie en cauchemar et se réalise à l'état de veille en entraînant la mort du protagoniste. Nous pouvons donc constater que le rêve réunit Éros et Thanatos dans le même espace. Mandiargues s'intéressait au rêve et aux techniques de le manipuler consciemment. Cette expérience d'un côté était la source de ses fictions et d'un autre côté lui permettait de mieux se connaître.

Les personnages de Mandiargues, ce sont des passants, des gens sans personnalité bien déterminée ce qui les met en marge de l'univers. Ils visitent des lieux déserts pour y rencontrer une aventure. Pour augmenter l'ambiance de l'étrange, l'auteur évoque souvent des étrangers : des Italiens, des Grecs, des Brésiliens, des Catalans, etc. Mandiargues a aussi recours aux personnages fantastiques : les statues vivantes, les guerrières minuscules, l'homme aux os élastiques, la femme-poisson, l'homme-lion. C'est toujours à travers le personnage féminin que le protagoniste transgresse la

¹ A. Castant, *Esthétique de l'image, op. cit.*, p. 255.

frontière du temps, de l'espace et de l'action. Ce moment de passage est souvent marqué par le changement de narrateur. La mise en abyme du récit est parfois anticipée par le motif du chant qui commente l'action. Quant à la narration, elle est très souvent interrompue par les interventions de l'auteur à travers le commentaire auctorial ou les parenthèses. Ainsi, dans les trois premiers recueils, Mandiargues modalise la narration et change les rapports entre l'auteur et le lecteur. Dans les derniers recueils (*Sous la lame* et *Le deuil des roses*) il revient au récit à la troisième personne, mais il introduit les dialogues pour faire parler ses personnages. Cette dernière tentative ne semble pas réussir, car l'action ne correspond pas au langage sublime, sophistiqué et alambiqué des personnages.

Nous pouvons ajouter que le style de Mandiargues se caractérise aussi par les absences. Or, l'auteur ne se montre jamais moraliste, de même, conformément au principe de la brièveté, il n'offre pas d'analyse psychologique des personnages. Quant à l'aspect verbal, il n'y a pas de néologisme, d'oralité, c'est toujours, le langage quintessencié, recherché, raffiné et ciselé. Mandiargues corrige souvent ses textes, change les expressions, ajoute des commentaires, etc. Au cours du temps, sa phrase devient de moins en moins longue et tarabiscotée. Dans ses derniers recueils, l'auteur préfère la concision et la richesse symbolique de la parole.

Les thèmes principaux du rêve, de la mort et de l'érotisme forment un univers ambigu qui contraste chez Mandiargues avec le soin extrême, la beauté et la sublimité du langage. Si nous pouvons dire qu'il est surréaliste, fantastique dans le choix de thèmes, il n'en est pas autant dans l'écriture. C'est ce contraste qui explique le style d'André Pieyre de Mandiargues.

Mandiargues s'inscrit ainsi dans la tradition des écrivains normands, tels que Corneille, Flaubert, Maupassant, Mirbeau, pour lesquels le contraste était un principe créatif fondamental :

Classiques donc ? Romantiques aussi. Classiques de métier, romantiques d'instinct.

D'une part, la fougue de l'imagination, la violence, l'outrance ; de l'autre, la raison qui met « la folie du logis » au pas, ou qui l'exploite avec méthode².

² A. Dupoy, *Géographie des lettres françaises*, Paris, Librairie Armand Colin, 1942, p. 201-202.

Bibliographie

Recueils de nouvelles d'André Pieyre de Mandiargues.

Entre parenthèses l'édition que nous avons consultée quand elle diffère de l'originale.

A. Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir* : « Le Sang de l'agneau », « Le Passage Pommeraye », « L'Homme du parc Monceau », « Mouton noir », « Le Tombeau d'Aubrey Beardsley ou Les Fashionables chinois », « Le Pont », « Le Casino patibulaire », Paris, Robert Laffont, 1946 [Paris, Gallimard, 1974]

A. Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups* : « L'Archéologue », « Clorinde », « Le Pain rouge », « L'Étudiante », « L'Opéra des falaises », « La Vision capitale », Paris, Robert Laffont 1951 [Paris, Gallimard, 1979]

A. Pieyre de Mandiargues, *Feu de braise* : « Feu de braise », « Rodogune », « Les Pierreuses », « Miroir morne », « Le Nu parmi les cercueils », « Le Diamant », « L'Enfantillage », Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers verts », 1959 [Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1984]

A. Pieyre de Mandiargues, *Porte dévergondée* : « Sabine », « La Grotte », « Le Théâtre de Pornopapas », « Le Fils et le rat », Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1965 [Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997]

A. Pieyre de Mandiargues, *Sous la lame* : « Mil neuf cent trente-trois », « Peau et couteau », « Miranda », « La Spirale », L'Hypnotiseur », « Le Songe et le métro », Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1976 [Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001]

A. Pieyre de Mandiargues, *Le Deuil des roses* : « Le Deuil des roses », « Crachefeu », « Le Tapis roulant », « Des Cobras à Paris », « La rébellion de l'ombre », « Madeline aux vipères », « Sixtine Agni », Paris, Gallimard, 1983

Dictionnaires

P. Abraham, R. Desné (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, t. VI, 1913-1976, Éditions Sociales, 1982

J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2001

B. Dupriez, Gradus, *Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, Union Générale d'Éditions, 1984

R. Graves, *Mity greckie*, Warszawa, PIW, 1967

J. Rey-Debove, A. Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Hachette, 1995

Ouvrages généraux

A. Abłamowicz, *Contes et nouvelles en France. De Maurois à Yourcenar*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1991

A. Abłamowicz, « Le clair-obscur et le surréel », dans *Le clair-obscur dans les littératures en langues romanes*, éd. Magdalena Wandzioch, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, p. 102-106

Ph. Andrès, *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 1998

S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974

B. Banasiak, *Filozofia integralnej suwerenności, zarys systemu Markiza de Sade*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006. p. 169-190, 261-300, 411-431

A. Dupoy, *Géographie des lettres françaises*, Paris, Librairie Armand Colin, 1942

M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 164-199

C. Fromilhague, A. Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques : Formes et genres*, Paris, Nathan, 2000

S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1976

G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 110-150

G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

R. Godenne, *Études sur la nouvelle de la langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993

- D. Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 53-95
- H. Mangéglie, *Artyści w burdelu*, Warszawa, Orphéus, 1999
- A. Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, Paris, Ministère des Affaires étrangères – adpf, 2000
- P. Quignard, *Seks i trwoga*, Warszawa, Czytelnik, 2002
- T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Poitiers, Seuil, 1970
- M. Uździcka, *Tytuł utworu literackiego – studium lingwistyczne*, Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2008

Études sur André Pieyre de Mandiargues

- S. Alexandrian, « André Pieyre de Mandiargues ou la fête des masques », dans *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 482-487
- B. Banasiak, « Erotyczne fantazmaty – André Pieyre de Mandiargues », *Literatura na Świecie*, 1992, nr 1, p. 241-243
- Y. Baudelle, C. Ternisien (dir.), « A. Pieyre de Mandiargues. De « La Motocyclette » à « Monsieur Mouton » », *Roman* 20-50, hors série n° 5, avril, 2009
- A. Castant, *Esthétique de l'image. Fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Publications de la Sorbonne, «Esthétique», n° 4, 2001
- Le narrateur*, Colloque international sur le roman contemporain, « Cahiers de l'Université n° 11 », Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1980
- I. Illades Ortega, « Del poema en prosa al relato poético », *Anales de Filología Francesa* Universidad de Sevilla, n° 13, 2004-2005
- W. K. Pietrzak, « Loi de la transgression, transgression de la loi : les personnages dans la structure des récits d'André Pieyre de Mandiargues », dans S. Messina (dir.), *La forme brève : actes du colloque franco-polonais*, Paris, Éditions Honoré Champion, p. 61-72
- A. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Paris, Gallimard, 1975
- S. Pieyre de Mandiargues, *Vie et œuvre*, dans A. Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, Paris, Quatro Gallimard, 2009
- M. Spada, « Illumination Passionnée d'André Pieyre de Mandiargues », dans : *Érotiques du merveilleux : fictions brèves de langue française au XX^e siècle*, Paris, José

Corti, 1983, p. 118-145.

S. Stétié, «À vous, Mandiargues», *Revue de deux mondes*, octobre 2002, p. 81-86

S. Stétié, *Pieyre de Mandiargues*, Paris, Seghers, 1978

Thèses consultées sur A. Pieyre de Mandiargues

É. Faucher, *Le Musée noir d'A. Pieyre de Mandiargues : musée des horreurs ; Monstres*, Université McGill, Montréal, 2000

N. Quirion, *L'érotisme chez André Pieyre de Mandiargues ou la quête mythique*, Université de Laval, 2000

L. Yu-Ling, *Feu de braise d'André Pieyre de Mandiargues : un univers ambigu entre le rêve et la réalité*, Taiwan, Université Nationale Centrale, Taïwan, 2006

Sitographie

<http://atilf.atilf.fr/> (*Trésor de la Langue française informatisé*)

<http://www.buffon.cnrs.fr> (Buffon et l'histoire naturelle : l'édition en ligne)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70607g> (*Poétique d'Aristote*, traduction française par Ch. Batteux)

<http://www.leonor-fini.com/> (Leonor Fini – Artiste peintre à tendance surréaliste)

<http://sites.univ-provence.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/surreali.htm> (R. Bozzetto, « André Pieyre de Mandiargues : « Clorinde » ou le retour du gothique chez un surréaliste »)

<http://www.universalis.fr> (Encyclopaedia Universalis)

Adaptations cinématographiques

(scénario ou histoire par A. Pieyre de Mandiargues)

« Les Héroïnes du mal », réalisateur : Walerian Borowczyk, 1979

« La Marge », réalisateur : Walerian Borowczyk, 1976

« Les Contes immoraux », réalisateur : Walerian Borowczyk, 1974

« Une Collection particulière », réalisateur : Walerian Borowczyk, 1973

« La Motocyclette », réalisateur : Jack Cardiff, 1968

Streszczenie

W historii literatury francuskiej André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) jest często klasyfikowany jako autor, którego dzieła pozostają w duchu surrealizmu. Niemniej jednak, mimo swojej sympatii oraz zainteresowania marzeniami sennymi jako źródłem weny twórczej, pisarz nigdy nie należał do grupy założonej przez André Bretona. Pomimo kontaktów z różnymi pisarzami oraz artystami Mandiargues zawsze lubił podkreślać swoją niezależność i oryginalność.

André Pieyre de Mandiargues był pisarzem, lecz przede wszystkim poetą. Tym niemniej od roku 1943, kiedy zadebiutował zbiorem wierszy i poematów prozą *Dans les années sordides*, ukazało się kilkanaście tomów poetyckich, pięć powieści, trzy dramaty, eseje poświęcone w większości jego drugiej obok literatury pasji - malarstwu, ukazały się drukiem dwa zbiory rozmów z pisarzem, tłumaczył także z angielskiego (Yeats), hiszpańskiego (Paz), włoskiego (Landolfi, de Pisis) oraz japońskiego (Mishima). Jednakże w sposób szczególny, Mandiargues pragnął pokazać własną koncepcję literatury w krótkiej formie narracyjnej. Z tego względu w naszej pracy zajęliśmy się zagadnieniem stylu w wyborze nowel Mandiargues'a.

Mandiargues kochał książki i kobiety, wyzwalały one w nim emocje, które później chciał odtwarzać na papierze. Z natury był bardzo nieśmiały (stracił ojca w wieku dziewięciu lat, jękał się przez całe życie) i to właśnie pisanie stało się dla niego rodzajem zbawiennej terapii. Mandiargues uwielbiał literaturę, malarstwo oraz podróże (w latach 30 zwiedził samochodem prawie całą Europę, w tym Polskę). Te wszystkie elementy znajdują odzwierciedlenie w jego twórczości. W toku naszej pracy zdefiniowaliśmy pojęcie stylu w koncepcji Mandiargues'a, które jest przez niego

rozumiane jako oryginalność oraz sposób pisania, któremu autor pozostaje wierny. Nie chodzi zatem jedynie o warstwę językową. Ważną kwestią jest także sama klasyfikacja gatunkowa jego dzieł, czy są one opowiadaniem czy nowelami. W myśl teorii R. Godenne'a oraz opinii innych krytyków, Mandiargues jest zaliczany do grona nowelistów.

W dalszej części pracy omówiono cechy ogólne wszystkich sześciu wybranych zbiorów *Le Musée noir* (1946), *Soleil des loups* (1951), *Feu de braise* (1959), *Porte dévergondée* (1965), *Sous la lame* (1976), oraz *Le Deuil des roses* (1983). Ze względu na przewagę wybranego rodzaju tematyki, można wyróżnić dwa etapy twórczości, pierwsze trzy zbiory należą do « fantastyki romantycznej » a trzy ostatnie do « erotyki fantastycznej ». Na podstawie badań R. Godenne'a, wykazaliśmy, że nowele Mandiargues'a tworzą tzw. « zbiory tematyczne ». Ponadto, w oparciu o teorię G. Genette'a staraliśmy się ukazać wagę paratekstu, a w szczególności dedykacji oraz cytatów, którymi Mandiargues opatrywał wydania własnych nowel. Za pośrednictwem tych dwóch technik pisarz przedstawia czytelnikowi swoje środowisko artystyczne: malarzy oraz poetów, a zarazem zachęca go do poszukiwania znaczenia intertekstu. Jest to cecha wyróżniająca pierwszy etap twórczości pisarza, gdyż od początku lat 60 cytaty nie zdobią już pierwszych stron nowel, a dedykacje wydają się autografami autora, skierowanymi do jego przyjaciół.

Ostatni etap pracy to analiza poszczególnych zbiorów, która miała na celu ukazanie pewnej powtarzalności tematów, motywów oraz zagadnień językowych. W analizie świata przedstawionego skupiliśmy się na czasie i miejscu akcji, wydarzeniach oraz postaciach. Motywy, które stanowią oś wszystkich utworów, to: śmierć, sen oraz erotyka. *Le Musée noir*, to zbiór, którego cechą wyróżniającą jest nastrój grozy oraz śmiertelnych wydarzeń, które łączą erotykę oraz surrealistyczne wizje. Opisy miejsc są zdaniami wielokrotnie złożonymi, przepelnionymi symboliką. Cechą charakterystyczną są także, wzorowane na pisarzach surrealizmu oraz Nowej Powieści, akumulacje oraz wyliczenia, które tworzą tzw. inwentarze zawężone do określonego pola semantycznego. Narracja jest często powierzana postaci, którą opowiadający spotyka w danej historii. *Soleil des loups* cechuje przewaga elementu fantastycznego (ożywiony posąg, miniaturowa wojowniczką, bohater uwięziony w kromce chleba) oraz rozwinięcie tematyki snu jako elementu wprowadzającego

charakterystyczną dla Mandiargues'a niepewność. W warstwie językowej, powracają typowe opisy miejsc oraz postaci kobiet. Ważnym elementem jest także retrospektywa, która zmienia chronologię opowiadania. W *Feu de braise*, ostatnim zbiorze z cyklu fantastyki romantycznej, Mandiargues wprowadza nawiasy, za pośrednictwem których zmienia poziomy narracji, wprowadza autokomentarze, a także myśli postaci. Nowele z *Feu de braise* zachowują równowagę pomiędzy motywami snu, śmierci oraz erotyzmu. Cechą charakterystyczną jest dwubiegunowość miejsc akcji wyrażona według podziału na *locus amoenus* oraz *locus terribilis*. Koniec etapu, w którym przeważał element fantastyczny, jest widoczny w zbiorze *Porte dévergondée*, gdzie autor nie umieścił żadnej dedykacji ani cytatu. Są to historie nastawione na szokowanie czytelnika: samobójstwo, sadyzm, priapistyczna parodia Edypa w wykonaniu transwestyty czy tajemniczy rytuał ocalenia z udziałem szczura. Mandiargues w tym zbiorze odchodzi od fantastyki i stawia na zróżnicowanie tematyczne, a także na pewne nowości w warstwie narracyjnej, takie jak odwrócenie czasu akcji. *Sous la lame* ukazuje przewagę motywu erotycznego oraz odejście od monotonnej narracji na rzecz dialogów. Brutalność charakterystyczna dla zachowań seksualnych bohaterów idzie w parze z egzotyką miejsc akcji, a także pewnym powrotem do elementów fantastycznych. Mandiargues rozbudowuje dialogi, a także powoli odchodzi od zdań wielokrotnie złożonych na rzecz, zwięzłości oraz wieloznaczności języka (operowania symbolami). Ostatni zbiór nowel, *Le Deuil des roses*, jest z punktu widzenia głównych motywów podsumowaniem całej twórczości pisarza. Mandiargues przywołuje motywy gwałtu, samobójstwa, uprowadzenia, marzenia sennego, które stają się jawą. Erotyzm, w którym ukazana jest uległość kobiety wobec mężczyzny, jest nacechowany wpływami artystów japońskich, a także twórczością markiza de Sade.

Elementy takie jak romantyczny mrok, poszukiwanie nadrealności oraz fantazmatyczne wizje wyznaczają zasadniczy charakter utworów Mandiargues'a. Materia tematyczna, z jakiej czerpie, stanowi nie tyle problematykę, ile repertuar kilku podstawowych, stale powracających i przetwarzanych elementów, które wraz z bogactwem językowym tworzą styl Mandiargues'a.