National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

NL 339 (r. 86/01)

Canada

0-315-26758-5

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Division
Division des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

PERMISSION TO MICROFILM — AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type — Écrire en lettres moulées ou dactylographier

Full Name of Author — Nom complet de l'auteur

FRANÇOISE LUCIENNE GREENAWAY

Date of Birth — Date de naissance	Country of Birth — Lieu de naissance
MAY 11th 1951	FRANCE

Permanent Address — Résidence fixe

205, 10835 - 86 AVE
EDMONTON, ALBERTA
T6E 2N1

Title of Thesis — Titre de la thèse

La dimension politique et morale de l'oeuvre de André Picyre de Mandiargues

University — Université

University of ALBERTA

Degree for which thesis was presented — Grade pour lequel cette thèse fut présentée

M.A in French Literature

Year this degree conferred — Année d'obtention de ce grade	Name of Supervisor — Nom du directeur de thèse
1983	DR. R. THORNBERRY

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

Date	Signature
June 20th 1983	F. Greenaway

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LA DIMENSION POLITIQUE ET MORALE DE L'OEUVRE D'ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES.

by

Françoise Greenaway

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS IN FRENCH LITERATURE.

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Françoise Greenaway

TITLE OF THESIS: La dimension politique et morale de l'oeuvre d'André Pieyre de Mandiargues.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Master of Arts.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1983.

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

F. Greenaway

PERMANENT ADDRESS:

205, 10835-86 Avenue
EDMONTON, ALBERTA

June 20th 83

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled LA DIMENSION POLITIQUE ET MORALE DE L'OEUVRE D'ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES submitted by FRANÇOISE GREENAWAY in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

Robert J. Thornberry
Supervisor

Lynn Kettler Penrod.

J. J. Bard

D. Prithipaul

DATE 25 Avril 1983

RESUME

André Pieyre de Mandiargues est surtout apprécié comme conteur et romancier. Il se distingue par son amour du fantastique, de l'insolite, d'une écriture précieuse et par son aversion pour ce qui est coutumier et banal.

Au milieu de la vague d'écrits engagés son oeuvre demeure en marge et bien peu sont les gens qui ont entrevu l'aspect éthique de celle-ci. Notre travail se donne pour tâche de retrouver la dimension politique et morale de son oeuvre, dans La Marge d'abord, et ensuite dans quelques contes et récits où l'auteur développe certains thèmes qui corroborent ses ambitions.

Notre premier chapitre se propose de définir le concept de l'engagement, et ce faisant, de montrer ses variations dans le temps. En même temps, une courte biographie de Mandiargues aide à mieux retracer son cheminement.

Nous consacrons la plus grande partie de notre étude à analyser les éléments qui précisent la nature de l'engagement de Mandiargues. Si La Marge traite le plus clairement du politique, et dans ce sens marque un tournant, il n'en demeure pas moins que ce livre ne signale pas un point de rupture dans la continuité de la pensée de Mandiargues.

Notre dernier chapitre envisagera la notion de révolte contre les impératifs moraux bourgeois et chrétiens qui caractérise le plus la critique de notre société.

Nous voulons donc tenter de montrer que Mandiargues poursuit deux fins qui ne sont pas toujours conciliables. Il essaie de faire une oeuvre d'art qui ait en même temps une signification morale. L'écriture n'est donc pas un exercice innocent, c'est un moyen pour transformer complètement l'être, sinon la société.

ABSTRACT

André Pieyre de Mandiargues is appreciated as a writer of short stories and novels. His originality derives mainly from his use of the fantastic and the bizarre, from his mannered style and from his aversion to the routine and the banal.

Because of the popularity of littérature engagée, Mandiargues' works have been largely ignored and, as a consequence, their ethical implications remain unexplored, even for his admirers. Our primary objective here is to examine the political and moral dimension of his fiction, with particular emphasis upon the novel La Marge, and a selection of his short stories.

In Chapter I we shall attempt to define the concept of commitment, and to show how this has evolved since the time of the Dreyfus affair. In our brief biographical sketch of Mandiargues, we shall emphasize his reaction to political events.

The most important part of our study is devoted to an analysis of Mandiargues' understanding of commitment. In La Marge it is primarily of a political nature but, its preponderance there does not represent a decisive break in his thinking.

In our last chapter, we shall, through an analysis of several key works, examine Mandiargues' sustained revolt against christian and middle-class values.

Our main purpose is to demonstrate that Mandiargues has two major objectives, which are not always compatible. On the one hand, he is concerned with creating a work of art and, on the other, he is equally

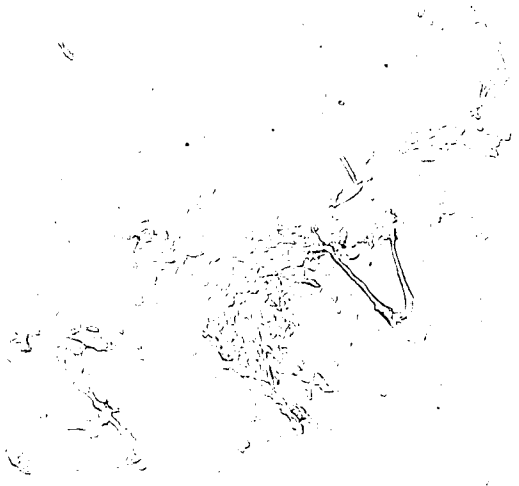
concerned with its moral implications. In Mandiargues' view writing, far from being an innocuous activity, is a means of completely transforming the individual, if not society.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au Professeur R.S. Thornberry pour les conseils qu'il m'a prodigués au cours de la rédaction de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

		Page
I.	RESUME	iv
II.	INTRODUCTION	1
III.	PREMIER CHAPITRE:	
	PREMIERE PARTIE: Qu'est-ce que l'engagement?	6
	DEUXIEME PARTIE: Itinéraire de Mandiargues	25
IV.	DEUXIEME CHAPITRE: La Marge ou la tentation du politique .	36
V.	TROISIEME CHAPITRE: La révolte contre l'éthique bourgeoise et chrétienne	67
VI.	CONCLUSION	115
VII.	BIBLIOGRAPHIE	121



INTRODUCTION

André Pieyre de Mandiargues dont la parution du premier livre Dans les années sordides remonte à 1943, alors qu'il écrivait dans le plus grand secret depuis neuf ans, est bien connu des critiques qui parlent de lui, pour la plupart, en termes élogieux. A l'inverse, il est négligé par le public français et étranger, malgré les traductions en d'autres langues de Le Lis de mer, La Motocyclette et La Marge.

Cette ignorance est principalement due au fait que sa première tentative, suivie de peu par un long poème d'inspiration surréaliste: Hédera ou la persistance de l'amour pendant une rêverie (1945), puis le recueil de contes Musée Noir (1946) et Soleil des loups (1951) et d'autres nouvelles dans les années cinquante s'inscrivent en porte-à faux par rapport aux écrits de l'époque et aussi par rapport aux buts que l'on assignait alors à la littérature.

Tandis que fleurissaient des ouvrages "engagés", ses premiers pas littéraires furent acceuillis avec réserve, même si certains, et en particulier Edmont Jaloux, saluèrent ses débuts. Ceux-ci louèrent ses qualités à user "du fantastique" et "de l'insolite". Ces jugements destinés à souligner son originalité lui nuisirent en fait, car, ils concoururent à le relèguer dans la catégorie d'auteurs qui écrivent pour des initiés.

Bien qu'il eût obtenu le prix des Critiques en 1951 pour Soleil des loups et le prix de la Nouvelle pour Feu de braise en 1961, ce ne fut pas avant la parution de La Motocyclette en 1963, son premier roman, qu'il acquit une certaine notoriété. La Marge en 1967, livre pour lequel

il reçut le prix Goncourt, le consacra définitivement aux yeux de la critique.

A nouveau, celle-ci insista sur l'aspect baroque, magique et fantaisiste de son univers, et une fois de plus sa superbe maîtrise du langage fut louée.

En dépit de cette appréciation de plus en plus manifeste, très peu d'ouvrages ont été consacrés à Mandiargues. A notre connaissance, à part celui de Salah Stétié[1] sur sa poésie, seule l'étude de David Bond[2] s'est attachée à sa prose. David Bond concentre son analyse sur les thèmes qui reviennent constamment dans l'oeuvre de Mandiargues. Il traite en particulier de l'érotisme et de ses liens avec Pan et Thanatos, de l'utilisation de motifs mythiques et du subtil mélange de réalisme et de fantastique caractéristique de l'art de Mandiargues.

Après la lecture de ces publications, il ressort que les préoccupations de Mandiargues sont plus d'ordre littéraire et artistique que politique. Or, il nous semble que la dimension politique et morale, qui n'a été perçue qu'après la sortie de La Marge, est sous-jacente dans ses travaux. Elle n'est pas essentiellement extérieure à son oeuvre et strictement limitée à des déclarations qu'il fit lors d'interviews.

Il est vrai qu'il a toujours refusé de se sacrifier à cette tendance généralisée jusque vers 1950, du moins, de faire coïncider le plan littéraire et le plan politique. Cependant, de par sa fonction d'écrivain, il traduit sa singularité d'homme projeté à l'intérieur d'une collectivité historiquement située. De la sorte, son entreprise même si elle ne traite pas du politique en tant que tel, devient révélatrice du social, que ce soit au niveau de l'imaginaire ou de l'écriture.

Quoiqu'il ne prenne que rarement position au niveau de

l'événement en soi, il démontre un souci de morale, en ce qui concerne l'épanouissement mental et instinctuel de l'homme, qui transparaît souvent. Lui-même en 1982 avoua que: "Il m'arrive rarement de prendre un parti politique, et si je le fais, parfois, ce n'est qu'à la suite d'une réaction passionnée qui est d'ordre moral."[3] Longtemps avant cette date, Mandiargues avait émis le désir de commenter à ce sujet. Lors d'une enquête en 1969, il dit: "Je compte expliquer dans un petit livre sur la politique cette évolution, où l'on verra qu'effectivement la morale lie toutes mes pensées politiques."[4] Ce texte qui nous aurait été d'une aide inestimable n'a malheureusement pas été écrit ou publié.

Comme sa productin littéraire est énorme et multiple en signification et en volumes, nous ne nous sommes borné qu'à étudier quelques-uns qui nous paraissaient pertinents pour notre sujet et qui, en même temps, reflètent une prédilection personnelle.

D'autres auraient pu être sélectionnées, et nous en mentionnerons plusieurs au cours du développement. Ce que nous dirons, néanmoins,s'appliquera à la majorité de sa prose.

Ayant choisi de discuter de la dimension politique et morale de l'oeuvre de Mandiargues, nous avons jugé bon de faire un bref historique de la "notion d'engagement", afin de mieux cerner les différents tours que ce terme a pris dans le temps, et ce faisant de situer plus précisément Mandiargues.

Il nous a semblé utile de donner un aperçu biographique de cet écrivain qui a été négligé, et de tenter de retracer son itinéraire.

Nous consacrerons le deuxième chapitre à l'examen de La Marge, qui est à proprement parler, selon la critique du moins, le livre "engagé" de Mandiargues.

Sans nier la validité de ce jugement, la dernière partie s'attachera à réveler que La Marge n'inaugure pas véritablement un tournant dans le cheminement intellectuel de Mandiargues. Ce sera plutôt une cristalisation de ce souci éthique latent chez l'auteur qu'un point de rupture par rapport à ce qui avait précédé ou ce qui allait suivre. Ainsi pourrons-nous voir le tracé fluctuant, certes, mais moral des ambitions de Mandiargues.

NOTES

[1] Salah Stétié, André Pieyre de Mandiargues (Paris: Editions Seghers, 1978).

[2] David Bond, The Fiction of André Pieyre de Mandiargues (Syracuse: Syracuse University Press, 1982).

[3] André Pieyre de Mandiargues, Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch (Paris: Gallimard, 1982), p. 85.

[4] Maurice Charvades, "André Pieyre de Mandiargues: 'Le Capitalisme est orienté vers la mort,'" Témoignage Chrétien (6 novembre 1969), pp. 22-23.

CHAPITRE I

QU'EST-CE QUE L'ENGAGEMENT?

PREMIERE PARTIE:

EVOLUTION DU CONCEPT

L'intervention énergique de Zola, lors de l'affaire Dreyfus en 1898,marqua un tournant décisif dans les rapports politique et littérature. L'affaire Dreyfus cristallisa le partage de la droite et de la gauche; et l'entrée en scène des intellectuels transforma l'affaire judiciaire en une confrontation d'idées et de valeurs en donnant des justifications intellectuelles à ce qui n'était souvent que prises de positions émotionnelles ou traditionnelles. C'est ce que leur reprochèrent férocement les antidreyfusards qui définissaient l'intellectuel, ainsi que le rappelera Sartre, comme "quelqu'un qui se mêle de ce qui ne le regarde pas"[1]; en l'occurence la tentative de prouver l'innocence de l'inculpé, ce qui était le fait des tribunaux. A partir de là se dessina plus nettement la notion de l'engagement, c'est-à-dire l'acte d'intervenir et de prendre position dans les polémiques de l'époque. Des intellectuels, et parmi ceux-ci des écrivains , quelle que fût leur tendance politique, essayèrent dans leurs écrits de ne plus seulement divertir le lecteur ou lui présenter un miroir de son milieu et de ses moeurs mais aussi de plaider pour des causes ou prêcher un idéal.

On assista alors à un véritable envahissement de la fiction et de la poésie par l'idéologie qui est de plus en plus apparente. L'expression des idées supplanta le récit dans bien des cas, comme chez Maurras,

Barrès, France et les personnages devinrent les porte-parole de l'auteur.

Cette tendance littéraire que l'on appela familièrement, plus tard, littérature engagée connut ses heures de gloire jusque dans les années cinquante en France. Si la notion d'engagement de l'intellectuel fut bon gré mal gré acceptée par presque tous jusqu'en 1914, le rôle et les limites de cet engagement suscitèrent quelques divergences en période de crise.

Si la menace et même le début de la première guerre mondiale rassemblèrent la plupart sous la bannière "Défense de la patrie", un nouveau clivage s'opéra parmi les intellectuels lorsque la guerre sembla durer plus que prévu. Aux imprécations patriotiques et chauvines d'un Maurras, d'un Barrès, Romain Rolland répond par une série d'articles publiée en 1914-1915 et regroupée par la suite en un volume intitulé Au dessus de la Mêlée (1915). Dans ces articles, Rolland s'élève aussi non contre la guerre qu'il est impuissant à conjurer mais contre la haine et la déraison qu'elle engendre dans le peuple comme dans l'élite.

Pour lui, le rôle de l'intellectuel ou de quelques grands esprits n'est pas d'invectiver les passions destructrices en prenant part aux évènements, mais au contraire de se situer "au dessus de la mêlée" afin de pouvoir, par des conseils éclairés, tenter d'influencer les gouvernements et les peuples. Ces esprits éclairés devaient remplacer l'aveuglement par la Raison, la haine par la Compassion, la dissimulation entretenue par la Vérité. Ses idées, aussi louables qu'elles fussent, sont quelque peu naïves et idéalistes et elles ne rencontrèrent à l'époque que courroux et fureur, au mieux des oreilles peu attentives. Il n'en demeura pas moins, une fois le tumulte passé, un flambeau de la libre pensée et dans son article du 26 juin 1919 dans L'Humanité intitulé

"une déclaration de l'Indépendence de l'Esprit" signé par près de deux cents écrivains, dont Barbusse et Alain, il continue d'affirmer:

> Notre devoir est de maintenir un point fixe [...] au milieu du tourbillon des passions dans la nuit. Parmi ces passions [...] nous ne faisons pas un choix, nous les rejetons toutes. Nous honorons la seule Vérité, libre, sans frontières, sans limites, sans préjugés de races ou de castes. Certes nous ne nous désintéressons pas de l'Humanité! Pour elle nous travaillons, mais pour elle toute entière. Nous ne connaissons pas les Peuples. Nous connaissons le Peuple, unique, universel [...], le peuple de tous les hommes, tous également nos frères. Et c'est afin qu'ils prennent, comme nous, conscience de cette fraternité que nous élevons au dessus de leurs luttes d'aveugles l'Arche d'Alliance, l'Esprit libre, un et multiple, éternel.

A l'opposé de Romain Rolland il y avait ceux qui croyaient, tels Barrès et Maurras, à un dogmatisme traditionnel de la pensée française voué à maintenir un ordre décidé immuable. Face à ce nationalisme confiant en soi qui ne se pose aucune question, le témoignage de Rolland est intéressant par les contradictions qu'il soulève. Comment concilier une adhésion morale et intellectuelle avec des concepts et valeurs (Vérité, Peuple) éternels reposant sur la croyance en la primauté d'un Esprit universel et de la Raison à un internationalisme de bon aloi qui semble ignorer les différences de cultures et de système de valeurs? Et est-il possible de parler d'engagement si on refuse de prendre parti dans des situations contingentes au nom d'une sorte d'Internationale de l'Esprit qui ne jonglerait qu'avec des concepts universels?

Ces questions seront remises à l'ordre du jour par Julien Benda dans La Trahison des clercs en 1927 et par Paul Nizan en 1932 dans Les Chiens de garde. Julien Benda s'attacha à défendre l'absolu et la pureté contre le devenir historique. Il attaqua tout ce qui peut menacer l'intellectualisme (tels que partis-pris politiques, subordination de l'universel à des intérêts temporels...). Il fut proche de Rolland

dans le sens où il refuse aux clercs toute participation directe dans les querelles politiques. Le clerc a le droit ou le devoir de s'engager, non de manière partisane mais pour la défense de principes, d'idéaux intemporels et universels qui, si on en croit Benda, auraient un contenu identique pour tous et assureraient une impartialité de jugement aux clercs. Ne dit-il pas que les clercs qui se sont engagés "ont trahi leur fonction laquelle est précisément de dresser, en face des peuples et de l'injustice à laquelle les condamnent leurs religions de la terre, une corporation dont le seul culte est celui de la justice et de la vérité".[2]

Mais justice et vérité pour qui?, demanda Nizan qui s'efforce de concilier la subjectivité de la conscience et le devenir historique. Pour lui les vérités sont éphémères et dépendantes des conditions historiques. Ainsi, Nizan récuse ce manque d'engagement ou ce pseudo-engagement au nom d'une double imposture du clerc idéal vue par Benda. D'abord, en se réfugiant dans la contemplation le clerc prend déjà position: "Mais cette fidélité à la cléricature, cette fidélité aux choses éternelles est aussi un parti. Elles est justement le parti de la trahison par excellence."[3] En plus, cette soi-disant impartialité du clerc, sous le couvert de vouloir réduire le temporel au spirituel et le matérialisme à l'idéalisme masque l'écart réel entre la philosophie et la vie. Par conséquent, tous ces principes qui se dissimulent leur propre relativité entretiennent le mythe de la permanence et de l'universalité de certaines valeurs qui profitent à une classe.

D'après Nizan, le clerc opère donc une double mystification: une auto-mystification d'abord puisqu'il est un gardien de la tradition d'une manière inavouée, et ensuite il participe à la mystification d'une classe en perpétuant dans ses écrits les points de vue d'une classe, car

bien qu'il n'ait pas le pouvoir, il est cependant une expression de la classe dominante. A l'inverse de l'idée de trahison de Benda, Nizan dit que "la trahison qui est défendue ici consiste premièrement à détruire le système d'illusions que la philosophie assemble et à donner le pas à la véritable expérience humaine et à ses problèmes."[4] L'heure n'est plus, selon Nizan, aux replis dans une tour d'ivoire sécurisante ni aux faux semblants mais à un choix clair:

> Dans un monde brutalement divisé en maîtres et en esclaves, il faut enfin avouer publiquement une alliance longtemps cachée avec les maîtres ou proclamer le ralliement au parti des serviteurs. Aucune place n'est laissée à l'impartialité des clercs. Il ne reste plus rien que des combats partisans.[5]

Le livre de Nizan, Les Chiens de garde, est capital dans la mesure où Nizan rappelle brutalement que tout intellectuel est situé historiquement et que par conséquent un choix s'impose en toute lucidité. Ou bien il demeure un "chien de garde" au service des oppresseurs, ou bien il se met au service des opprimés. En outre dans ce livre, Nizan présente une vue pénétrante de la situation paradoxale de certains écrivains, qui par leur appartenance sociale font partie de la bourgeoisie tout en n'en partageant pas les valeurs et qui se voient obligés de défendre les intérêts d'une autre classe avec toutes les ambiguïtés et contradictions que cela suppose.

Auparavant la révolution d'octobre en Russie et les guerres coloniales en Afrique du Nord avaient cristallisé la conscience politique d'écrivains qui s'étaient jusqu'alors tenus à l'écart. Le groupe surréaliste avec Breton en tête, qui avait insisté sur la nécessité d'une révolution sur le plan de l'esprit sans modifier les relations sociales pour parvenir à ce but dans Le Manifeste Surréaliste (1924), révélera plus

clairement son appartenance politique lors de la guerre du Maroc en 1925.

Tandis que dans le pamphlet "Les intellectuels aux côtés de la Patrie", la plupart des auteurs officiels, cible préférée pour les invectives du groupe, justifient la répression française au Maroc, les surréalistes prennent position au contraire pour les insurgés marocains et pour ceux qui les soutiennent en France, c'est-à-dire les communistes. De ce front commun avec les directeurs de Clarté, Jean Bernier et Marcel Fourrier, naîtra une réponse sous la forme d'un manifeste, La Révolution d'abord et toujours (1925), dans lequel on pourra lire: "Nous ne sommes pas des utopistes: cette révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale."[6] Presque dix ans plus tard Breton admettra que ce fut un tournant décisif dans l'évolution du mouvement qui "est entré dans sa phase raisonnante. [Cette activité surréaliste] éprouve tout à coup le besoin de franchir le fossé qui sépare l'idéalisme absolu du matérialisme dialectique."[7] Il nous semble toutefois que cette alliance des surréalistes avec le Parti Communiste est plus une adhésion de principe, un engagement moral qui admet la nécessité d'une transformation sociale sans pour autant subordonner leur recherche à cette dernière. Car il est indéniable que les surréalistes n'ont jamais renoncé à l'idée de la libération de l'esprit de l'homme qui pourrait être parallèle et non plus dépendante des transformations sociales. Breton ne dit-il pas en 1926 dans Légitime Défense:

> Dans le domaine des faits, de notre part aucune équivoque n'est possible il n'est personne qui ne souhaite le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat. En attendant, il n'en est pas moins nécessaire selon nous, que les expériences de la vie intérieure se poursuivent, et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur même marxiste.[8]

Dans cette brochure, Breton paraît réserver aux surréalistes le problème de la connaissance et aux militants celui de l'action sociale. Le groupe n'en continuera pas moins ses attaques contre certaines valeurs bourgeoises qui n'auront qu'une portée limitée puisque ces invectives sont plus considérées comme des écarts d'enfants terribles que de sérieuses menaces contre le système qui pourraient entraîner un bouleversement social.

Vers la même époque, un autre écrivain, Gide, qui semblait plus se préoccuper de problèmes littéraires que de problèmes politiques, publia en 1927 Le Voyage au Congo, livre dans lequel il dénonce les abus du colonialisme français représenté par les grandes compagnies coloniales. Cet ouvrage amena le Parlement à former une commission d'enquête en 1928. Bien que très méritoire, cette intervention n'eut qu'une portée limitée, car comme dans le cas des surréalistes, ces prises de positions ne sont qu'occasionnelles et ne sont qu'une réaction immédiate devant les injustices flagrantes plutôt qu'une réflexion sur la nature des causes et du processus qui conduisent à de tels abus. En 1935, en réponse aux propos de Jean Schlumberger dans La Nouvelle Revue Française qui disait: "Gide aurait pu atteindre la cinquantaine sans reconnaître d'autres valeurs que celles de l'art et de la morale individuelle, où l'idée d'un progrès historique ne joue guère de rôle,"[9] ce dernier expliquera son intérêt tardif pour les questions contingentes:

> Sous l'influence de Mallarmé, sans trop nous en rendre compte, nous étions plusieurs, et en pleine réaction contre le naturalisme, à n'admettre que rien d'absolu. Nous rêvions en ce temps, des oeuvres d'art en dehors du temps et des "contingences". Il n'y avait chez nous, à propos des questions sociales point tant d'ignorance et aveuglement que mépris; un mépris né d'une méprise. Tout ce qui n'était que relatif (au temps, aux lieux, aux circonstances) nous paraissait indigne de l'attention d'un artiste; en tout cas nous prétendions maintenir à distance, soigneusement écartées de l'oeuvre d'art, de notre

oeuvre, toutes préoccupations épisodiques.[10]

Dans ce passage, Gide parlant pour lui-même et au nom de quelques autres, indique clairement que tout ce qui relève du politique n'était pas digne de la littérature et que probablement d'autres personnes plus compétentes que l'artiste pouvaient en témoigner. Il montre ainsi le compartimentage des tâches, aux politiciens la politique, aux artistes l'art, et aussi le cloisonnement entre l'individu et ses activités littéraires. Plus loin dans cette même lettre qui, n'oublions pas, date de 1935, Gide admet:

> Je n'étais nullement anticolonialiste en partant, et ce n'est pas en anticolonialiste que je dénonçais les abus dont je fus témoin. Oui, ce n'est que longtemps ensuite que j'en vins, par un enchaînement inéluctable, à rattacher ces abus particuliers à tout un déplorable ensemble, que je fus amené à comprendre qu'un système qui tolérait, qui protégeait, qui favorisait de tels abus, car il en profitait lui-même, était de fond en comble mauvais.[11]

Ce cheminement intellectuel qui part du constat d'événements particuliers abusifs mais épisodiques pour en arriver, au moyen de la réflexion, à une analyse plus complexe de leurs origines, de leurs manifestations et éventuellement à la prise de conscience de la nécessité de transformer la société, nous semble asssez caractéristique des années trente, même si cette prise de conscience est poussée de façon et à des fins plus systématiques chez d'autres écrivains après la guerre.

On peut se demander pourquoi l'engagement de l'écrivain dans les années trente et surtout quarante amorça un tel virage, si l'on admet que dans les décennies précédentes, même s'il y avait de violentes oppositions parmi les intellectuels, dues en partie à leurs diverses opinions, elles ne remettaient pas en cause les fondements d'un système alors que de

plus en plus ce n'est plus un aspect du système qui est critiqué mais le système tout entier.

Les orientations des intellectuels se modifient rapidement à cause des changements notables dans les sphères politique, sociale et économique. L'ouverture vers l'étranger et en particulier vers l'URSS, la guerre d'Ethiopie, la guerre civile espagnole et la montée du fascisme ébranlèrent l'optimisme et favorisèrent une remise en question des valeurs de la civilisation occidentale et des conduites à adopter devant un climat socio-politique agité et mouvant. L'insouciance, le sentiment d'éternité et les faux fuyants ne pouvaient plus être de mise. Soudain les gens, et particulièrement les intellectuels, se trouvèrent situés historiquement devant la crise mondiale et les terreurs de la guerre. Sartre, lorsqu'il analysera ce moment en 1947, dira:

> Du coup, nous nous sentîmes brusquement situés: le survol qu'aimait tant pratiquer nos prédécesseurs était devenu impossible, il y avait une aventure collective qui se dessinait dans l'avenir et qui serait notre aventure.[12]

Cette découverte brutale de l'historicité marqua une sorte de guerre idéologique pour les intellectuels; c'était le fascisme contre la démocratie. La situation exigeait au moins un choix moral plus cohérent, si ce n'était une inscription en due forme à un groupe ou parti. Les évrivains parallèlement à leurs recherches personnelles, signèrent de nombreuses protestations, qui accusèrent le fossé idéologique qui les séparait. Nous pouvons citer à titre d'exemple le "Manifeste des 64" ou "Pour la Défense de l'Occident" publié dans Le Temps le 4 octobre 1935, dans lequel des écrivains de droite voulaient qu'on laissât à l'Italie les mains libres envers "quelques tribus incultes". Le

lendemain, les écrivains antifascistes répondirent en dénonçant la guerre d'agression en Ethiopie et affirmèrent l'égalité des races humaines. En décembre 1936, "La déclaration des intellectuels républicains", s'éleva contre la politique de non-intervention en Espagne, révélant ainsi les contradictions du gouvernement français.

Devant la négation des valeurs et des droits les plus primaires, les écrivains n'eurent plus le loisir de se poser des questions telles que la croyance en une nature humaine et l'existence de droits imprescriptibles. Au contraire "ils donnent l'image d'un monde instable, chaotique en proie aux passions et à la fureur, insensé ou dérisoire."[13] Beaucoup essayèrent d'articuler leur oeuvre en fonction de leur vision du monde, c'est-à-dire de leur interprétation de la condition humaine placée dans un contexte socio-politique situé dans le temps et l'espace. Ils tentèrent d'éclairer la connaissance que nous avons de l'être humain au prise avec une situation extrême, telle la guerre qui met mieux à jour les contradictions latentes de l'individu et de la société et qui le place seul devant son humanité et où il devient son propre témoin.

Les écrits de Malraux, Saint-Exupéry, Drieu La Rochelle, Nizan, Silone et Sartre avec Le Mur reflètent tous l'homme mis en situation et beaucoup s'attachèrent, selon les paroles de Sartre, à "créer une littérature qui rejoigne l'absolu métaphysique [désigné auparavant comme un effort vivant pour embrasser du dedans la condition humaine dans sa totalité] et la relativité du fait historique et que je nommerai faute de mieux la littérature de grande circonstance."[14] Les questions posées, toujours selon Sartre, furent: "Comment peut-on se faire homme, dans, par et pour l'histoire?" ou encore "Quelle est la relation de la morale et de la politique?"[15] Les réponses furent diverses mais la plupart

visaient à un dépassement par l'homme de sa condition.

Si presque tous ces romans rapportèrent une expérience subjective, ils prônèrent aussi un engagement actif de l'individu dans une situation politique donnée. An niveau de la narration, le narrateur omniscient tendit à disparaître et la priorité fut donnée aux diverses consciences qui se contruisent, s'analysent, évaluent la situation sans jamais quitter le relatif.

Cette tentative d'insérer la politique dans des écrits littéraires ne fut pas toujours pleinement comprise. A cet égard, il faut se souvenir de la polémique, quelques années auparavant en 1931, entre Malraux et Trostky à propos de Les Conquérants, livre publié en 1928 qui souligna certains problèmes inhérents à la description d'événements politiques en littérature. Cette controverse fit ressortir plusieurs points de discussion qui naissent d'un malentendu puisque Trotsky fait presque un procès d'intention à Malraux. Si Trotsky fait honneur au talent de l'artiste, il n'en va pas de même en ce qui concerne "le révolutionnaire" et c'est de ce point de vue qu'il décide de juger le travail de Malraux. Là où Trotsky espérait trouver une déclaration de foi, une chronique de la révolution chinoise accompagnée d'une réflexion politique sur la situation, il ne trouva, et selon les voeux de Malraux , qu'un roman sur le destin de l'homme et le sens qu'il peut donner à sa vie, des individus personnalisés engagés à un moment précis et en rapport avec une collectivité. Les événements décrits n'étaient pas l'unique sujet mais plutôt le point de départ d'une réflexion peut-être plus métaphysique que politique. A ce propos Malraux s'était expliqué à deux reprises, en 1929 quand il dit: "La question pour Garine est bien moins de savoir comment on peut participer à une révolution que de savoir comment on peut échapper à ce qu'il appelle l'absurde"[16], et en 1930 quand il réitéra ses

buts: "Les révolutionnaires ont cru que j'avais l'intention de peindre la révolution chinoise. Ce n'est pas du tout ce que je voulais. J'ai choisi un moment déterminé dans cette révolution, non tenté d'en définir la ligne historique."[17] Et ce moment servait à mettre en lumière Garine.

En décidant de choisir ce qui lui semblait pertinent, Malraux choisit l'optique du roman et ne chercha pas à subordonner son art à la défense ou à la diffusion d'une ligne politique précise. La révolution chinoise présentée à un moment particulier n'est qu'une toile de fond pourl'histoire d'un aventurier, Garine, et non le processus historique dans lequel un révolutionnaire, en accord avec la conception de Trotsky, éprouve la doctrine révolutionnaire dans la praxis. Néanmoins bien que les implications soient plus métaphysiques,le livre est, par son décor et son action, politique.

La deuxième guerre mondiale a donc, plus que tout événement, sensibilisé des écrivains aux problèmes politiques et sociaux. Sartre en tête essaya de rejoindre la collectivité en lutte. Il vivra désormais avec l'idée que "tout arrive par les hommes"et que"chacun est tout un homme"[18] et que "nous n'existons que si nous agissons".[19] Mais l'après-guerre remit à jour la scission en deux blocs politiques du monde qui s'était résorbée pendant la période 39-45 en deux blocs distincts, mais de nature différente, le nazisme et la liberté. De la sorte, le problème se pose de nouveau à l'intellectuel: ou bien être un chien de garde de la bourgeoisie, ce qui le mettrait en position d'oppresseur,ou bien devenir un écrivain de propagande communiste, ce qui allait à l'encontre, sur le plan moral au moins, de certains.

Sartre le premier refusa de tomber dans les deux absolus et essaya d'entrer dans le relatif en posant les problèmes dans leurs

données réelles afin de montrer les contradictions de son temps. Avec la création de Les Temps Modernes en 1944, Sartre dénonça les abus et les injustices de nos systèmes politiques: d'un côté le régime capitaliste qui perpétue l'aliénation imposée injustement à des groupes sociaux afin de les mieux exploiter, et sa politique expansioniste; de l'autre le communisme stalinien inhumain et ses interventions dans les pays satellites. Il refusa donc d'aliéner sa liberté à la ligne d'un parti. En conséquence il se plaça inévitablement en porte à faux vis-à-vis des deux classes en présence. Bourgeois de naissance et d'éducation, il choisit de défendre les intérêts des prolétaires méfiants à son égard sans toutefois renoncer à une attitude critique envers l'organe représentant le prolétariat, le parti communiste. Il devint donc une sorte de médiateur et une conscience morale et politique de son temps.

Mais s'il est aisé de comprendre comment des écrits politiques peuvent avoir une influence sur les gens, il est plus difficile de saisir comment une stylisation de mots, dans un roman par exemple, peut être appelée engagée et avoir une portée sur le lecteur. Pour Sartre, le prosateur au moins, et je n'entrerai pas dans sa distinction entre prose et poésie ici, jouit d'un engagement parce que dans la prose "les mots ne sont pas des objets mais des désignations d'objets."[20] En plus, "la parole est un certain moment particulier de l'action et ne se comprend pas en dehors d'elle."[21] Donc le langage permet la révélation d'un quelque chose pour le fixer, puis le changer ensuite en le dépassant; ainsi il dit: "En parlant je dévoile la situation par mon projet même de la changer."[22] Et Sartre de dire encore: "L'écriture a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu, leur entière respon-

sabilité."[23] Ainsi les mots ne sont plus que des signes, ils sont un acte et ils deviennent de véritables appels à l'engagement du lecteur. Si l'écriture dévoile, elle a besoin d'un lecteur pour faire exister objectivement ce dévoilement, au moyen d'un langage qui ne serait autrement qu'une succession de mots privés de sens. L'écrivain appelle donc "à la liberté du lecteur"[24] pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage. L'écrit pour remplir ce but ne doit pas s'imposer au lecteur, ni le séduire avec des émotions trop fortes; il doit suggérer afin de recourir à la participation de la conscience d'autrui. Le lecteur prête donc à l'oeuvre sa temporalité, la lecture, puis s'en dégage et enfin se retourne sur lui-même.

Ce nouveau rapport écriture/lecture est très important par ses implications, car alors la conscience que l'on a de la société et la réfléxion sur cette société ne sont plus seulement déléguées à certains esprits mais deviennent l'affaire de tous. Et si par sa fonction l'intellectuel a intériorisé l'antagonisme société/individu au-delà du vécu en y réfléchissant, en révélant son conflit intérieur, l'intellectuel révèle aussi les conflits de la société qui reposent dans ses contradictions et sa prise de consicence n'est plus alors seulement pour lui-même mais pour tous ainsi que le déclare Sartre rétrospectivement en 1972: "Entendons que tous peuvent la refaire après lui"[25], et plus loin "ainsi l'office de l'intellectuel est de vivre sa contradiction pour tous et de la dépasser pour tous dans le radicalisme."[26]

L'oeuvre littéraire n'est donc plus une fin en soi, un objet esthétique mais elle devient un moyen de communication entre deux consciences situées par rapport au monde. Cette nouvelle tentative ne rencontrera pas que de l'intérêt, au contraire elle fut décriée au nom de

l'art car elle insistait plus sur le contenu de la communication que sur la manière de le communiquer, ou tout simplement ignorée.

Si nous en jugeons par Les Années Sordides (1943), Mandiargues dans son premier recueil ne connut pas l'itinéraire intellectuel de Sartre, et ses livres suivants ne reflèteront aucune des idées de Sartre quant à la fonction de la littérature.

Par contre, pendant les années quarante, accolé au nom de Sartre fut celui de Camus, une "autre conscience" de son temps. Il fallut la publication de L'homme Révolté en 1952, la polémique et la rupture qui s'en suivirent pour mesurer l'écart qui les séparait. Alors que Sartre ne cessa de participer activement aux conflits de son temps, sans jamais remettre en question la notion d'Histoire, Camus dans son livre s'insurge contre l'Histoire, au nom de laquelle les hommes ont commis les pires méfaits,et contre l'appropriation à des fins personnelles que de grandes personnalités de tout bord ont faite du sentiment de révolte que l'auteur voit en tout homme. En réaction il prône un retour à des valeurs plus raisonnables et à des entités vagues. En renvoyant dos à dos les différentes tendances et en refusant de s'accepter comme dedans, Camus se désolidarise de la société des hommes et devient un spectateur qui s'isole volontairement au-dessus des hommes. Nous ne sommes pas loin de Romain Rolland et de sa croyance en l'intellectuel au-dessus de la mêlée. Position évidemment insoutenable pour Sartre qui sommera Camus de choisir son camp et de prendre ses responsabilités, car en tant qu'homme il est inséré dans un contexte historique. Pour Sartre, Camus ne peut s'exclure de l'histoire, se poser en-dehors d'elle, par conséquent en-dehors des hommes. La pensée des deux hommes ne fera que diverger avec le temps. Camus délaissera de plus en plus les problèmes politiques et sociaux

pour se consacrer à son art. Et lors de la guerre d'Algérie, à un Sartre militant en faveur du F.L.N. et de l'indépendance de l'Algérie, s'opposera un Camus, qui bien que "pied noir" d'origine, fera savoir que dans ur conflit qui le déchire, il ne décidera pas qui a tort ou raison.

Ce détachement vis-à-vis du politique au niveau de l'événement se généralise de plus en plus chez les écrivains des années 50 et 60, même si des pétitions et des manisfestes continuent à circuler. Le plus notoire étant certainement le Manifeste des 121 en 1960 qui approuvait, à l'encontre des autorités, le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, que Mandiargues signa. Quand bien même l'intellectuel chercherait toujours à faire cesser son aliénation et à créer de nouveaux liens avec le monde et pour le monde, c'est au moyen de son oeuvre qu'il y parviendrait, sans que rien n'ait vraiment changé autour de lui. Le constat que l'oeuvre n'incite pas autant à la praxis dans le monde réel, dans la mesure où seul un public déjà averti des problèmes peut intérioriser le message et le mettre en pratique, fait-il que les écrivains se révoltent contre l'engagement dans ce qu'il a de didactique et tentent d'élargir le champ de celui-ci? S'adaptant bon gré mal gré à une infrastructure qu'ils ne peuvent modifier totalement par leurs écrits,certains auteurs se poseront comme critique et s'attacheront surtout à dénoncer l'idéologie, dans son langage et dans ses représentations, même au niveau le plus banal. C'est ce que fera Barthes avec son livre Mythologies datant de 1957. De la même manière Lacan, Deleuze et Foucault, en dépit de leurs divergences, essaient de voir les réalités matérielles qui s'inscrivent dans l'inconscient, et les pulsions du désir qui réapparaîtraient dans le langage. Donc au lieu de travailler sur l'infrastructure, ce qui serait le travail des militants, ces écrivains se soucient de montrer

les mécanismes de la superstructure, de dégager et de changer les représentations qui permettent de se voir et de se comprendre. Dans le cas de Foucault, il serait bon de rappeler que parallèlement à ce travail de dévoilement il milite ardemment pour changer le système pénitentiaire.

S'il apparait au premier abord que ces recherches relèvent plus du domaine critique que du domaine romanesque à proprement parler, ce n'est que fausse apparence puisqu'il semble que le champ littéraire se soit élargi et que son homogénéité se soit diluée au profit de tentatives diverses. La contestation s'établit sur tous les fronts et sous toutes les formes parce que tout écrit est politique par nature, dans le sens où il parle, même à son insu, de l'ensemble des relations des structures réelles transposées dans un univers imaginaire. Même Sartre, en 1972, modifie un peu sa conception de l'engagement en disant:

> Je pense que la politisation proprement dite n'est pas nécessaire à l'engagement; c'est la forme aboutie de l'engagement. Mais l'engagement c'est d'abord la contestation par une oeuvre littéraire de la situation, ou son acceptation, peu importe; mais en tout cas c'est le fait de reconnaître que la littérature, d'une manière générale, est beaucoup plus vaste que ce qu'elle dit. Elle implique nécessairement la remise en question de l'ensemble.[27]

Cette réaction contre les années quarante n'est pas seulement idéologique, elle est aussi littéraire. A un néo-réalisme qui accentuaient l'interprétation et l'explication de la réalité donnée, on préfère la création d'une novuelle réalité basée sur des structures nouvelles du récit qui supposent une vision autre du monde. Les techniques formelles et l'emploi du langage deviendront à la limite, aussi subversifs que le thème choisi; même si pour Michel Antoine Burnier ces écrivains ne reportent sur la littérature que leurs espoirs déçus et "qu'ils font de la parole littéraire un monde à part, et proclament alors avoir profondément

révolutionné par leurs écrits ce monde-là. Il s'agit très exactement d'un transfert et d'une compensation imaginaire."[28] Si, dans cet exemple, Michel-Antoine Burnier pensait aux écrivains du "nouveau roman", peut-être pourrait-il inclure aussi ceux qui se réclament du surréalisme. Quoique historiquement le surréalisme appartienne essentiellement à l'entre deux guerres, il existe néanmoins des romanciers qui s'inspirent toujours de la pensée surréaliste qui insiste sur les pulsions du désir et le cheminement du rêve. Pour ceux-là, et Mandiargues en fait partie, on ne change pas la société simplement à coups de réforme; il faut que l'homme se change en changeant sa vie et sa perception du monde et qu'il se libère pour libérer les autres. Le monde de l'écrivain ne se soumettant donc pas au principe de réalité (qui insiste sur le rationnel, la mesure, l'auto-censure), mais au contraire introduisant l'insolite, le désordre, l'existence de certains désirs réprimés chez l'homme qui a intériorisé les interdits de la société, remet en question les valeurs et les normes de la société en les transgressant. La critique de Mandiargues se concentrera donc sur les frustrations éprouvées par l'homme vivant dans un milieu confiné. Comme Breton, auparavant, l'auteur entreprendra de montrer le "contenu latent" de la société puisqu'il n'est guère possible d'en rendre "le contenu manifeste". Les contradictions engendrées par cette recherche de la liberté mentale et l'adhésion à un parti qui subordonne l'activité de l'esprit aux contingences matérialistes ne seront jamais vécues par Mandiargues, comme elles le furent par Breton. Celui-là en effet ne se laissera jamais attirer par un parti quelconque.

En dépit de ses efforts pour maintenir le politique en dehors de son univers romanesque et poétique, l'oeuvre de Mandiargues au niveau de l'imaginaire, en réalisant les souhaits latents et frustrés de

l'imaginaire collectif, constitue en dernier ressort, une dénonciation des structures psychosociales. C'est encore, dans l'imaginaire, une négation de la réalité humaine telle qu'elle est conçue aujourd'hui.

Au niveau de l'écriture aussi, l'oeuvre de Mandiargues s'écarte du langage usuel institutionnalisé, pour nous ramener à d'autres structures plus profondes de la vie sociale. C'est dans leur autonomie absolue, dans ce qu'ils ont de plus spécifique que ses ouvrages remplissent une fonction niveau de la société. Car quelle que soit sa forme, tout écrit en définit trait une singularité à l'intérieur de la collectivité et marque ainsi l'engagement de l'être. Mandiargues, comme tout écrivain, communique aux autres la manière dont il est inséré au monde, et dans son cas en refusant certaines valeurs et en en prônant d'autres il porte un jugement moral.

C'est à travers cette libération de l'homme dans une tentative de le récupérer dans sa totalité et l'introduction du merveilleux dans le quotidien que l'engagement de Mandiargues prendra sa signification et dévoilera ses limites, car si l'émancipation totale de quelques hommes peut faire vaciller certaines valeurs morales de la bourgeoisie, elle n'entame pas sérieusement ses assises politiques et économiques.

*

DEUXIEME PARTIE:

L'ITINERAIRE DE MANDIARGUES

André Pieyre de Mandiargues n'aime pas se raconter et il entoure son passé et son présent d'un mystère soigneusement entretenu. Dans ses livres, il parle rarement de lui-même ou de sa famille de manière directe et, quand il y a transposition, c'est afin de mieux égarer le lecteur et non de le renseigner. Il est néanmoins possible de reconstituer des fragments du passé de celui-ci, en glanant ici et là, des informations au hasard des entrevues qu'il a données à des journalistes et surtout grâce aux entretiens qu'il a accordés à Francine Mallet en 1975 et qui ont été publiés par la suite sous le titre évocateur de Le Désordre de la mémoire.

D'origine languedocienne par son père et normande par sa mère, Mandiargues naquit à Paris en mars 1909. De son père nous ne savons que peu de choses, seulement qu'il était interprète auprès de l'armée anglaise et qu'il mourut en 1916. Orphelin à l'âge de 7 ans, Mandiargues eut, plus tard, l'impression d'être mal aimé et mal compris par une mère distante, hautaine et peu réceptive aux goûts de son fils. Mandiargues évoqua brièvement ses relations avec sa mère en ces mots:

> Avec ma mère mes relations était faites d'un très grand amour que je n'osais pas exprimer, d'une très forte révolte que je ne réprimais pas assez pour éviter des explosions, d'un très haut respect qui me paralysait et d'une brutalité que je regrettais lorsqu'elle avait échappé à mon contrôle.[29]

Donc sur son enfance triste et sévère Mandiargues ne s'attarde guère, si ce n'est pour en évoquer les meilleurs moments qu'il doit à la présence assidue, prévenante et aimante de sa gouvernante suisse, Marie

Schoeni , appelée affectueusement Mie. Le souvenir chaleureux de cette femme revient dans quelques uns de ses livres: "L'Enfantillage", un conte du recueil Feu de braise, et surtout sous les traits de Féline dans son roman La Marge. Aujourd'hui encore Mandiargues reconnaît la dette immense qu'il doit à Mie en lui rendant cet émouvant hommage:

> Je crois que c'est au simple enseignement de la vieille Mie que je dois la connaissance et le grand amour de la nature qui sont en moi, cette volonté d'amour universel qui est ma qualité meilleure et sans laquelle mon inspiration, mon imagination même n'existeraient pas... Aussi longtemps que je vivrai, je me souviendrai d'elle et je garderai sa leçon.[30]

A part Mie, pour cet enfant, puis cet adolescent atteint d'une timidité maladive au point où il en bégayait, les livres furent son seul refuge et les seuls stimulants de son émotion: "Il n'y avait à peu près rien au monde qui me donnât autant d'émotions que les livres."[31] Au nombre de ses écrivains préférés alors, nous notons Voltaire, Nerval, Baudelaire et Flaubert. C'est sans excellence et sans enthousiasme qu'il se pliat aux études que sa famille très bourgeoise lui imposa. Non sans humour, il nous parle de ses difficultés:

> Après le baccalauréat, latin-sciences et philosophie, laborieusement passé après plusieurs échecs dans la première partie, je me laissai persuader par ma mère à préparer le concours des Hautes Etudes Commerciales, malgré mon ferme dessein de n'être jamais ce qu'on nomme un "homme d'affaires". Entré, après un premier échec, dans cette sinistre école, je ne suis pas mécontent d'avoir été le seul élève de ma promotion à ne pas passer de première en seconde année, malgré l'indulgence exceptionnelle des examinateurs qui voulaient tenir compte d'une longue épidémie de grippe infectieuse.[32]

Est-ce pour réagir contre la tradition de sa classe sociale et pour se révolter contre le carcan familial:("J'étais révolté contre l'atmosphère ou l'esprit de la bourgeoisie et particulièrement d'une certaine

bourgeoisie protestante, calviniste, hautaine, froide, rigoureuse en beaucoup de choses et fermée à tout ce qui me passionnait,"[33]) ou parce que, influencé par les surréalistes, que Mandiargues ne termina jamais ses études? A ce sujet il s'expliqua évasivement:

> Quand je repense à ces années 1927, 1928 et 1929, il me faut bien noter chez moi une certaine avidité de vivre dominée par une tendance morbide à gâcher ma vie, dont je trouverais difficilement une explication, qui aurait toutes les chances d'être fausse.[34]

Avec de telles dispositions d'esprit, il n'est pas surprenant qu'il se soit enthousiasmé, dès le début, pour les écrits des surréalistes, le futurisme italien,(découvert lors d'un voyage en Italie avec son meilleur ami,Cartier-Bresson)et pour toute l'avant-garde artistique de l'époque. A l'exemple de celle-ci il se jetta passionnément dans l'ambiance fiévreuse des boites de nuit et des bars de Montparnasse, buvant, écoutant les premiers airs de jazz et discutant. Ces fréquentations étaient moins pour se divertir, au même titre qu'un bon bourgeois allait, l'espace d'un soir, s'encanailler au Bal Antillais, que pour rechercher des émotionsfortes et un certain éblouissement. Laissons de nouveau la parole à Mandiargues qui,parlant de ce temps-là,dit: "Je voulais trouver des lieux, des faits et des personnes qui me donnent l'illusion d'un rêve. Je demandais, en somme, à la réalité de devenir fantastique."[35]

S'il se lia d'amitié avec Eluard, Perret, Max Ernst,(mais pas Breton qu'il ne rencontra qu'en 1947,)Mandiargues demeura cependant marginal au groupe et il n'y a aucun document qui indique qu'il ait participé aux activités du clan. Néanmoins la pensée surréaliste, dans son refus de la morale bourgeoise, son désir de choquer, de provoquer et d'expérimenter a profondément influencé Mandiargues dans ses goûts et

ses attitudes vis-à-vis de la société. Lui-même parlant de sa rencontre avec le surréalisme rapporte:

> J'ai découvert le surréalisme vers l'âge de seize ans et cela m'a donné toutes sortes de fièvre, y compris des passions politiques violentes qui m'ont jeté à l'extrême gauche, puis à l'extrême droite et de nouveau à gauche.[36]

Ses passions politiques ne se révèlèrent pas dans ses premiers écrits, non publiés à l'époque, mais qui datent de 1935. La Nuit de mil neuf cent quatorze et les poèmes, Les Filles des gobes, (tous deux de 1935) n'apparaîtront que vingt ans plus tard dans L'Age de craie. Interrogé par Francine Mallet sur le retard apporté à la publication de ses premiers travaux, il rétorqua: "Je me cachais d'écrire comme certains se cachent d'avoir une maladie honteuse."[37] Il explique cette dissimulation plus loin par sa timidité maladivè et par le respect qu'il portait aux écrivains, ce qui lui faisait juger son travail médiocre:

> Je crois que mon amour des livres me faisait considérer les écrivains comme des êtres tellement supérieurs au reste des humains qu'il eût été ridicule, imbécile ou criminel de prétendre m'élever un jour au rang de ceux-là.[38]

Pendant plus de dix ans les années d'apprentissage continueront et Mandiargues en profitera pour voyager en Europe et dans l'Orient méditerrannéen. Son esprit ouvert et curieux, sa remarquable faculté pour écouter, et sa soif insatiable de connaître lui permettront d'assimiler la langue, la culture, les légendes des pays visités et de les utiliser par la suite dans ses oeuvres. Ce fut, par conséquent, en pleine occupation, à Monaco où il s'était réfugié, que son premier ouvrage sortit en 1943 sous le titre de Les Années Sordides. Bien que ce titre semble suggérer la noirceur des années de la guerre, il n'en est rien. A propos

de son silence pendant la guerre, Mandiargues ne s'expliqua pas vraiment et la plupart de ses publications ultérieures, Le Musée noir (1946), Soleil des loups (1951), Marbre (1953), Le Lis de mer (1958), Le Belvédère (1958), Feu de braise (1959), L'Age de craie, Deuxième Belvédère (1962), La Motocyclette (1963) et Porte dévergondée (1965) manifesteront du même souci de ne pas s'engager dans ses écrits. Ce "non-engagement" au sens sartrien, peut s'expliquer par l'indécision de Mandiargues à se situer dans le champ politique. Comme il oscilla entre la droite et la gauche, ses choix politiques jusque dans les années cinquante du moins, sont plus dictés par un engouement passager que par une analyse rigoureuse de la situation socio-politique et par un choix délibéré. Ne justifie-t-il pas ses pseudo-choix successifs en ces termes:

> Par tempérament, je suis porté aux extrêmes, en vrai manichéen, capable de justifier successivement des conceptions opposées. C'est ainsi qu'à seize ans, je lisais "L'Humanité". Par défi. Avant la guerre, j'éprouvai de la sympathie pour le fascisme, par amour de l'Italie et par haine de ce qui, dans le monde anglo-saxon, donnait la primauté à l'argent et aux affaires. La défaite de 1940 ne m'a pas ému. La résistance, sous Vichy, m'a laissé sceptique, parce que, à mes yeux, elle s'enfermait trop dans le concept de patrie. C'est l'anti-sémitisme nazi qui m'a fait réfléchir. L'après guerre m'a retrouvé anarchiste.[39]

Quoique ses affinités politiques aient été très diverses et pour des motifs plus que discutables, poussée de révolte plus sentimentale et passionnelle qu'analytique et motivée par des faits concrets, il semble que depuis les années soixante et en particulier la guerre d'Algérie, Mandiargues ait tenté de se mieux situer. La guerre d'Algérie lui a dessillé les yeux et elle "a ravivé l'esprit révolutionnaire en France, elle l'a relancé dans le sens ascendant, qui est le sens où doit aller l'amour."[40] Il porta un autre jugement, moral dans ses implications, à

propos de ce combat: "Le mal, c'était évident tout à coup, était le fait de la France, le crime était commis par nous,"[41] et il s'engagea dans la lutte puisqu'il fut un des signataires de Le Manifeste des 121.

Depuis cette période-là, ses prises de positions sont plus nombreuses et elles semblent exprimer une sympathie de coeur pour la gauche non communiste, et de raison pour le communisme. A propos du parti communiste, il déclara: "Il me semble que le seul parti qui ait déjà mené la révolution et qui l'y puisse mener encore, dans notre pays et dans beaucoup d'autres, est le parti communiste,"[42] et encore: "J'ai beaucoup de sympathie pour les communistes, notamment français et italiens qui me semblent les seuls hommes de parti résolus à lutter contre l'injustice sociale et à améliorer autant qu'il se peut la condition des hommes, à changer la vie, comme disaient autrefois les surréalistes."[43] Cependant ces constatations quant au rôle historique du parti communiste ne sont pas un moteur suffisamment puissant pour que Mandiargues adhère au parti. De profondes divergences idéologiques, son anti-matérialisme n'étant pas la moindre, l'empêchèrent de demander sa carte.

A d'autres reprises encore, il exprima son penchant pour le socialisme: "Je choisis le socialisme contre le capitalisme parce que le capitalisme est le mal, parce qu'il est orienté vers la mort"[44], pour la révolution cubaine dans un poème et pour les évènements de Mai 1968 : "Je vous avouerai que pour la première fois de ma vie, je suis descendu dans la rue, avec les manifestants."[45] Il est significatif que Mai 1968 ait eu tant d'impact sur Mandiargues, car ce qui était contesté alors n'était pas seulement les structures économiques et sociales mais aussi la trop grande passivité des gens, à l'intérieur d'une réalité aliénante certes, qui les conduisaient à s'enliser tandis

qu'ils auraient pu envisager une réalité autre en insistant plus sur l'imagination, le désir, la spontanéité et à la limite l'irrévérence.

Si, en dépit de ses interventions publiques, on ne retrouve pas avant La Marge, ses préoccupations politiques clairement exprimées dans ses oeuvres, c'est que Mandiargues envisage l'écriture, à ses débuts tout au moins, comme une thérapeutique personnelle; il nota: "Il y avait en moi cette terrible timidité, véritable névrose, quoique par l'écriture je sois arrivé à la rendre innoffensive"[46], et plus tard ainsi qu'il le rappelle dans la préface de L'Age de craie comme quelque chose dont "le but est de retrouver l'exaltation ressentie à la lecture des livres merveilleux qui l'ont ému."[47] Si l'acte d'écrire lui procure de bouleversants moments, il partage aussi avec les surréalistes l'opinion que l'art a partie liée avec l'activité révolutionnaire dans la mesure où il remet le monde en question par sa nature même, sans avoir à décrire ce qui appartient au domaine politique.

Toutefois, La Marge, roman publié en 1967, semble opérer une cristallisation et témoigne d'un élargissement du rapport littérature/politique dans la pensée de Mandiargues. Les critiques ne s'y sont pas trompés, qui reconnaissent La Marge comme un livre engagé, dans la mesure où c'est son premier livre dans lequel la politique est autant présente, puisque le franquisme, un peu tard, il est vrai, y est dénoncé ouvertement et brutalement. Mandiargues, lui-même, interviewé à ce propos confia: "ce roman révèle un souci politique ou plus exactement moral qui signifie peut-être une direction nouvelle."[48] Cet accent sur le lien entre la morale et la politique se retrouve dans ces paroles: "La politique? Elle m'intéresse d'un point de vue moral. Je désire l'épanouissement de l'homme."[49]

Ce parti pris de choisir la morale dans la politique est très révélateur, car si cette dernière est importante, elle ne peut cependant être l'élément essentiel pour faire bouger les masses; la faim, des conditions de vie précaires sont plus motivantes. A la limite la morale peut être un frein à l'activité révolutionnaire aux prises dans une situation concrète. Par contre, elle nous semble essentielle au niveau du refus de sa condition et de la révolte individuelle; et la révolte n'est pas à négliger car elle dévoile le monde et permet ainsi d'envisager le monde comme différent et de le changer éventuellement. Dans ce sens, La Marge révèle un souci moral, vu que l'itinéraire de Sigismond est comme suit: la solitude et le tragique liés à sa catastrophe personnelle l'amènent à prendre conscience, à renaître au monde et à se rapprocher de l'humanité souffrante. Peu à peu les problèmes de la société s'investissent en lui, mais se rendant compte qu'il ne peut briser ses contraintes et agir dans la collectivité, il se rachète par son sacrifice qui doit conjurer le mal. En mourant il espère que les opprimés pourront bientôt briser leurs chaines. Ce sommaire résumé dégage l'idée centrale de Mandiargues, à savoir l'épanouissement de l'homme - épanouissement dans l'instant et dans la mesure où Sigismond coïncide avec lui-même et est authentique. Ceci nous rappelle le vers d'André Salmon: "Les hommes auront un jour vécu selon leur coeur."

Si belle que soit cette image, nous pourrons nous demander si bien qu'il ne faille pas sacrifier l'éthique à la politique, dans quelle mesure la morale comme fin en soi peut modifier l'ordre des choses.

NOTES

[1] Jean-Paul Sartre, Plaidoyer pour les intellectuels (Paris: Collection Idées Gallimard, 1972), p. 12.

[2] Julien Benda, La Trahison des clercs (Paris: Grasset, 1927; Livre de Poche, 1977), p. 206.

[3] Paul Nizan, Les Chiens de garde (Paris: Editions Rieder, 1932; F. Maspéro, 1960), p. 133.

[4] Ibid., p. 113.

[5] Ibid., p. 137.

[6] Cité par Maurice Nadeau in Histoire du surréalisme (Paris: Editions du Seuil, 1964; Points, 1970), p. 84.

[7] Ibid., p. 85.

[8] André Breton, "Brochure Légitime Défense," cité par Maurice Nadeau, op. cit., p. 96.

[9] Jean Schlumberger, "Gide, rue Visconti," La Nouvelle Revue Française, 23 (mars 1935), p. 483.

[10] André Gide, "A Jean Schlumberger," in Littérature engagée. Textes réunis et présentés par Yvonne Davet (Paris: Gallimard, 1950), p. 79.

[11] Ibid., p. 81.

[12] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature (Paris: Gallimard, 1948; Idées, 1950), p. 257.

[13] Maurice Nadeau, Le Roman Français depuis la guerre (Paris: Gallimard, 1963), p. 21.

[14] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 269.

[15] Ibid., p. 269.

[16] André Malraux, "Débat avec Gabriel Marcel," Union pour la Vérité, 8 juin 1929.

[17] André Malraux, Article de Monde, 18 octobre 1930.

[18] Simone de Beauvoir, Le Sang des autres (Paris: Gallimard, 1945), p. 178.

[19] Simone de Beauvoir, Le Sang des atures (Paris: Gallimard, 1945), p. 179.

[20] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 27.

[21] Ibid., p. 27.

[22] Ibid., p. 29.

[23] Ibid., p. 31.

[24] Ibid., p. 59.

[25] Jean-Paul Sartre, Plaidoyer pour les intellectuels, p. 79

[26] Ibid., p. 82.

[27] Script du film Sartre , réalisé par Michel Contat et Alexandre Astruc (Paris: Gallimard, 1977), p. 83.

[28] Michel-Antoine Burnier, Les Existentialistes et la politique (Paris: Gallimard, 1966), p. 176.

[29] André Pieyre de Mandiargues, Le Désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet (Paris: Gallimard, 1975), p. 52.

[30] Ibid., p. 75.

[31] Ibid., p. 55.

[32] Ibid., p. 51.

[33] Ibid., p. 64.

[34] Ibid., p. 51.

[35] Ibid., p. 69.

[36] Robert Saint Jean, "Il a le Goncourt et ne s'en doute pas," Paris Match, 2 décembre 1967, pp. 90-93.

[37] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 49.

[38] Ibid., p. 50.

[39] Maurice Charvades, "André Pieyre de Mandiargues: 'Le capitalisme est orienté vers la mort'," Témoignage Chrétien, 6 novembre 1969, p. 23.

[40] André Stil, "Miettes illuminées," L'Humanité, 28 décembre 1972.

[41] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 142.

[42] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 142.

[43] Ibid., p. 144.

[44] Maurice Charvades, art. cit., p. 23.

[45] Ibid., p. 23.

[46] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 52.

[47] André Pieyre de Mandiargues, L'Age de craie (Paris: Gallimard, 1961), p. 8.

[48] Babin Rolin, "A.P. de Mandiargues le dernier disciple," Beaux-Arts, 6 mai 1967.

[49] Maurice Charvades, art. cit., p. 23.

CHAPITRE II

LA MARGE OU LA TENTATION DU POLITIQUE

Le voyage imprévu à Barcelone de Sigismond Pons, qui remplace temporairement son cousin convalescent dans sa tournée de représentant en vins et spiritueux, va se dérouler sur plusieurs plans qui coïncident avec les modifications d'un projet par la conscience du personnage.

Au début, délégué à une tâche jusqu'ici ignorée, dans un endroit inconnu , Sigismond se situe en dehors des normes et des habitudes de sa vie quotidienne. Ce déplacement spatial - "Subitement le bonheur de se sentir étranger est descendu en lui. Il est content, oui, d'être à six heures de l'après-midi à Barcelone [...],"[1] - hors de la routine favorise l'observation et les choix possibles de devenir ou un regard pur ou un participant, et Sigismond pense: "Solitaire en tout cas au sein d'un milieu qu'il peut laisser extérieur à sa personne ainsi qu'un spectacle. Témoin anonyme entre une multitude de choses et d'êtres, dont les rapports avec lui n'auront aucun poids ,s'il ne veut pas leur en accorder [...]."[2] Cet état de disponibilité va sensiblement changer lors de la réception de la lettre de Féline, qu'il ne lit pas entièrement, lorsqu'il apprend à demi-mots la mort de Sergine, son épouse. Ce choc affectif ainsi que l'appréhension d'apprendre les détails sur le suicide de Sergine, qui rendraient irrémédiable ce dernier, conduisent Sigismond à se mettre en marge, c'est-à-dire à côté du malheur, à côté de sa vie mais aussi en position de sursis. Alors, à cette divagation dans l'espace se greffera ou plutôt s'entremêlera une divagation

temporelle de la conscience du héros.

En tentant de faire une mise au point de sa vie et en essayant de retrouver les fils conducteurs de son expérience, Sigismond se remémore son passé, fouille son présent et envisage un futur déjà pressenti, quand il décide de mettre son existence en sursis. Ce voyage spatial, temporel et spirituel va réveiller la conscience du personnage qui, en modifiant son projet, va aussi le transformer.

A Barcelone, frappé par un drame personnel insupportable, en quelques jours et au hasard de ses errances,Sigismond, peu enclin aux activités politiques, "devient plus humain, se rapproche de l'humanité"[3] et ainsi que Alain Clerval le remarque: "Du cadre réel de Barcelone, Sigismond est entraîné dans une dimension seconde où il découvrira peu à peu la réalité politique et sociale de l'Espagne transfigurée par sa souffrance."[4] L'imbrication du drame personnel et du drame collectif devient plus complexe à mesure que Sigismond, en approfondissant sa quête, dévoile par d'habiles analyses le parallèle entre sa situation et la situation du peuple catalan sous le régime franquiste.

"Transformé en miroir sensitif errant dans Barcelone. [Sigismond] perçoit quantité d'images. Ces images, affirme Mandiargues, évoquent en fait le destin tragique du peuple catalan sous le régime actuel."[5] Catalan est un mot clé, car le roman ne se déroule ni à Madrid ni à Séville mais à Barcelone, ce qui répond au double dessein de l'auteur, celui de montrer à la fois les ignominies du franquisme et l'attitude du gouvernement centralisateur de Castille face à une minorité nationale. A René Bourdier qui suggéra qu'en fait ce n'était pas l'Espagne qui servait de décor au roman, mais la Catalogne, et que l'auteur prenait le parti de celle-ci non seulement contre le franquisme mais aussi contre

l'Espagne, Mandiargues répondit: "C'est cela contre la Castille, contre l'Espagne."[6]

S'il semble un peu exagéré de réduire l'Espagne à la Castille, il n'en est pas moins vrai que cette dernière a depuis des siècles représenté le coeur unificateur et centralisateur du pays au niveau politique, bien que ce soit d'autres régions périphériques, telles Les Asturies et la Catalogne, qui possédaient les richesses et ont démontré l'essor économique le plus grand, et qu'elle a toujours essayé de maintenir sous son joug les minorités les plus récalcitrantes dont l'attachement à une langue, à des traditions différentes en plus de leur volonté de séparatisme, ont menacé l'unification de l'Espagne. Dans ces conditions celle-ci n'a eu lieu et n'a toujours lieu que d'une manière autoritaire, en recourant à la force, et l'oppresseur castillan se manifeste le plus souvent sous l'uniforme du policier ou du soldat. Sigismond ne s'y trompe pas qui, dès son arrivée à Barcelone, remarque "trois gardes civils attardés, des gradés,[qui] descendent le trottoir central de l'avenue d'un grand pas lourd, et l'on s'écarte impassiblement pour faire place aux laids vainqueurs"[7] (M, 162); ou encore: "Deux gardes civils ont passé derrière Sigismond, mêlant la puanteur des picadors au parfum des roses rouges " (M, 163); et même lorsqu'il regarde le mot "paz" sur une affiche: "que veillent les soldats de Castille plantés agressivement dans la cité catalane " (M, 36).

L'omniprésence des forces de l'ordre dans les rues n'est pas seulement là pour rappeler aux gens l'autorité absolue du Caudillo mais aussi pour tenir en bride tout débordement et faire respecter les lois et la moralité imposées par Franco: "Deux policiers à face verte qui fument de puants petits cigares, ont mission de rappeler le régime du

furhoncle aux égarés et aux ivrognes qui auraient le bonheur de l'oublier " (M, 114). Mais en Catalogne, la tâche de la police, pilier du franquisme avec l'armée et l'Eglise, est double; car non contente de faire respecter les ordres de Franco, elle essaie de gommer en plus toutes différences régionales aussi inoffensives qu'elles soient en apparence. Toute manifestation qui semble raviver le caractère régional se heurte, chaque fois, à la police. Ainsi ce rassemblement spontané, un soir, où sur une musique de sardane, quelques adolescents ont commencé à danser une ronde, joints lentement par d'autres flâneurs, et qui s'achève brutalement lorsque "devant le bar s'arrête une voiture grise et que trois agents en grisâtre uniforme [font] montre de matraques pour briser les rondes catalanes et disperser les danseurs " (M, 231). De temps en temps cependant "la surveillance de la police furhonculiste, présente, ici comme ailleurs, ne fait pas que leur caractère [celui des Catalans] ne s'exhibe "(M, 97), et les différences réapparaissent, comme un clin d'oeil fugitif, sous des formes ironiques, telle cette inscription sur la devanture d'une vieille boutique "'se habla español'?" qui fait dire à Sigismond: "plaisante manière de traiter le castillan de langage étranger " (M, 32).

L'autre aspect d'un corps structuré hiérarchisé qui défend l'Espagne éternelle, se signale sous les traits des officiers de l'armée qui, le dimanche après la messe, devoir oblige, exhibent sur les Ramblas, leurs bonnes consciences, leurs corps bien nourris, leurs personnes rassurantes si ce n'était pour l'arme à la hanche qui évoque leur fonction répressive et la menace réelle qu'ils peuvent représenter sous leurs airs de bonhommie. En termes très virulents, l'auteur les dépeint ainsi: "Des officiers et des femmes d'officiers feront parade d'un lard aussi épais

que celui de leur maître. Le ceinturon sur un gros bide, l'étui du pistolet près du cul, voilà les marques distinctes des messieurs de Castille parmi les Catalans soumis " (M, 123). Cette description physique renforce le côté haïssable que leur fonction seule ne suffit peut-être pas à inspirer. C'est ainsi que leurs allures suffisantes et brutales donnent l'impression qu'ils se sont engraissés sur le dos d'une minorité, en défendant un régime qui les favorise et qu'ils n'ont aucun intérêt à contester. Leur marche lourde et assurée est une insulte constante pour une partie de la population qu'ils côtoient, qui vit dans la misère et qui atteste le fiasco économique de la politique de Franco. Dans les quartiers populaires du Barrio Chino dans lesquels il déambule, à chaque coin de rue Sigismond croise la pauvreté avec son cortège de mendiants, d'aveugles, d'enfants en guenilles et de prostituées. Mandiargues dit: "Et il marche au milieu de la rue [...] car il a l'impression qu'au long des murs les poux et les punaises doivent affluer " (M, 77). Le long de ces rues cauchemardesques, des hommes aux visages "verts" et le troupeau des prostituées qui-"à près d'un millier d'exemplaires, on le voit grouiller dans les rues et les ruelles adjacentes" - (M, 65), se déplacent.

Le quasi-dénuement et le sordide de certains bas quartiers de la ville ne font que souligner l'illusoire prétention de l'architecture respectée par le franquisme. Aux ruelles sales, aux maisons lépreuses s'oppose la massivité sinistre ou cocasse, si la réalité n'était pas aussi tragique, des bâtiments gouvernementaux. Sigismond constate "la prétentieuse énormité du Palais postal [...] dont l'ornementation excessive évoque une démesurée pâtisserie dont l'aspect donnait envie de vomir " (M, 128) et sur le sommet duquel trône le blason de Castille.

Nous retrouvons au fil des pages des descriptions de ces imposantes constructions dont s'enorgueillissent bien des gouvernements. Dans de nombreux cas l'architecture reconduit de mille façons l'idée de respect imposé du dehors, la solennité et la présence indéniable qui par le seul jeu du regard extériorise la concentration du pouvoir et les intentions de celui-ci. Devant l'objectivation de la bureaucratie et de la coercition, traduite dans ses bâtisses, l'homme ne devient qu'une fourmi. Devant la poste, Sigismond à cet égard évoque Rome et Saint Pierre,(coïncidence voulue?,)et "Il se souvient de Saint Pierre et de l'étrange plaisir que ressentent les hommes à entrer dans des architectures qui les réduisent à l'état de parasite d'un être colossal " (M, 29). De la même manière, le musée n'échappe pas aux sarcasmes de Sigismond qui, en le voyant s'exclame: "Voilà la chose, enfin de vaste monument, comme par défécation chu, le Palais National " (M, 130).

Ces coups de griffe, exprimés souvent dans un langage scatologique, contre le gouvernement et Franco lui-même, sont un autre procédé utilisé par Mandiargues pour extérioriser sa haine du franquisme. Même les couleurs rouge et or du drapeau franquiste,[8] ou ainsi que le déclare l'auteur dans Le Désordre de la mémoire: "le sang et l'or ou plutôt le sang et la merde, l'or et l'excrément étant pareille chose, comme vous le savez dans le symbolisme autant qu'en psychanalyse "[9] symbolisent l'essence du gouvernement.

Ces deux couleurs qui dominent le roman sont usées le plus souvent pour les connotations qu'elles éveillent. Déjà dans La Motocyclette, Mandiargues avait eu recours à ce moyen et les couleurs noir, blanc, rouge du drapeau allemand symbolisaient la mort, le sang et la violence. Ici aussi dans notre récit, le rouge est l'insigne de la mort sanglante

et de la perdition et il est indissociable du fait que le début de ces vingt-cinq années de paix dont le gouvernement est si fier, a été marqué par d'horribles carnages et le signe de la terreur: "[les] énormes tueries commandées dans les faubourgs de Séville par le Général Queipo de Llano [...] qui après avoir fait massacré indistinctement pendant plusieurs mois avait ordonné à ses hommes de 'cesser de fusiller au-dessous de l'âge de quinze ans'"[10] (M, 172). Un peu plus tard, au cours d'un spectacle auquel il assiste, Sigismond se souvient des massacres de Barcelone dans les rues étroites du Barrio où "l'on avait amassé les cadavres contre un mur pour permettre aux voitures de passer " (M, 173).

A son tour l'or ou l'excrément est, selon Mandiargues une "chose goûtée, consommée, digérée et qui revient à l'extérieur, est symbolique du souvenir."[11] Ces deux couleurs donc, en plus de ce qu'elles évoquent, servent aussi d'éléments constitutifs du récit; sur [illegible]an personnel c'est la remémoration de son passé chez le héros et finalement sa mort et sur le plan collectif, c'est la mort qui plane sur toute l'Espagne et le souvenir de son passé.

Cependant si l'utilisation emblématique des couleurs rappelle la vraie nature du franquisme, ce n'est encore pour Mandiargues, qu'une technique modérée de vitupérer contre cet état. Sa violence se concentre particulièrement sur Franco qui n'échappe pas, chaque fois qu'il est mentionné, à ses invectives. Franco tantôt surnommé "l'enflé" ou "l'enflé tyran", tantôt "le furoncle" ou plus tard "le furhoncle" avec un h comme dans Führer, "orthographe [...] plus convenable à l'objet ou au personnage particulier ici cloué au pilori" (M, 80) et dont le gouvernement est comparé à un abcès purulent qu'il faudra crever afin que le fiel s'en écoule. Sigismond au faîte de sa révolte et souhaitant la mort du

despote dit: "Quant au furhoncle, il est mûr pour le bistouri. C'est préserver la vie que crever l'abcès, détruire le principe, l'humeur, le virus de mort" (M, 163); avant de mourir il s'écriera de nouveau: "Que le grand peuple catalan soit délivré du furhoncle et du furhonculisme, que soient délivrés tous les peuples d'Espagne, que le noble acier intervienne et que le pus ignoble soit expulsé " (M, 249).

Ces insultes contre Franco abondent et bien des critiques ont été agacés parce qu'ils les jugent puériles: "Ce sont des gamineries ridicules indignes d'un écrivain de sa classe;"[12] outrancières et impropres: "D'extravagantes fureurs politiques viennet mal à propos rompre le cours de la narration;"[13] ou ennuyeuses: "L'acharnement des épithètes malsonnantes contre le Général Franco que le héros n'appelle que 'L'Enflé' devient vite lassant."[14] Toutefois ces injures sont tout à fait dans l'ordre des options de l'auteur, pour qui le langage, surtout sous la forme de l'invective, est un moyen de provocation. Lors d'une entrevue avec Catherine Valogne ne dit-il pas: "Je crois beaucoup à la valeur de l'invective. J'ai inventé des injures en en modifiant parfois l'orthographe."[15]

Tout au long du roman, nous notons une différence de langage pour parler de Franco et de sa suite et pour parler du peuple catalan. Avec moins de verve que celle dirigée contre leur maître, les partisans de Franco sont néanmoins décrits en des termes qui donnent la nausée, car ils insistent sur une sorte de putréfaction interne. Le plus souvent, les serviteurs de Franco sont gras, puants, gris, luisants verts alors que les catalans sont dépeints comme des êtres plus énergiques, plus vivants, plus secs et dont les vertus, bien que réprimées, transparaissent ici et là. Ils sont tour à tour "fiers," "farouches,"

"fêtards " (M, 161).

Ces descriptions qui accusent les différences existantes entre les forces de l'ordre et les catalans soulignent le déchirant contraste qui existe entre la notion de Barcelone, cité prospère avec un peuple fier de ses acquis,et le tableau de la déchéance, de la lassitude dans lesquelles la ville et sa population sont tombées. Alain Clerval le remarque très bien lorsqu'il écrit:

> La tristesse forcenée épandue sur Barce[illegible] comme celle que l'on voit au visage des suppliciés pein[illegible]ar Goya devient le symbole de l'Espagne toute entière. A travers la peinture de Mandiargues, la grande ville catalane est une babel infernale où l'industrie du sexe devient l'image de la violence, d'une violence contenue.[16]

Au fil des pages cette violence contenue, cette méfiance à émettre des opinions et cette intériorisation de tout sentiment, imputables en majeure partie à la répression continue, prennent des aspects divers. Au premier abord il semble que chaque personne soit un îlot de solitude dont toute joie est absente et qui s'absorbe impassiblement dans le quotidien. Mais par la suite il apparaît que l'intériorisation permanente, l'oppression incessante sont ressenties différemment par les jeunes et les anciens. Chez ces derniers qui ont vécu la République, ses heures de gloire et son martyr, en surimpression à la réalité présente insoutenable,demeurentencore le souvenir d'un passé glorieux et la fierté d'avoir combattu pour l'avènement d'une réalité différente. Et, si aujourd'hui, sous des dehors de passivité, d'humiliation, ils promènent leur amertume, il existe encore une lutte sourde et hostile qui se traduit occasionnellement par des poussées de révolte individuelle, des accès de fronde narquoise, pendant lesquels ces vieux retrouvent provisoirement une certaine dignité. Tel est ce vieil homme qui crache après

le passage de la garde civile et qui, encouragé par l'attitude de Sigismond crachant sur le portrait de Franco, répète à son tour ce geste, après quoi il entonne l'Internationale en esquissant un pas de sardane. Conduite de provocation dérisoire, peut-être, mais qui l'espace d'un instant lui rend un sentiment de fierté, de liberté qui le décharge de sa violence et de ses frustrations. Ce geste fondamentalement lui prouve qu'il existe encore et le fait resplendir: "Sans que se soit modifié son enveloppe corporelle, assez chargée d'âge et de crasse, il a rajeuni prodigieusement par l'intérieur, et ce retour de feu dans un vieux rebelle est d'une beauté qui à certains pourrait faire peur " (M, 160). En présence de ce vieil homme qui "fut de ces fiers hommes auxquels Sigismond pensait; de ceux qui furent libres il y a plus de vingt-cinq ans " (M, 161), Sigismond éprouve un bien être total et un sentiment de fraternité. Cette sympathie réitérée à plusieurs reprises envers les Catalans fait dire à André Miguel: "[Mandiargues] s'identifie à l'humiliation et à la révolte du peuple catalan dont il accueille avec un plaisir de connivence les manifestations spontanées."[17]

Par contre pour les jeunes qui ont grandi ou sont nés sous le régime franquiste, que certains abhorent, mais qui n'ont aucune attache réelle avec un passé idolâtré et dont l'avenir est sombre, vivre au jour le jour est la seule solution. Et c'est dans l'alcool, les divertissements nocturnes, la vitesse des motos et la visite aux prostituées qu'ils tentent d'oublier leur condition et peut-être leur échec à renverser le régime de Franco. Ils s'évadent et profitent des dernières libertés ou faux semblants de liberté que le gouvernement leur octroie. Leur violence contenue se retourne contre eux et devient auto-destructive. Sigismond est sensible à cette différence d'attitudes qui par osmose devient presque

évidente sur le plan physique. Ne dit-il pas:

> La grâce des vaincus les habite. Avec moins d'évidence, à cause d'une ardeur qui tient au muscle, à l'estomac et au sexe, elle habite aussi leurs cadets qui ont grandi sous la loi du furhoncle et dont il est reconnaissable qu'ils marchent, courent, boivent, se cognent ou s'étreignent comme s'ils vivaient en état d'évasion dans le bonheur fiévreux de la liberté provisoire. (M, 162)

Liberté provisoire, en vérité, qui peut être interrompue à tout moment par les forces de Franco qui patrouillent inlassablement les rues, prêtes à intervenir au moindre prétexte.

La tragédie imposée à la capitale catalane est vivement ressentie par Sigismond et Mandiargues, mais jusqu'ici tous les symptômes de la répression, du pourrissement de la société sont enregistrés par Sigismond comme les manifestations les plus fragrantes d'un système tourné vers la décomposition et la mort. Et si Sigismond proclame, dès le début, une sympathie indéniable pour les catalans et une haine farouche envers le Caudillo, ce n'est que lentement qu'il s'identifie au peuple catalan, dans la mesure où tous deux existent en marge, en mettant de côté l'atroce, tout en sachant qu'il existe, et en vivant en sursis par rapport à l'attente d'une époque à venir, s'accomodant de ce que le statu-quo leur propose; c'est-à-dire vie indigne et restrictions des libertés pour les catalans et paradoxalement une absolue liberté pour Sigismond mais dans le cadre limité, spatialement et temporellement, qu'il s'est accordé avant de découvrir la catastrophe finale en ouvrant la lettre.

Dans ce temps suspendu qui le protège, "il roule dans une sorte de bulle à l'intérieur d'une ville qui paraît s'être modelée sur le décor incertain de ses anciens rêves " (M, 167). Dans Barcelone, labyrinthe dans lequel il se perd et qui épouse ses fantasmes: "Dans le décor de Barcelone dont les collines s'étagent comme les gradins d'un théâtre

ouvert sur la mer, Sigismond voit se déchirer le rideau qui le séparait de la scène réelle de ses désirs et de ses rêves,"[18] Sigismond "vit sa propre mise à mort, il contemple sa tragédie" (M, 323) et il se souvient de son enfance, de son passé. Et dans cette quête, de même qu'un présent sensuel est projeté sur l'innocence enfantine de Sigismond, un présent déchu est projeté sur la grâce de la République.

Dans son retour sur soi, le personnage met à jour non seulement les leurres dont il s'est entouré, les figures qui ont dominé sa vie mais aussi le visage de la Catalogne humiliée:

> Barcelona manages to confront him very plausibly with the townscape which his intimate myths demand, polarising itself neatly into symbols of his father [...] and his wife.
> But the implications of his struggle are more than merely private because Sigismond is able to extend the radii of his dark sun to shine on the Catalonian people as a whole. "The bubble" which protects him from a direct contact with the world comes to be equated with the present regime in Spain and his father with the Caudillo Franco.[19]

La figure paternelle qui plane sur toute l'oeuvre, "le fantôme solaire de Gedéon Pons s'est répandu sur toute la cité de Barcelone, avec le résultat d'exalter violemment son aversion filiale " (M, 185) entretient d'étroits rapports avec le Caudillo. Tous deux, le père et Franco, symbolisent l'autorité légitimée, autorité haïe, contestée parfois mais jamais ébranlée complètement. Tous deux, l'un en tant que chef de l'état et l'autre en tant que chef de famille, maintiennent leur domination en la recouvrant du masque du paternalisme. Appartenant à la même famille, le père agit pour le bien de ses enfants, même si ceux-ci s'en défendent; appartenant au même peuple, le peuple espagnol, le Caudillo, père spirituel des valeurs espagnoles dirige ses habitants, même si leurs intérêts divergent.

La première apparition du père de Sigismond, évoquée lors de la comparaison de Gédéon au dramaturge Frederich Soler, insiste sur cette autorité supérieure:

> Il y a quelque chose de paternel, de supérieur, de hagard qu'il y avait peu différemment dans les traits de Gédéon Pons [...] 'Ta vie est devant toi, marche droit', semble-t-il que veuille (sans y parvenir) dire le père au fils. (M, 57)

Jouant de leur statut privilégié, Gédéon et Franco s'érigent en juge, brimant quiconque s'oppose à leurs conceptions,et deviennent par conséquent des bourreaux. Leur autoritarisme et leur désir de s'affirmer sur les autres les conduisent aux pires excès. A ce propos, Sigismond mêle à nouveau les deux hommes, lorsqu'assistant à un spectacle de pédés, il se rappelle son père, lui-même pédéraste refoulé qui obligeait de jeunes adolescents à se laisser photographier en pâtre antique, et les massacres commis par Franco: "Pendant des instants ou des heures, il sera partagé entre un défilé de morts et le déroulement de comiques pédés " (M, 175). Dans les deux cas c'est là même violence qui s'exerce contre des êtres.

En dernier lieu les deux figures sont semblables en ce qui concerne les effets qu'elles produisent chez les autres. Sigismond, de même que les Espagnols, ne peut se délivrer totalement de l'emprise paternelle. Tous deux, partagés entre la crainte réelle et ce respect de certaines valeurs incarnées par le père, voient leur volonté s'annihiler et se trouvent assujettis jusqu'au jour où ils deviennent capables de briser ces liens de soumission. La scène au musée est révélatrice de ce phénomène. Sigismond, qui examine des tableaux représentant le Christ qui, curieusement "en majesté paternellement rayonne," et "dans ses yeux qui

vous hypnotisent [...] " (M, 138), revoit en un éclair le regard que son père lançait à l'enfant obligé de poser pour lui et qui "devait abdiquer toute liberté sous le regard magnétique " (M, 139). Ce regard dur qui paralyse, n'est-il pas de la même nature que celui jeté par Gédéon à son fils et que celui de Franco, matérialisé pas ses milliers de fidèles qui scrutent les actions des Espagnols incapables de réagir en dépit de leur répulsion, car dans ce regard ils aperçoivent ce qu'eux-mêmes sont devenus, des enfants sans défense, craintifs qui acquiescent à l'autorité ?

Franco et Gédéon sont donc les derniers bastions d'une société révolue qui est vouée à sa destruction parce que c'est une société patriarcale, autoritaire, répressive, aliénante et corrompue. En outre les fils qu'ils ont engendrés ont tellement refoulé leurs instincts et intériorisé les interdits et les principes qui leur ont été inculqués qu'ils sont impuissants à réaliser seuls leur désir de libération et à rompre le lien avec le père. C'est du moins le cas de Sigismond qui, "pour se délivrer du paternel empire " (M, 139), a toujours recours à Sergine qui le libère de ses fantasmes auto-destructeurs. Sergine, qui "a la couleur et le dessin de la révolution naissante " (M, 197), désigne aussi, peut-être métaphoriquement pour le peuple espagnol, la révolution qui acheminera Franco à sa perte et le libérera.

Après avoir souligné le rôle du père comme un des éléments séculaires de la tyrannie au niveau de la société et de son microcosme qu'est la famille, Mandiargues s'attaque à un autre pôle de l'oppression, l'Eglise.

L'Eglise, qui dans de nombreux cas dans le passé, s'est rangée aux côtés des vainqueurs et a perpétré une domination, sinon physique,

du moins spirituelle, a favorisé l'avènement de Franco qui est "Caudillo par la grâce de Dieu" et manifestement "contre la volonté des hommes." (M, 202) Celle-ci, non contente de maintenir ses ouailles dans une morale surannée, tolère et légitimise la violence, contraire à ses principes, du moment qu'elle est rituelle, organisée et qu'elle assure une certaine cohésion au groupe, Ainsi Sigismond s'est rendu compte:

> Combien la corrida était patronnée par le régime furhonculiste et combien elle aidait à sa propagande; combien en offrant le dérivatif de l'effusion de sang tolérée, elle servait l'ordre purulent; combien elle était désuète et sinistre, sous ce point de vue, à l'exemple de la messe de l'Eglise de Rome, qui est un sacrifice point différent et qui participe de la même hideuse alliance. (M, 118)

S'il paraît abusif d'accuser Franco et l'Eglise de conserver la tradition de la corrida, il est intéressant de voir la manière dont ils l'utilisent. A ce sujet, Mandiargues montre très pertinemment que la corrida, la prostitution, la télévision, le cinéma sont tous des exutoires qui, ou en créant un état d'euphorie ou en canalisant et déplacant les frustrations des gens dans un autre domaine, empêchent ou du moins diffèrent un affrontement avec le Pouvoir.

La corrida, à cet égard, est exemplaire, car tradition nationale, elle établit une alliance entre les différents groupes sociaux et crée provisoirement un but et un goût commun. Elle sert de ciment social mais en outre le toréro, à son insu peut-être, entretient un mythe qui dans le cadre politico-social du franquisme, ne pouvait que profiter à Franco. En effet, en le toréro, des milliers de jeunes Espagnols, surtout parmi les classes populaires, projettent leurs espoirs et leurs désirs. "Pour beaucoup de jeunes Espagnols [le toréro] symbolise la réussite possible, l'accession à ces biens fabuleux que la société industriel met devant

les yeux de tous et qu'elle ne donne librement qu'à quelques uns,"[20] et il symbolise aussi la gloire acquise au seul prix de son courage et de sa dextérité. Cette figure héroïque qu'est le toréador, adulée des foules et dont les moindres actes sont observés et commentés, a été utilisée à des fins politiques[21], comme aujourd'hui un sportif faisant de la publicité pour une marque de chaussures serait utilisé à des fins commerciales.

Cette récupération de la signification profonde d'un spectacle, d'une fête, d'un moment créatif se retrouve encore au niveau de l'art. Mais avant d'aborder ce point, il nous semble qu'il faut mentionner que la corrida n'est pas simplement une tradition que le gouvernement utilise pour servir ses fins, mais aussi que la réalité espagnole de l'époque est une transposition du rituel de la corrida. Dans les deux cas la violence est organisée, légitimée et le taureau, en l'occurence le peuple, a peu de chance de gagner bien qu'un semblant d'égalité soit instauré au départ. Les participants à la corrida trouvent leurs contreparties dans l'arène politique; Franco et le torero partagent le même culte de la personnalité, le même désir de subjuguer et d'amadouer les foules et la même volonté de vaincre; les gardes civils s'assimilent aux picadors, pas seulement à cause de la ressemblance de leurs chapeaux "coiffures de picadors, allure de picadors démontés " (M, 161), mais surtout à cause du rôle qu'ils jouent et qui consiste à fatiguer, à harceler le taureau ou le peuple. Cependant la comparaison s'arrête là et Mandiargues préfère reléguer le Caudillo à la fonction "de picador suprême " (M, 161),fonction abjecte par excellence dans laquelle n'entre ni la bravoure, ni l'élégance ni la maîtrise du torero.

Le profond dégoût qu'éprouva d'abord Sigismond pour la corrida

se fera sentir à nouveau lors de sa visite au musée, en particulier dans ces salles réservées à l'art primitif. Il a l'impression "de s'être fourvoyé dans une boucherie spéciale, officielle et luxueuse" (M, 131). Il est rempli de dégoût devant ces panoplies de tortures, ces carnages qui lui rappellent "que l'art religieux est en majorité sanglant" (M, 136) certes, mais surtout devant ce que l'on a fait de l'art qui est consacré dans un lieu particulier:

> Généralement froid et où l'on contemple surtout des nudités sculptées ou peintes, lieu dont la visite est fortement recommandée au voyageur, qui par l'ennui qu'il y prend reçoit une sorte de justification ou d'absolution quant à d'autres plaisirs pris à d'autres nudités en des locaux moins sévères. (M, 129)

Définition du musée qui serait probablement refusée par le dictionnaire! Avec autant d'éloquence, Sigismond imagine:

> Que des moines cagoulards, montrés à mi-corps dans les ouvertures des parois, débitaient de grosses tranches d'art à l'intention des visiteurs. Consommer serait obligatoire (ou blasphématoire serait le refus de consommation devant le tribunal des Inquisiteurs.) (M, 135)

L'humour féroce mis à part, ces deux extraits insitent sur l'idée que le musée, temple de l'esthétique reconnue, célébrée offerte à des spectateurs déférents et passifs qui avalent "une tranche" de culture en l'espace de trois salles, est un endroit clos consacré, séparé du monde extérieur, avec ses rites et ses règles peu propices à favoriser une jouissance esthétique, mais propices à procurer le sens du devoir accompli sur le plan culturel.

Dans cet endroit figé, l'art est mis en représentation, coupé de la réalité quotidienne et détaché du contexte historique et du processus créateur qui l'ont engendré, il devient un produit aseptique,

immobilisé pour l'éternité puisque sacralisé. Mandiargues condamne comme malsaine "sa contemplation prolongée dans les nécropoles froides où ses quartiers reposent, morbide est la délectation prise à la vue de son cadavre, le culte rendu à de charogneux restes " (M, 132).

Ici, de nouveau ce n'est pas la création artistique qui est mise sur la sellette mais ce qu'elle devient, une fois mise sur le marché et institutionnalisée par le pouvoir. Partageant la même conception, Mikel Dufrenne remarque qu'en modifiant aussi la perception du vécu "Le musée cesserait d'être une nécropole si le parcouraient au lieu d'experts trop compétents ou de touristes déjà fatigués, des visiteurs curieux et insolents ou mieux encore s'il devenait le lieu d'une pratique et non d'une exhibition."[22]

Par conséquent, cette promenade erratique dans la ville de Barcelone, qui fournit à Sigismond cette ouverture vers l'intérieur est une révélation. De ce va et vient constant entre le monde psychique et le monde social surgissent d'étonnantes associations entre son expérience vécue et celle du peuple catalan, qui mettent par ailleurs à la lumière le rôle déterminant des structures politiques et sociales. Sigismond, à la recherche de la totalité de sa personnalité, de l'expression de ses désirs découvre les mécanismes répressifs intériorisés dans la plupart des cas qui l'empêchent de se réaliser. Mais ce système de répression au niveau de sa psyché n'est qu'une réflexion du système de répression sociale et les catalans, en tant que collectivité, se heurtent aux mêmes rouages qui les inhibent.

Les deux sont victimes de cet énorme appareil qu'est le pouvoir et des contraintes qu'il entraîne et qui, en raison de sa nature même, porte à la violence, à une lente destruction et décomposition et

éventuellement à la mort. La mort qui rôde partout et qui est assimilée au statut de Barcelone,"cadavre aujourd'hui d'une ville qui fut la plus libre de la péninsule ibérique et qui est piétinée par la soldatesque franquiste,"[23] préfigure la mort du héros.

Observant donc la règle de la dégradation, du mal, de la misère physique et morale, le héros recueille cette souffrance et c'est pour conjurer ces maux et son incapacité à sortir du circuit infernal qu'il choisit la mort. En se tuant, il souhaite que les catalans, en tant que collectivité, soient plus forts que lui et se libèrent en prenant leur destin entre leurs mains. Son sacrifice, par une espèce d'opération magique, devrait amener le bien et un renouveau des valeurs morales humaines.

En dépit du foisonnement des références politiques et sociales dans La Marge, certaines lacunes dans le développement et peut-être l'artificialité de l'engagement du héros, dans le sens militant du terme, rendent difficile l'appellation, livre politique, pour ce récit. Un critique dit: "On hésite à le dire 'politique' parce que la poussée de révolte y est uniquement sentimentale et passionnelle;"[24] d'autres signalent, en passant, les allusions politiques mais en s'attardant plus sur le malheur de Sigismond. Effectivement le manque de clarté et d'analyse politique affaiblit la prise de position de Mandiargues. Ainsi le peuple catalan, pour qui l'auteur éprouve une énorme tendresse, et notre but ici n'est pas de remettre en question les convictions profondes de celui-ci, n'est jamais défini. Il est une entité abstraite qui s'oppose à une autre entité abstraite,les castillans, qui apparaissent comme les tenants du franquisme. C'est simplifier la situation à l'extrême que de réduire d'une part le franquisme à la Castille, et d'autre part

de ne jamais montrer que le peuple catalan est constitué de groupes de gens aux opinions diverses et aux intérêts différents.

S'il est vrai que le franquisme a persisté dans la centralisation d'un gouvernement, dont le siège est en Castille, et n'a fait que perpétuer un cadre politique pré-existant, il est aussi correct de dire que les partisans de Franco se retrouvent dans la totalité de l'Espagne et que certains appartiennent à la grande bourgeoisie catalane. Celle-ci, aussi longtemps que ses intérêts économiques n'étaient pas menacés, ne s'est jamais radicalement opposée à l'optique franquiste. En conséquence ce serait se leurrer que de présenter la Catalogne comme un bloc homogène face à Franco. Néanmoins, dans les années soixante, un renouveau des luttes nationales se manifesta et souligna avec plus d'acuité les particularismes régionaux que le gouvernement de Franco avait voulu rayer de la carte. Pendant cette période une sorte de coalition s'organisa, chez les Catalans, reléguant leurs divergences à plus tard, pour lutter contre l'oppresseur commun, la Castille. Mais de toute manière Mandiargues, avec plus de pénétration, aurait pu observer que dans ce type de conjoncture la fraternité et la solidarité qui émergent entre les hommes ne sont que superficielles et opportunistes et propres aux minorités nationales. Une fois que le front commun contre la remise en question de quelques particularismes régionaux aboutit, le gouffre entre un grand bourgeois qui continue à s'enrichir et qui s'identifie à la classe dirigeante et un ouvrier qui se sent dépossédé, non seulement de ses coutumes mais aussi de sa conscience d'appartenir à une classe sociale, donc de son identité, demeure immense.

Le mythe de la solidarité transparaît d'une façon plus aigüe dans la fraternité idéalisée que Sigismond éprouve pour cet ancien

républicain aperçu dans la rue. Toutes les images dans ce paragraphe - "il fut un de ces fiers hommes " (M, 161),"tous deux se sont compris" (M, 161),de même que la description physique du vieil homme "sous la casquette usée mais campée à la mode canaille, sous les rides du front ses yeux bruns brillent comme ceux d'un jeune gars" (M, 160) - renforcent l'idée naïve du prolétaire et du noble combattant qui, malgré son corps fatigué, abrite un esprit indomptable,et renvoient à tout ce qu'un bourgeois de gauche imagine trouver chez un militant. Pour toute personne, quelque peu avertie, ce portrait semble être un caricature des gestes et des attitudes du militant. Il représente le portrait du combattant dont l'aspect est entretenu par un romantisme certain et un lyrisme exalté qui fait écho à quelques romans des années trente, ce qui amène Raymond Rudorff à dire:

> We are back in the literary climate of early Malraux-ism, Saint-Exupéry-ism, the left book club, Aragon's "lendemainsqui chantent", the poetics of a film like Rossif's Mourir pour Madrid.[25]

Ces clichés sentimentaux qui mettent l'accent sur la qualité du vieux républicain sont plus issus des lectures de Mandiargues que de la réalité, et ils nourrissent la nostalgie d'une certaine gauche pour les manifestations spontanées et lyriques à tendance libertaire. Cette scène fait pendant au tableau romantisé des jours de Mai 1968 pour lesquels Mandiargues s'enthousiasma.[28]

Quelques autres images sur l'Espagne relèvent des mêmes idées préconçues ou embellies. C'est le cas des références à la République qui ne sont jamais sordides ou mesquines. Ainsi "des bouges" qui suggèrent l'époque d'avant la guerre civile sont "jolis et misérables" (M, 114) et l'huile, "senteur éternelle" de l'Espagne, est magnifiée par opposition

au tabac puant des policiers. Sigismond pense que "L'odeur d'huile usagée prend une fraîcheur amicale, tant il y a d'humanité en elle, tant il y avait de brutalité chez eux " (M, 114). L'excès et le ridicule de ces clichés, une fois de plus, ne rendent pas compte d'une réalité politique et humaine réelle mais dévoilent le penchant qu'a Mandiargues au romantisme et à l'usage du détail pittoresque.

Si nous étudions, par exemple, l'association des termes "misérables et jolis", nous aboutissons à un paradoxe quant à la signification de ces mots au niveau politique. Ce qui importe ici, ce n'est pas que la misère soit un état intolérable mais qu'elle soit plaisante à l'oeil. Dans ce cas, comment la misère peut-elle devenir tout à coup un élément pittoresque, alors qu'auparavant cette même misère suintant de certaines rues était un indice du manque de bien être d'une classe et une critique implicite du régime de Franco?

Ce double emploi de la notion de pauvreté, tantôt comme note ajoutant à la couleur locale, — tantôt comme signe économique, indique l'oscillation constante de l'auteur entre le souci de signaler un état politique et économique et la tentation de saisir l'élément poétique, original de certaines manifestations de cette réalité. Dans notre exemple, il tend à la limite à mystifier ou du moins à embellir une situation insoutenable. Sous couvert d'esthétisme, il entretient la notion que la misère peut être poétique.

D'autres éléments concourent encore à amoindrir la portée politique du récit. Par exemple, quoique des repères chronologiques surgissent ici et là, comme cette affiche portant les vingt-cinq ans de paix qui indique donc que l'action se situe à peu près en 1964, une sorte d'a-temporalité enveloppe tout le récit. A-temporalité qui abstrait

l'action de sa contingence historique et l'élève presque au niveau du mythe. Serait-il en effet, déplacé de dire que le cri que cette marchande de billets de loterie pousse à l'avenant "Para hoy" et que Sigismond comprend longtemps comme parabole, avant d 'en saisir le sens, est une sorte d'avertissement qu'à un niveau ce récit n'est qu'une allégorie de l'homme qui en se cherchant, devient plus lucide et saisit la nature du monde dans lequel il vit? C'est une sorte de voyage iniatiatique dans un monde où les lieux, les objets, les épisodes qu'il vit sont autant de signes à déchiffrer et dont il découvre le sens peu à peu. Nous avons déjà remarqué que plusieurs choses sont emblématiques de la mort, d'autres le sont du sexe et de l'érotisme, telles ces colonnes qui envahissent la ville ou ces boutiques où la contraception se vend au rabais et d'autres encore de la souffrance, de la solitude, du Pouvoir. Dans ces conditions, l'Espagne n'est qu'un lieu privilégié dans la mesure où, sous un régime autoritaire et répressif l'antagonisme individu/société devient plus profond sinon plus apparent.

Mais de tout ce qui tend à réduire la portée politique de cet ouvrage, c'est la prise de position impulsive et émotionnelle de Sigismond pour les catalans et son suicide qu'il leur dédie qui sont les plus discutables. Car même si l'on admet qu'à la faveur de la douleur une curiosité pour les opprimés l'emplit de temps en temps, son identification au peuple catalan semble un peu forcée et surimposée à la réalité, du fait que préservé à l'intérieur de sa bulle, dans une rêverie éveillée, Sigismond est très passif et détaché vis-à-vis de ce qui l'entoure. Pourtant dans le cas où nous admettrions qu'il y a véritablement une identification, ses causes en seraient plus psychologiques et émotionnelles que politiques à proprement parler. Puisque ce qui se dévoile

sous les yeux de Sigismond, c'est les mécanismes qui façonnent, réprimment et inhibent l'individu. Avant de s'identifier à la misère d'une classe sociale,Sigismond s'identifie, et de manière individuelle,à leur misère psychique.

C'est, cependant, son suicide qui au plan politique est le moins crédible et le plus pathétique. Car à ce niveau son suicide indique un renoncement, une défaite plus qu'une victoire. Il s'abstrait de la situation et laisse le soin aux autres de la transformer. Dans un sens pragmatique sa mort est vaine même si sur un plan moral ce refus de vivre dans une société qu'il ne tolère plus et ses dernières paroles qui expriment une foi en l'Homme et dans l'avenir sont très louables.

Dès lors, si sur le plan personnel sa mort est un échec, sur un plan rituel et symbolique, elle n'est pas aussi dérisoire, ainsi que le remarque Bella Rinart, car: "Outre qu'elle lui restituera sa femme, elle sera un acte magique, une offrande déposée au pied de la ville, une force injectée à celle-ci pour qu'enfin le Bien triomphe du Mal."[27] Si la restitution de son épouse dans la mort peut paraître quelque peu obscure, par contre sa mort et ses ultimes paroles ne peuvent être qu'un "acte magique" si le souhait doit s'accomplir. Parce que c'est seulement à l'intérieur d'un acte de cette nature que la pensée et la parole peuvent devenir exécutoires et déterminer l'événement qui transformera le réel. En ce sens l'acte de Sigismond appartient en droite ligne aux actes surréalistes et Mandiargues comme les surréalistes semble ignorer "qu'entre la pensée et l'action il existe une médiation indispensable: l'histoire des hommes."[28] De la même façon qu'eux, l'auteur ignore le fait que la transformation de l'esprit ne peut, à elle seule, transformer le monde et à leur exemple, il révèle ici "une confusion de

l'objectif et du subjectif, une croyance magique en la toute puissance de la pensée capable de changer le monde, le sentiment que les réalités sensibles existent moins que le monde de l'esprit."[29]

Toutes ces imprécisions affaiblira[illegible]t la portée du récit, si celui-ci, après une analyse minutieuse des structures socio-économiques les contestait et prônait l'action d'une couche de la population en vue de la transformation radicale de ces structures. Mais en fait, l'essentiel, si l'on se souvient des intentions de l'auteur, demeure la morale en politique et dans cette optique, le livre répond partiellement au dessein de Mandiargues et nous acquiesçons avec Alain Clerval lorsqu'il dit que La Marge "est un livre moral par ses aspects sociaux, politiques par sa fin."[30]

Nous pensons d'ailleurs que ce que Mandiargues conteste avant tout, c'est plus les conduites de la classe dirigeante que son statut et que dans la structure morale du roman, nous avons affaire à des problèmes de conduite individuelle plus qu'à une action collective, quoique celle-ci soit suggérée à la fin du roman. Dans La Marge, toute la narration se concentre sur un personnage, du fait qu'il ne vivait que par les yeux des autres, qui est amené à réfléchir sur lui-même et à devenir lucide, donc à devenir une personne et qui essaie dans l'imaginaire de modifier sa relation à lui-même et sa relation à autrui. Il acquiert ainsi une conscience morale dans la mesure où il reconnaît et refuse l'aliénation, la dégradation des rapports entre les individus et le monde, et tente de se racheter en se modifiant.

La perspective politique s'élargit et le dilemne est d'essayer de cohabiter dans une société bourgeoise sans renoncer à critiquer ses normes abusives et répressives; en démasquant ses supercheries et en

appréhendant puis en dévoilant l'ensemble des rapports humains saisis dans leur structure sociale, sans le jeu des partis ni l'appartenance à un dogme.

C'est probablement dans cette optique que l'engagement de Mandiargues ou sa perception du vécu se révèle le mieux, et à cet égard La Marge est le plus accompli de ses livres en dépit du suicide du héros. Nulle part ailleurs n'a-t-il mieux réussi à évoquer le refoulement émotionnel, instinctuel, imposé à l'homme par la société. Le repli sur soi, l'intériorisation extrême des sentiments chez Sigismond ne sont pas différents de ceux qu'il perçoit chez les catalans.

L'absence de communication directe, vivante fait défaut à tous dans l'oeuvre. Chacun s'isole dans son monde et le dialogue imaginaire de Sigismond fait pendant au manque de dialogue entre les gens de la société décrite. Nous pouvons citer à ce propos, une scène dans un restaurant où "personne ne rit " (M, 89), "des hommes mangent seuls " (M, 89), "deux autres ne se parlent pas " (M, 90). Mais peut-être que ces hommes, à l'instar de Sigismond, entretiennent un dialogue imaginaire avec un ami ou un parent. Dans ce monde du silence et de la solitude, les rapports sociaux sont réduits à des conventions qui n'ont de l'humain que les apparences. Et c'est parce qu'il découvre qu'il est une personne de communication, de désir, d'instincts et de rêve que Sigismond fuit cette réalité engluante et réductrice.

Nulle part ailleurs non plus, Mandiargues n'a-t-il, avec autant de flamme, confondu et insulté le Pouvoir et la dérisoire vanité de certaines représentations et prétentions habituelles à la bourgeoisie. Et c'est au moyen d'un discours vengeur qu'il les démasque et les bafoue.

Nous avons déjà relevé auparavant les vitupérations qu'il emploie

pour qualifier Franco et ses suiveurs, les outrages verbaux qu'il inflige à l'Eglise et généralement à tout ce qui est lié au Pouvoir afin de maintenir un effet constant de provocation. A cette liste s'ajoute d'autres jeux de mots et calembours qui sont dignes des surréalistes et qui répondent au même but. Pour les surréalistes, et nous pourrions ajouter pour Mandiargues, ainsi que l'a noté Marcel Raymond, "briser les associations verbales reçues, à leurs yeux, c'est attenter aux certitudes métaphysiques du commun, c'est se soustraire à une vision conventionnelle, arbitraire des choses."[31] C'est particulièrement le cas lorsque Sigismond qui pense que l'art est un produit de consommation dit: "Que lourd est l'art" (M, 135) pour finir par associer et comparer l'art avec "une nourriture monastique " (M, 135).

Avec autant de bonheur, il jongle avec les homonymes et les divers sens d'un même mot pour à la fois décrire les actions des policiers et leurs personnalités. Ainsi il note "Trois gardes civils attardés, des gradés, [...] " (M, 162). Le même genre d'associations de sons et d'idées se retrouve lors de sa réfléxion sur la gastronomie, à l'occasion de laquelle il pensa: "Déguster, dégueuler, n'y a-t-il pas un peu trop de parenté entre les deux mots?" (M, 151) Cette dernière complète d'une note irrévérencieuse sa critique féroce des pseudo-grands restaurants et de leur notion de la gastronomie. Ses sentiments s'expriment en ces termes: "Dégoût comme tout à l'heure pour le pseudo-raffinement de cette cantine à petits riches, et pour le balourd empressement de ses valets " (M, 150); "dégoût pour la gastronomie en général, qui au restaurant est imposée à l'homme avec autant de tyrannie que la consommation artisitique au musée " (M, 150); "dégoût pour les règles de la gastronomie " (M, 150).

Au delà du persiflage, le cérémonial du déjeuner est une critique acerbe de la prétention, de l'apparence et de la superficialité qui imprègnent quelques-unes des valeurs bourgeoises. Dans cet exemple de l'alimentation, si la nourriture n'a pas de saveur au départ, on lui en ajoute ou si elle en a de trop, on essaie de la masquer au moyen de condiments. Dans les deux hypothèses, tout semble concourir à fuir le naturel, la simplicité et à travestir la nature première des aliments. Ce passage de Mandiargues se rapproche étroitement de ce que Barthes, en parlant de la cuisine ornementale, dit: "L'ornementation procède par deux voies contradictoires dont on va voir à l'instant la résolution dialectique: d'une part fuir la nature grâce à une sorte de baroque délirant [piquer des crevettes dans un citron...], et d'autre part essayer de la reconstituer par un artifice saugrenu [remplacer les têtes d'écrevisses autour de la béchamel sophistiquée qui en cache les corps]."[32] Ces deux exemples illustrent le monde de la prétention et le régime du paraître qui tendent à prévaloir aujourd'hui et aussi ce penchant à rendre aseptique tout produit, et à la limite l'homme, en ôtant toutes les odeurs et tout le goût.

Donc, cette remise en question de la fausseté, de l'hypocrisie de certaines valeurs bourgeoises s'opère à l'aide d'un langage irrespectueux mais aussi par l'introduction d'un langage qui, en refusant toute causalité, qui en expriment toutes les méandres de la conscience, le désordre de la conscience s'oppose à la rationalité du monde, à l'ordre imposé au monde et renforce la tension entre le je social soumis aux règles, aux conventions et le moi authentique dont l'émergence menace ce pseudo-ordre.

Réfutant un language qui a tendance à masquer la contingence

sous l'éternel, le langage de Mandiargues, par l'irruption d'images inattendues, par des associations curieuses entre les objets, rompt la continuité du monde, le défait pour mieux le reconstruire d'une autre manière. Bouleversant la perception d'une réalité jugée quotidienne, comme un illusionniste, il nous oblige à questionner tout ce que nous jugeons immuable et acquis.

C'est cet aspect de l'oeuvre de Mandiargues et l'utilisation de quelques thèmes que nous étudierons dans le chapitre suivant, qui sont les plus subversifs pour l'ordre établi.

NOTES

[1] André Pieyre de Mandiargues, La Marge (Paris: Gallimard, 1967), p. 19.

[2] Ibid., p. 19.

[3] Francine Mallet, "Des Années sordides à La Marge. L'Oeuvre de A.P.M. enrichit les mêmes thèmes," Le Monde, 3 mai 1967, p. 1.

[4] Alain Clerval, "Au Barrio Chino," La Quinzaine Littéraire, no. 28 (1967), p. 9.

[5] Jacqueline Clauds, "Les Goncourt redécouvrent Pieyre de Mandiargues," Le Berry Républicain, 21 novembre 1967, p. 4.

[6] René Bourdier, "André Pieyre de Mandiargues ou le Goncourt en marge de la course," Les Lettres Françaises, 22 novembre 1967 , p. 4.

[7] Toutes les références renverront désormais à cette édition Gallimard de 1967 et toutes les citations seront suivies par le numéro de la page entre parenthèses.

[8] Ce drapeau est en fait le drapeau monarchiste utilisé en Espagne comme bannière de la nation espagnole. Mandiargues l'identifie au franquisme afin de donner un symbolisme à ses couleurs qui renforcent son aversion pour le régime de Franco.

[9] André Pieyre de Mandiargues, Le Désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet. (Paris: Gallimard, 1967), p. 195.

[10] A l'intérieur de la citation, les fragments entre guillemets sont les paroles de Max Aub rapportées par Mandiargues.

[11] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 195.

[12] Jacques de Valmont, "Barcelone de noche," Aspects de la France, 26 mars 1967.

[13] Walter Orlando, "A.P. de Mandiargues, le dernier romantique," Valeurs Actuelles, 13 juillet 1967, p. 36.

* [14] Jean Chélini, "Propos littéraires," Le Méridional, 3 décembre 1967.

* [15] Catherine Valogne, "La vie en marge," Tribune de Lausanne, 26 mars 1967.

[16] Alain Clerval, art. cit., p. 9.

* [17] André Miguel, "Un holocauste magique à Barcelone. A.P. de Mandiargues," Beaux-Arts, 27 mai 1967.

[18] Christian Audejean, "A.P. de Mandiargues: La Marge," Esprit, no. 363 (1967), pp. 323-24.

[19] "Spanish Tragedy," The Times Literary Supplement, 14 juin 1967, p. 543.

[20] Max Gallo, Histoire de l'Espagne franquiste. De 1951 à aujourd'hui, (Paris: Marabout Université, 1969), II, p. 389.

[21] Voir l'exemple de Max Gallo qui rapporte que El Cordobes "apparaissant au moment du référendum de 1966 avec sous son visage les mots: Votez oui comme El Cordobes!" p. 389.

[22] Mikel Dufrenne, Art et politique, (Paris: Union Générale d'Editions, 1974), p. 212.

[23] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 200.

[24] Jacques Brenner, "Singulier et attachant: La Marge d'A.P. de Mandiargues," Paris-Normandie, 11 août 1967, p. 5.

[25] Raymond Ruddorff, The Myth of France (London: Hamish Hamilton, 1970), p. 135.

[26] Poème composé en mai 1968 et qui accompagne une affiche dessinée par la femme de l'auteur, Bona, et reproduit dans: Affiches de la révolution de mai (Paris: Editions Tchou, 1968).

* [27] Cella Minart, "Prix Goncourt à A.P. de Mandiargues pour son livre La Marge," Archives Gallimard in Actualité littéraire, section liaisons et reportages, 20 novembre 1967.

[28] Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme (Paris: Editions du Seuil 1964; Points, 1970), p. 188.

[29] Marcel Raymond, De Baudelaire au surréalisme (Paris: José Corti, 1966), p. 290.

[30] Alain Clerval, art. cit., p. 9.

[31] Raymond, op. cit., p. 290.

[32] Roland Barthes, Mythologies (Paris: Edition du Seuil, 1957; Points, 1970), p. 119.

* Nous avons consulté tous les articles précédés d'un astérisque dans les archives Gallimard. Pour cette raison nous sommes incapables de donner une pagination, celle-ci n'étant jamais indiquée.

CHAPITRE III

LA REVOLTE CONTRE L'ETHIQUE BOURGEOISE ET CHRETIENNE

Si le roman La Marge a mis à jour certaines prises de position politiques de Mandiargues à propos d'une situation polito-sociale précise, c'est en définitive ses trois livres de critique, Le Belvédère (1958), Deuxième Belvédère (1962) et Troisième Belvédère (1971), recueils d'essais, d'articles et de préfaces, qui précisent le mieux ses goûts, ses hantises et les desseins qu'il assigne à l'art et en particulier à la littérature "se pouvant dire simplement écriture, rien de mieux, rien de pis."[1] Lors d'un questionnaire en 1962, sommé de répondre à la question "Pourquoi écrire" il dit:

> A propos de ce pourquoi, je voudrais saboter un peu, s'il m'est permis, une opinion (croyance ou réponse) à la mode, qui de jour en mois et en année se fait plus encombrante et fastidieuse. Celle qui consiste à tout expliquer, ou presque tout, par la solitude et le besoin de communication. Solitude de l'écrivain (du poète) dans le cas qui nous occupe; angoisse de se sentir solitaire, cela s'entend; soif d'établir une communication avec les "frères humains"; d'où: jet d'encre... Eh bien, cette histoire fortement émouvante et vraiment digne de servir le livret d'opéra à un musicien aussi plaintif que feu Massenet, n'explique rien du tout, malgré l'usage qu'en ont fait les bons pères existentialistes et quelque romancier à prix Nobel.[2]

Si cinglante que soit cette réponse, elle n'est guère explicite si ce n'est en termes négatifs. Elle reflète son profond mépris pour cette explication qui ailleurs lui "semblait scolaire et insuffisante"[3] et

peut-être sa réaction contre un certain humanisme qui semble périmé dans les années 60. Plus loin Mandiargues, qui ne renie pas l'idée de solitude, expose qu'au niveau de la création c'est un faux problème, puisque l'artiste est "en communication perpétuelle avec l'animal, le végétal et le minéral autant qu'avec l'humain, et que la terre, l'air et le feu ne cessent point de lui tenir compagnie."[4]

Ce retour à la nature comme source de création est cependant très différent dans sa conception de celui des romantiques, ou plus près de nous, de romanciers tels que Jean Giono ou Albert Camus. Bien que comme les romantiques Mandiargues éprouve un certain émoi devant les spectacles de la nature, en aucun cas celle-ci n'est appréhendée comme un refuge pour l'homme et s'il est sensible à cette dernière, ce n'est pas pour y trouver les reflets de ses états d'âme. De la même manière, il se distingue de Giono qui prônait le retour à la terre par opposition à la vie moderne et mécanisée des villes, et pour qui les rapports de l'homme et de la nature étaient harmonieux. Mandiargues n'est pas le chantre du folklore paysan et les goûts simples et frugaux des héros de Giono, qui retournent dans une semi-solitude à une vie presque végétative, n'ont pas cours dans les récits de Mandiargues. Pour lui la nature et le monde sont le plus souvent hostiles. Si dans cette optique il semble s'approcher de Camus, il en diffère néanmoins par le fait que la nature n'est hostile que lorsque l'homme essaie d'interférer avec certaines forces qu'il appelle "paniques". D'autre part à l'encontre de Camus pour qui la nature est indifférente à l'homme, Mandiargues pense qu'un contact peut se créer entre l'homme et la nature à travers certaines forces; cette croyance, ainsi que le souligne David Bond "goes far beyond Camus' lyrical appreciation of natural

beauty, for Camus believes thatthis beauty is totally impervious to human feelings and that nature has an existence radically different from man's."[5] La nature n'exclut donc pas l'homme, mais c'est un homme différent qui va se pencher et essayer de sonder le mystère d'un univers qui n'est plus ordonné, inoffensif et aseptisé mais au contraire violent et angoissant car:

> Il suffit d'ouvrir l'oeil pour reconnaître que c'est la nature qui est terroriste, ou, si l'on préfère que c'est le créateur, l'éternel père la bombe, le mystérieux barbu, l'artificier responsable du monde fantasmagorique où nous sommes, penchés, comme j'ai dit, sur nos pages d'écriture. L'exemple vient d'en haut (ou d'en bas, chose identique absolument); les voies qu'il montre sont celles du bizarre, du fantastique, de la violence, pour ne pas dire de la licence et de la brutalité, du panique et du funèbre, du cruel, du convulsif et de l'incontrôlé.[6]

Cette retentissante image de la nature "terroriste" est une reprise par Mandiargues du terme "terrorisme" appliqué à une certaine forme d'art par des critiques incrédules. Toutefois l'idée de terrorisme dans l'art, bien que surprenante, n'est que très appropriée pour Mandiargues puisque c'est la nature elle-même, que ce soit par les cataclysmes, la géographie, la géologie, les moeurs des animaux etc... qui ouvre le chemin à l'excès et qui défie la logique et la modération. C'est pourquoi selon l'auteur "on peut voir dans le style baroque, dans le théâtre élizabéthain, dans la poésie romantique et dans le surréalisme des 'miroirs de la nature' beaucoup plus fidèles que ne seraient la sculpture grecque ou la plupart des réalismes passés ou présents."[7]

Dans cet immense réservoir de beauté et d'imprévu qu'est la nature, l'écrivain trouve une justification à l'écriture car "veut-on réfléchir, on sera d'accord, je crois, que chez l'écrivain, comme chez tout artiste, c'est d'un sentiment de merveille que provient la première

impulsion à créer."[8] C'est la restitution de ce choc émotif et esthétique causé par la rencontre d'un tel objet dans la nature qui sera un des buts essentiels de la création artistique. Ce choc émotif devant un objet est primordial car il rétablit pour un temps les communications coupées par l'intelligence rationnelle entre le monde et nous. Dans l'émotion le monde extérieur peut prendre une importance considérable et il semble que le monde nous invite à le contempler. Les frontières entre nous et la nature s'abolissent et le dépaysement peut envelopper l'homme. Cet incessant dévoilement de la beauté et de l'insolite qui reposent insoupçonnés dans notre réalité quotidienne, il le louer chez de nombreux artistes qui se sont attelés à la même tâche que lui. Passant de l'artiste italien Domenico Gnoli qui essaie de dresser "le vaste et merveilleux catalogue des banalités de la vie quotidienne"[9] au poète Maurice Blanchard qui "retire une inspiration fantastique des trois règnes naturels et l'homme en son oeuvre acquiert des dimensions inouïes d'être perpétuellement confronté avec l'animal, le végétal et le minéral"[10] il ne cesse de réaffirmer la nécessité d'appréhender le monde d'un oeil différent.

Nous avons remarqué que les termes merveille et merveilleux reviennent très souvent sous la plume de Mandiargues. Ils demeurent fréquemment ambigüs, fluides et relatifs. Nous allons néanmoins essayer de les cerner un peu mieux. Il nous semble d'abord que chez l'auteur ces termes postulent l'existence d'objets, de situations qui de soi commandent l'émerveillement. A ce titre nous rappellerons que le mot "merveille" dérive du latin "mirabilia", c'est-à-dire des "choses susceptibles ou dignes d'être regardées."[11] Nous ne doutons pas que Mandiargues, passionné par l'étymologie des mots et par l'emploi

étymologique des mots, ne connaisse ce sens. Ces objects merveilleux abondent selon l'auteur qui dit: "Les objets merveilleux sont innombrables dans le monde extérieur, de la femme au poète, du serpent au tableau, de l'orchidée au mur du faubourg, du bois brûlé ou lavé par les vagues au glacier, au galet et au récif à marée basse [...]"[12] et ils ont des possibilités latentes qui attendent d'être révélées.

Enfin ce mot est aussi dérivé de la racine "miror", le "miroir" le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques"[13] qui engendre les premières interrogations et pose le problème des illusions et des reflets. Avec son aide nous parvenons à détruire les limites du sens commun grâce à des superpositions et des enchaînements différents. Dans les deux cas ces "merveilles" impliquent chez l'homme la faculté d'être étonné et fasciné par elles. Ce sens du merveilleux est donc à la fois extérieur à l'homme et contenu en lui.

Muni de ces dispositions l'homme peut s'élever au-dessus de ce qui est rationnel et explicable, puisque tout dépend du point de vue qu'il prend par rapport à la réalité et au monde car "quand on tourne vers la réalité un regard avec beaucoup d'attention, quand on fixe la réalité, eh bien! la réalité se transforme en une espèce de rêve merveilleux."[14] Déjà en 1946, Mandiargues dans la préface à Le Musée noir avait expliqué que "le panorama dressé par les sens dans la conscience de l'homme est un écran peu solide; percé à chaque instant de trous, secoué par des tourbillons, il n'aveugle que ceux qui cherchent précisément à ne rien voir au-delà de son médiocre ready-made."[15] S'il est évident que certains endroits à certains moments dévoilent leur mystère qui paraissait inaccessible et laissent entrevoir quelque chose d'autre,

Des lieux et certaines heures unissent, affrontent ou

> fortifient les auréoles (ou zones d'illumination) propres aux diverses matières. Par ces chocs, par ces combinaisons d'auréoles, naît ce que l'on a communément entendu sous le nom d'atmosphère; 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 [...], explorez les gares, les passages, les souterrains de grandes villes [...]. [16]

Il faut cependant les approcher avec un état d'esprit particulier. Pour découvrir et apprécier de tels moments il est nécessaire de se libérer des jugements conventionnels et de nature utilitaire. Il faut "apprendre à voir l'homme derrière la fonction sociale, briser le barème des valeurs sensibles, surmonter les tabous, le poids des défenses ancestrales, cesser d'associer l'objet au profit que l'on peut en tirer, au prix qu'il a dans la société, à l'action qu'il commande."[17]

Cette idée de la redécouverte de la nature et de la beauté qui est essentielle pour Mandiargues est importante pour les implications idéologiques et politiques qu'elle entraîne. En prônant le sens du merveilleux caché dans la nature, et qui varie selon les lieux et les époques, Mandiargues quant à lui condamne le pragmatisme, l'utilitarisme et le courant positiviste qui ont assuré la prédominance de la Raison et la soumission de l'homme à ses contraintes aux dépens de l'harmonie avec la nature. En arrachant donc l'empreinte corrosive de l'homme sur la nature, nous parvenons à retrouver une beauté qui n'est plus séparée de la vie et le lieu d'une réconciliation avec le monde et soi. Beaucoup des protagonistes des récits de l'auteur ne se contentent pas d'effleurer la surface des choses, de n'en voir que les apparences, ils entrent au contraire de plain-pied avec elles afin d'en contempler leur densité ou leur profondeur, souvent au péril de leur vie. Ce sera le cas de Pascal Bénin dans le conte "Les pierreuses"

(Feu de braise) qui, ayant entendu un gémissement provenant d'une pierre, la rapporte chez lui et l'ouvre avec curiosité. Trois petites femmes en sortent et l'avertissent de sa mort prochaine parce qu'il les a libérées de la pierre. Il assume dès lors que leur mère est la Nature et à cause de son incapacité à communiquer avec elle il doit mourir. Moins tragiquement, puisqu'elle ne mourra pas, Vanina, dans Le Lis de mer, languit de retrouver un vrai contact avec la nature. Pour elle celui-ci sera possible au moyen d'un érotisme ritualisé et, au moment de son union au jeune homme, elle deviendra un fragment de l'univers. Son expérience de communion avec le monde, aussi révélatrice qu'elle fût, cessera cependant avec la fin de sa liaison.

La découverte du "merveilleux" naîtra donc dans la tension, le conflit permanent entre le désir des hommes et leurs réalisations dans la société. Mandiargues, en déliant l'homme de ses contraintes sociales, en le déshabillant de ses contraintes mentales, lui permet de redevenir sensible aux tensions extrêmes de son être, aux révélations du monde extérieur et à certaines illuminations qu'il avait brimées jusqu'à maintenant.

Libéré du carcan social et mental qui l'emprisonnait, cet homme peut accéder à une réalité qui échappait à l'entendement humain. Cependant cette réalité que le "merveilleux" dévoilera est "le signe d'un au-delà pourtant humain."[18] Par conséquent le monde que Mandiargues tente de laisser entrevoir ne relève pas simplement de l'imagination créatrice mais il représente plutôt une virtualité possible de la nature, un aspect du réel qui s'actualise dans le récit. C'est l'argumentation que tient Mikel Dufrenne lorsque, réfléchissant sur le rapport du réel et de l'imaginaire dans l'art, il [illegible]:

> Je dirais plutôt qu'en deça de toute conception du réel, l'art s'installe dans le pré-réel où l'imaginaire et le réel ne se discernent pas encore, où l'imaginaire, si l'on préfère est encore une dimension du réel. Dans tous les cas loin de se soumettre au principe de réalité, il ouvre un autre monde, il révèle ce monde comme autre.[19]

Ceci nous semble particulièrement vrai pour les oeuvres de Mandiargues qui oscillent constamment entre l'imaginaire et le réel sans jamais les opposer, et qui mettent sans cesse en cause l'ordre du monde dans sa logique interne et sa causalité.

Par conséquent cette application à retrouver ce qu'il y a d'intouché, d'innocent et de caché n'est pas du tout conçu comme une évasion ou comme une vaine recherche d'esthète las des hommes. Si Mandiargues ainsi que les symbolistes et les surréalistes avant lui affirme que "l'écrivain est un voyant émerveillé,"[20] son entreprise n'est pas de tourner le dos au monde et de révéler une sphère surnaturelle mais en contraste de révéler ce qui est latent dans le monde. L'artiste est de préférence une sorte de magicien qui transforme notre vision du monde et c'est ce que Mandiargues nous rapporte à propos du peintre mexicain Francisco Toledo, pour qui il éprouve une chaleureuse admiration:

> Nous nous tromperions probablement si nous voulions interpréter l'art de Toledo comme une tentative de prise de pouvoir sur les forces occultes et surnaturelles. Ce dont il s'agit, je le répète, c'est plutôt une tentative mystique, qui est de l'ordre de la voyance approfondie. L'univers fantastique de Toledo n'est pas surnaturel, il se confond avec la nature transfigurée, avec la nature démasquée du faux visage que lui ont lâchement appliqué les hommes pour n'être pas gênés dans leurs occupations, avec la nature retrouvée.[21]

Cette citation peut paraître curieuse à cause de l'utilisation d'un vocabulaire religieux, elle ne renvoie pourtant pas à un Dieu ou à un

quelconque au-delà. Peut-être la démarche de Mandiargues se rapproche-t-elle de la tentative de quelques mystiques dans le désir d'aller au-delà des apparences vers une réalité plus profonde, et si plusieurs de ses personnages, Vanina dans Le lis de mer par exemple, expérimente une communion totale avec des forces inhérentes à la création, son expérience n'est toutefois pas mystique. Car, alors que les mystiques chrétiens du moins, cherchent à échapper à eux-même et à la vie matérielle dont ils sont prisonniers, en atteignant une union avec un Dieu transcendant, Vanina, elle, cherche une communication avec les forces de la nature à partir de sa propre individualité, un peu comme si sa force vitale entrait en communication avec les forces vitales de l'univers. L'accent ne devrait pas être mis sur le côté religieux ou mystique dans les oeuvres de Mandiargues et, si ce dernier utilise ce genre de vocabulaire pour l'artiste qui est aussi "un prêtre, un moine ou un sorcier de la forme,"[22] c'est dans la mesure où il nous ravit en nous représentant le monde. A ce niveau l'artiste joue le rôle d'un catalyseur où il "ne donne pas seulement à voir. Son plus grand bienfait depuis les temps préhistoriques, est qu'ayant su regarder, il l'enseigne aux autres hommes."[23] Il nous apprend par là à voir sans contraintes, sans inhibitions et il nous initie à nous abandonner à nos émois, à nos intuitions pour pénétrer le monde et notre moi profond.

Nous avons donc constaté que l'artiste n'a pas de rôle religieux à proprement parler mais plutôt un rôle de magicien, dans le sens où il découvre une réalité autre et où il est une sorte de médium avec lequel certaines forces peuvent entrer en communication, lorsque celui-ci est dans des dispositions particulières de sensibilité à ce genre de phénomènes. David Bond à juste titre compare la conception de

l'artiste au rôle du shaman dans certaines sociétés et Mandiargues l'a fait lui-même à propos de Dada dans Deuxième Belvédère. Pour David Bond: "The shaman is a kind of magician who, like the artist, sees and experiences things which the rest of his people do not."[24] Cette définition convient très bien à Mandiargues et à plusieurs de ses personnages. Sigismond Pons et Rebecca Res au cours de leur voyage, par exemple, déchiffrent des signes, des omens qui sont présents dans le monde autour d'eux. Ils deviennent réceptifs à des significations que des objets semblent leur indiquer. Mandiargues lui-même dans sa vie privée a fait l'expérience de ce que les surréalistes appellent "le hasard ojectif", deux fois de manière déconcertante. La première fois à Venise, le jour de la mort de son ami Benjamin Péret, il vit, à son plus grand étonnement une tête de veau qui flottait sur les eaux près du pont des Soupirs, ce qui aurait été une image caractéristique de la tournure de Péret. Les probabilités de voir un tel objet dépourvu de rapports logiques avec le décor ci-dessus sont tellement minimales que Mandiargues avoue que "cette chose extraordinaire, je l'ai considérée tout de suite et je la considère encore comme un message de Péret à mon adresse, puisque j'avais été son ami et l'un de ses plus fervents admirateurs."[25] La deuxième fois, tout aussi curieusement, une petite fille qui est présente dans maints tableaux de Bona de Mandiargues sans en être l'objet principal s'avère ressembler énormément à Sybille, leur fille, née plusieurs années plus tard.[26] Ces deux exemples tendent à illustrer la croyance en des coïncidences inexplicables que l'auteur interprète comme des signes manifestes du monde et des forces mystérieuses bien qu'elles ne soient pas surnaturelles.

Quelquefois dans ses contes l'envoyé du destin se présente sous

les traits d'une femme qui va entraîner le héros vers la découverte du "merveilleux" ou de la mort; c'est le cas du héros de "Le Passage Pommeraye" et de "L'opéra des falaises" dans Soleil des loups. A ce propos, nous pourrions tenter de définir plus étroitement cette notion de merveilleux en la posant en rapport avec d'autres termes avec lesquels elle entretient des associations telles que le surnaturel , le fantastique ou l'étrange. A notre avis, le merveilleux est différent du surnaturel car il n'implique pas une foi ou une théologie qui s'imposent d'en haut à l'homme; le sens du merveilleux serait de préférence "ce sens qui, maintenant en suspens la signification des choses de la nature, fait que nous appréhendons l'au-delà ou l'en deça du monde."[27] La définition de celui-ci se limite encore si nous le comparons à l'étrange selon la distinction établie par Tzvetan Todorov: "Le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir: donc à un futur; dans l'étrange, en revanche, on ramène l'inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable et par là au passé."[28]

La mise en parallèle pourrait se continuer entre le fantastique et le merveilleux, toutefois nous n'entrerons pas dans la distinction des genres au niveau du récit, fondée sur une théorie littéraire. Celle-ci déborderait notre propos, puisque nous devrions appliquer cette théorie à plusieurs contes pour la confirmer; d'autre part ce qui nous intéresse le plus à ce stade, c'est de dégager la manière dont Mandiargues appréhende le monde et de situer la façon dont il s'engage dans le monde.

En définitive, si le sens du merveilleux pour Mandiargues résulte de la dissection du quotidien et de la nature pour les rendre autre, nous pouvons mieux préciser son engagement en tant qu'artiste.

En présentant un monde différent il provoque le lecteur et l'oblige à repenser ses rapports avec le monde. En lui apprenant à regarder avec un oeil nouveau, Mandiargues tire le lecteur de sa léthargie et de ses habitudes de pensées et le conduit sur les pas de l'insolite et de l'inattendu en le choquant. Le recours à l'érotisme sera une autre méthode détonante, ainsi que l'importance du désir. Nous en reparlerons plus tard; mais rappelons dès maintenant que le but de Mandiargues quand il écrit n'est jamais innocent. C'est ce qu'il précise dans la préface à son recueil de nouvelles intitulé Porte dévergondée: "Le propos 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-ci est choqué."[29]

Mais voyons d'abord comment Mandiargues va réussir à transcrire sur le plan de l'écriture cet émerveillement et ce désir de choquer son lecteur au moyen de mots que lui-même sait éculés et vidés de leur signification. Ce constat de l'insuffisance du langage à nommer le monde n'est pas nouveau et déjà André Breton s'était écrié: "La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation?"[30] Cependant comme écrivain, il a choisi d'utiliser les mots pour transcrire sa vision personnelle et pour retrouver ce qui a été refoulé car, ainsi qu'il le dit: "le langage est un signe de notre époque, et sa faculté à remettre le monde en question, qui appartient, somme toute, à l'esprit révolutionnaire, permet selon le rôle que nous lui voyons jouer de mesurer l'actualité des oeuvres de tous les genres."[31] Cette opinion très fidèle à l'esprit des surréalistes montre à quel point le langage est un puissant moteur pour Mandiargues. Les recherches entreprises sur le langage ne sont donc pas vaines, mais elles

témoignent du fait que le langage est un signe de la société et, que selon l'usage que nous en faisons, il peut modifier l'énonciation que nous faisons du monde et par là modifier le rapport que nous avons avec ce dernier. Mandiargues a toujours lutté contre l'utilisation d'un langage figé et de phrases stéréotypées qui ne renvoient pas à notre perception du monde ou qui du moins l'altèrent. A un regard neuf correspond un usage nouveau des mots, et dans la mesure où cet usage met en question des habitudes de pensées, d'expressions et une attitude intellectuelle traditionnelle, il a un pouvoir d'agitation et de bouleversement au niveau social et moral.

Dans notre étude de La Marge nous avions souligné l'importance accordée à l'invective, à l'usage de mots grossiers, de calembours et d'associations verbales qui provoquaient le lecteur dans ses émotions et dans son sens de la logique. Ce brio à manipuler les mots se rencontre tout au long de ses récits, tantôt de façon gratuite ou par comble de l'artifice, comme en témoigne le conte "Le tombeau d'Aubrey Beardsley" (Le Musée noir), inspiré des dessins de Beardsley qui illustrent The Rape of the Lock de Pope, et qui se compose de dialogues entièrement bâtis sur des mots se rapportant à des coiffures, aux cheveux et aux maladies capillaires (accroche-coeur, faux toupet, catogan etc...), et tantôt pour illustrer "le jeu du mécanisme assez extravagant de la conscience."[32] C'est le cas de ces membres de phrases qui sont intervertis pour créer un effet cocasse comme dans les "canapés mécaniques et les pianos à ressort"[33] ou d'une manière beaucoup plus insidieuse lorsque dans le conte "Sabine", l'héroïne passera ostensiblement du mot bleu "souvent accolé à celui de 'hussard'"[34], qualité de son amant qui l'a violée, à la lame de son suicide. Ce rapprochement est signalé, car

bien que possible, il n'est pourtant pas le plus banal puisque la jeune fille ne passe "non du sabre au rasoir, arme pour arme, ni du viol au suicide, les plus évidentes occasions d'associer l'amour à la mort; mais par le glissement improbable bien que possible, capricieux, d'une couleur d'étoffe à celle du métal, d'un vêtement à l'acier d'une lame de rasoir."[35] L'association est donc la plus imprévue quoique ne sortant jamais du champ des associations permises par le langage.

A ces procédés s'en ajouteront d'autres qui tendent tous à restituer au langage un pouvoir neuf. Un des plus communs, et qui pour certains est un signe de reconnaissance du style de Mandiargues, est l'emploi de l'épithète là où nous ne l'attendions pas pour donner au nom un relief particulier ou pour créer une image originale. Si de temps en temps cette image n'ajoute rien au texte, si ce n'est une rupture du rythme habituel, à d'autres endroits ces inversions ont une raison d'être car "lorsque l'usage commun place l'adjectif après le substantif, il y a accord satisfaisant - et banal - entre l'image et la logique: la substance puis la qualité, puisque la qualité paraît rationnellement ajoutée à la substance."[36] Or si nous acceptons cette définition, nous remarquons que l'inversion très abondante dans La Marge n'est pas gratuite, elle traduit la manière dont Sigismond perçoit le monde. Quand Sigismond parle de "le régulier ovale de son visage" "un blanc et bleu paquebot" et "l'obèse vieille pute," ce n'est pas par souci d'effets tarabiscotés mais plutôt parce que dans son univers seule la globalité l'emporte et "la qualité n'est plus ajoutée, elle est inhérente; mieux puisque aussi bien les êtres et les choses ne nous touchent que par leurs qualités; c'est la qualité qui prend le pas dans cet univers."[37]

Il fut taxé d'affectation de nouveau à cause de l'inversion

de segments de phrases à laquelle il a recours dans ses écrits. Il serait juste néanmoins de préciser que ce procédé, en modifiant l'ordre chronologique des faits qui selon la raison commune part de l'action présente pour retourner vers le passé ou s'étirer vers le futur, peut éclairer le mouvement de l'esprit qui n'opère pas toujours dans cet ordre déterminé à l'avance. Quelquefois cette pratique immobilise le temps ou aboli le temps en devenir logique; dans La Marge nous lisons: "A la caisse est allé s'asseoir le garçon qui a servi," ici la séquence chronologique complètement inversée donne une "primauté à la sensation qui se fige."[38] Le point d'arrivée est devenu le point de départ et cela accentue le statisme de l'action au lieu de son dynamisme. Le résultat placé en début de phrase fige l'action aux dépens de son processus.

Certains pourraient se demander si dans ces cas précis Mandiargues, linguiste accompli, n'emploie pas en toute connaissance de cause des structures syntaxiques propres à l'anglais ou à l'espagnol, langues qu'il maîtrise parfaitement, afin de renouveler l'impact de la langue. Si cette explication ne s'avère pas immpossible, elle n'en diminue en rien la valeur des résultats achevés. Ces quelques exemples veulent accentuer le fait que le recours à certains procédés stylistiques chez Mandiargues, aussi dérisoires et maniérés qu'ils aient pu sembler à certains critiques, remplissent une fonction à l'intérieur de la narration. Ils témoignent des méandres de l'esprit de ses personnages, de la manière dont ils vivent leur rapport au monde.

C'est ainsi que l'écriture de Mandiargues ne cesse jamais de nous surprendre puisque, en plus de cette marge d'incertitude qu'il sait donner aux mots, il use très habilement de méthodes conventionnelles qu'il parodie ou qu'il détruit afin de se mieux moquer. Ainsi il prend

soin très souvent d'insérer ses aventures dans le contexte le plus réaliste qui soit grâce à des descriptions minutieuses des personnages et des lieux. Mais alors que nous croyions être en terrain connu, lentement ou soudainement ces longues descriptions nous font basculer dans une réalité insoupçonnée, insolite pour l'oeil non averti d'une personne qui n'est pas habituée à soulever le voile qui masque la réalité. C'est à notre avis ce qui se passe dans un extrait de "Le Passage Pommeraye" (Le Musée noir) où le héros nous entraîne dans une galerie où abondent diverses petites boutiques. Chaque boutique est décrite avec une telle minutie que tout à coup nous éprouvons le vertige devant une devanture remplie d'articles de farces et attrapes. Ainsi s'exprime le héros devant une telle révélation:

> 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: soulève-plat du diable, centimètre de l'amour, fluide de Satan, coussin la colique [...], fil sans fin, insigne de gicleur, beurre consternation, le passe partout de la mariée [...]"[39]

A cette longue liste s'ajoute une autre énumération de morceaux de sucre aux noms évocateurs et cocasses: "Le sucre de Cupidon, le sucre fleur des champs, le sucre oeil du diable, le sucre mouche nageuse [...]"[40] Cette observation détaillée, loin de nous rendre la boutique familière, nous la rend étrange, délirante et irréelle quoiqu'elle ne soit en rien théoriquement étrange à notre monde. Nulle surprise à ce que le personnage après cette promenade dans ce passage dise: "Je n'avais plus aucune notion du temps écoulé depuis que j'étais entré dans le passage Pommeraye [...]. Le sentiment du temps n'y intervenait pas davantage que dans une hallucination qui m'eût ainsi promené en un monde aussi

extravagant et où les extravagances se fussent déroulées avec autant de naturel qu'en celui-ci."[41]

Extravagance et naturel, par là oscillent très souvent les deux mouvements qui composent les récits de Mandiargues; le naturel qui relève d'un ordre du prescrit, de ce qui est admis couramment et l'extravagant qui relèverait d'un ordre de l'inédit, de l'inopiné, de l'insolite. L'équilibre précaire qui découle de ces deux pôles est une forme possible de cette idée de surface et de profondeur dont nous avons parlé précédemment et qui à notre avis se manifeste à deux niveaux: le niveau humain qui exprime une tendance de l'homme à n'effleurer que la surface des choses et qui pourtant en perçoit de temps en temps la profondeur; et aussi le niveau du langage auquel correspondrait un langage éculé et signifiant inadéquatement et un autre langage qui grâce à des détours, des digressions montre une réalité autre.

L'analogie entre l'écriture de Mandiargues et son optique du monde pourrait s'étendre à cette notion de divagation par laquelle nous entendons que "La nature des divagations est d'errer de manière inspirée [...]. La divagation est cette démarche à la fois libre, aberrante et sinueuse en même temps que réglée de l'intérieur par une entreprise obscure,"[42] il semble que ce soit le lot de bien des héros de l'auteur ainsi que la forme de son écriture. Nous pourrions commenter sur ce mot "démarche" qui à lui seul lie les deux niveaux, démarche de l'homme qui vagabonde dans la ville et démarche toute en circonvolution de l'écriture de Mandiargues. Ses textes mettent en évidence cette tension et cette incertitude de l'être qui transparaissent au niveau de l'écriture sous forme d'images, d'inversions, d'un discours plein de sinuosités qui prétend s'égarer quelquefois mais qui suit néanmoins un ordre et parvient

à ses fins.

Par conséquent le discours de Mandiargues, faute de pouvoir exprimer une réalité autre avec le langage usuel érodé par l'habitude qui nous dissimule ce que les mots les plus usés ont de surprenant, se sert d'un langage qui n'est plus le langage de communication utilitaire, porteur d'un message codé préexistant et basé sur des besoins. En refusant la grille "des mots d'ordre qui commandent notre rapport déterminé à un monde qu'ils délimitent et déterminent,"[43] il cherche à libérer les mots captifs du sens unique et fonctionnel. Il réussit ainsi à exprimer le désir profond de l'homme qui, en transgressant l'usage consacré du langage, souligne son expressivité et sa signification au détriment de la communication-information. C'est parce que Mandiargues demeure attentif à tous les sens des mots, les traite comme des images ou comme des sons qu'il parvient à leur restituer les plis que l'usage leur avait donné et que nous assistons "à une révolte du virtuel contre le réel, du potentiel contre l'actuel; et le virtuel devient réel, passe en réalité le réel figé de la colonisation verbale."[44]

Il nous semble donc qu'en tant qu'artiste Mandiargues s'est engagé, puisqu'après le constat que l'homme ne peut renoncer à la parole qui est sa marque distinctive: "il parle, et c'est à travers sa parole qu'il s'invente lui-même, qu'il prend conscience de sa singularité,"[45] il décide de refuser l'emprise du langage usuel et de l'utiliser de manière subversive. Mais ainsi que le rappelle un critique: "N'est-ce pas le profond paradoxe du langage qu'il puisse nous offrir, une fois qu'il nous a investis, aussi bien l'abdication que la libération, la sujétion que la souveraineté, qu'il puisse s'ouvrir aussi bien pour nous ensevelir que pour nous ressusciter "[46]; c'est de ce paradoxe que

Mandiargues va jouer constamment pour pouvoir exprimer sa singularité sans sacrifier à la communication avec l'autre, bien que cette dernière ne réponde plus à une communication-information. Mandiargues détecte donc dans cette marge du langage qui est irréductible à tout code une puissance libératrice et agressive.

Mandiargues découvre dans la lit le lieu d'expression d'une révolte contre les règles et les t a morale chrétienne et bourgeoise. A l'encontre d'un système alité qui enferme l'homme dans un circuit d'interdits et de devoirs, Mandiargues oppose l'autonomie de l'individu, le droit au libre développement de l'imagination et du rêve. Il essaie de modifier le rapport de l'homme au monde qui a été, pour lui, vicié par les obligations imposées à ce premier.

En rejetant tout "ce qui va de soi" et toutes les formes d'aliénation et de répression (la morale, la raison, le religion), qui s'exercent s rit et repoussent dans l'inconscient la liberté créatrice, Mandia érige contre les limitations qui rendent l'homme moins libre et moins indépendant au niveau mental et moral.

Cette perpétuelle recherche de libération mentale et morale, si elle n'implique pas systématiquement chez l'auteur l'idée de révolution sociale pour y parvenir, n'en est pas moins politique dans son essence. L'insistance de Mandiargues à prôner la valeur de l'imagination, du rêve et de la rêverie est fondamentale dans la mesure où l'imaginaire demeure encore partiellement un domaine où le principe de réalité ne s'est pas trop imposé. Il existe encore en marge des règles prescrites à l'homme pour vivre notre société et il échappe à un contrôle absolu.

Dans un monde où la raison et l'utilitarisme dominent, la

raison même avec ses désagréments est perçue utile alors que l'imagination, si agréable soit-elle, est considérée comme quelque chose de ludique, d'inutile en soi à moins qu'elle ne soit dirigée vers des buts "dits utiles". Dans le meilleur des cas elle a une valeur thérapeutique puisqu'elle joue le rôle de soupape de sécurité qui aide l'homme à ne pas sombrer. Mais pour Mandiargues la valeur authentique de l'imagination, c'est de refuser comme définitives les restreintes imposées au bonheur et à la liberté. Il pourrait faire sienne la réfléxion d'André Breton:

> Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever le terrible interdit ...[47]

et en envisageant ces possibilités il dénonce encore l'idéologie, qui empêche l'homme d'être plus heureux.

Mandiargues en dramatisant essaie, dans ses récits, d'évoquer des vies possibles et d'exposer ce que l'homme pourrait ressentir et vivre s'il allait jusqu'au bout de ses désirs et de ses réalités, sans se soumettre aux impératifs de plus en plus contraignants de la réalité.

C'est ainsi qu'en optant pour le dévoilement de la personnalité et la connaissance des instincts profonds de l'homme, Mandiargues va être amené à découvrir les aspects les plus sombres de celui-ci qui ont été, au cours de siècles, réprimés et refoulés au niveau de l'inconscient mais qui réapparaissent dans nos rêves et nos fantasmes. C'est la raison pour laquelle la violence, la mort, le viol, le désir, l'érotisme et l'insolite tiennent une place si considérable dans son oeuvre.

Toutes ces manifestations seront autant de moyens séditieux et subversifs qui dérangeront l'ordre établi et instaureront un ordre moral différent.

Alors que la libération des instincts dans notre société est envisagée comme une dégradation de la morale acquise, même si ceux-ci ne se manifestent pas dans toute leur crudité et se déguisent sous des symboles à cause de l'efficacité de la censure et de l'auto-censure, pour Mandiargues, au contraire, elle participe à la création d'un individu plus complet. Car ce dernier est plus libéré parce qu'il devient plus conscient de la dualité de sa personnalité, qui est composée autant de raison que d'excès. Plusieurs de ses personnages transcenderont leur condition d'homme aliéné mentalement par la pratique d'excès et par l'érotisme.

Nous avons seulement retenu le thème de l'érotisme parce que celui-ci est un pivot de son oeuvre, et surtout parce qu'à travers lui nous comprenons mieux les ambitions de l'écrivain, quant à sa volonté de se situer par rapport à la morale de notre société et quant à sa volonté de mieux comprendre les désirs profonds de l'homme. L'érotisme, tel que traité par Mandiargues, permet aussi de retrouver les forces vitales de la nature et de communiquer avec elles. C'est en plus un moyen privilégié pour mieux accéder au moi le plus profond.

L'art a une fonction morale et le recours au scandale et à érotisme permet d'y parvenir car "la vraie morale est obligée de prendre un masque agressif pour confondre par le scandale les bénéficiaires de l'ordre établi ou de l'arriération sociale" et "l'érotisme est la grenade qui doit faire exploser la devanture de l'anti-morale et du conformisme."[48] D'emblée Mandiargues, qui éprouve un goût sincère et

violent pour l'érotisme, le place au centre de la provocation et manifeste son intention de voir dans la pratique de l'érotisme ou dans le fait d'en parler un moyen de choquer ses lecteurs. Il l'explique par le fait que dans les siècles passés, l'érotisme, sujet tabou par excellence et [illegible]t que tel exerçant une fascination malsaine et hypocrite, a été remis à l'ordre du jour, au nom d'un souci moral, par les jeunes générations qui désirent aborder plus ouvertement un domaine qui les concerne. Dans Troisième Belvédère, il précise ses pensées en disant: "Que l'un des meilleurs moyens de cette morale de choc, à laquelle nous rallie justement son orientation politique et partisane, soit la libération sexuelle poussée (provisoirement?) jusqu'au dévergondage extrême, la chose est assez évidente pour que l'on n'éprouve pas le besoin de l'expliquer à ceux qui ne le comprennent pas."[49]

Cette intention pourrait, au premier abord, irriter certains, et ses détracteurs pourraient accuser Mandiargues d'exploiter un thème à la mode ou de sombrer dans une pornographie à bon marché. Il n'en est rien car l'érotisme, même littéraire, doit être pris au sérieux, c'est justement en cela qu'il est subversif:

> A notre avis, l'érotisme cesse d'être un divertissement et devient un instrument de progrès social dans la mesure où il se fait offensif, explosif et où il se comporte en projectile de rupture dans le mur de l'anti-morale et du paternalisme indulgent derrière lequel se retranche une classe arriérée, qui est condamnée pour autant qu'elle fait obstacle au courant de l'histoire.[50]

Par conséquent le véritable érotisme n'est jamais un moyen de distraire les gens en mal de sensations fortes. Lui-même, parfaitement conscient des pièges que le mot presque trop déprécié d'érotisme entraîne, éprouve le besoin de s'expliquer: "S'il m'est difficile de parler de

l'érotisme, c'est surtout parce que ce mot et les choses qu'il désigne jouissent aujourd'hui d'une indéniable mode...."[51] Il dit encore: "Mais si le mot a beaucoup (trop) de succès, je crains qu'il ne dise pas à chacun la même chose.... Galvaudé bientôt, il n'aura plus d'éclat, presque plus de sens."[52] Il faut donc établir une distinction entre les grivoiseries douteuses de certains films, livres, et affiches qu'il méprise, et l'érotisme. Dans Le Cadran lunaire, de nouveau il écrit: "Ce qui me porte à dire encore, en conclusion, que tout ce que l'on peut nommer 'gaudrioles' ou (à tort, probablement) 'esprit gaulois', est aussi rebutant à l'érotisme qu'au hibou le soleil de midi."[53] Il s'insurge contre le voyeurisme engendré par l'érotisme tel qu'il est exploité couramment. Pour lui il engage complètement l'homme, et pas seulement ses sens, et il le pousse à aller au-delà de ses limites vers un absolu dangereux où l'homme se trouve lié à un monde sombre et quelquefois à la mort.

A l'instar de Georges Bataille, qu'il est difficile de ne pas nommer en parlant de ce sujet, Mandiargues considère l'érotisme comme une transgression des interdits capitaux et "il se confond avec l'entreprise d'abattre les barrières dressées par la pudeur ou la morale sexuelle et de franchir leurs décombres."[54] Cependant tandis que chez Bataille l'angoisse ressentie au moment de la transgression fait que celle-ci devient "l'expérience du péché", chez Mandiargues la transgression est moins liée au péché dans le sens strictement religieux. Parlant de Sade dans Troisième Belvédère et montrant que ses livres se rattachent au christianisme par leur esprit anti-religieux, il s'irrite un peu et constate que : " [illegible] qu'ils ont de mettre sur le sexe un masque blasphématoire nous a souvent paru quasiment maniaque,[...].[55] Ses

récits sont dépourvus de cet esprit religieux et ne s'inscrivent pas dans un cadre de cet ordre. Néanmoins il est vrai que pour le lecteur, quelles que soient ses opinions religieuses, vivant dans le contexte d'une société chrétienne, l'érotisme demeure toujours sinon quelque chose de honteux, du moins quelque chose de gênant, puisque l'interdit ayant été tellement intériorisé est toujours présent.

Il semble donc que l'érotisme, dans l'esprit de Mandiargues, est plus une infraction à la morale admise et une cassure avec les normes sociales. Il va même jusqu'à comparer l'auteur de récits érotiques au révolutionnaire. Association paradoxale tout d'abord mais qui devient signifiante pour Mandiargues qui rapproche la démarche des deux, quoique l'un oeuvre sur le plan moral et l'autre sur le plan social. Il s'exprime ainsi:

> L'écrivain érotique, ou l'érudit du second rayon, sont ainsi par provocation, par intelligence et par indépendance d'esprit, et leur combat contre un moralisme routinier n'est pas très différent de la lutte sociale menée par le révolutionnaire. Comme le dernier, d'ailleurs, les premiers visent à la libération de l'homme, mais l'époque où justice leur sera rendue est lointaine.[56]

L'érotisme révèle aussi son aspect le plus dangereux dans la soumission de l'homme à ces forces violentes qui gisent cachées mais qui peuvent surgir à tout moment. C'est un catalyseur qui va extérioriser ce fond de violence et d'excès qui existe chez tout homme, et que le monde civilisé et une conduite raisonnable ont enfoui au plus obscur de lui-même.

Mandiargues définit l'érotisme ainsi: "Je le définirai comme une illumination passionnée du sexe de l'homme dans ses jeux les plus voluptueux ou dramatiques, jusque dans les plus extrêmes de ses outrances et de ses anomalies."[57] Cette définition nous intéresse parce

qu'elle considère l'érotisme comme une illumination, et à ce titre, elle a le pouvoir de transfigurer. Il sera donc, selon Mandiargues, "un puissant moteur de la littérature actuelle," car par l'exacerbation qu'il provoque et la prohibition infligée sur lui, il produit la tension nécessaire à la création. Celui-ci renouvellant avec les vertus de l'excès, chères à Mandiargues, est un instrument de recherche littéraire et il influe un souffle nouveau et perturbateur au répertoire. "Par la voie de l'outrance, selon l'étymologie même, nous revenons à la transgression, qui décidément est dans l'érotisme de façon aussi définitive que le sel dans la mer,"[58] nous dit Mandiargues. Cette outrance, si elle permet de frapper le lecteur, entraîne aussi l'écrivain vers une problématique beaucoup plus complexe car elle met en jeu le fonctionnement de l'esprit humain et du comportement humain. Mandiargues acquiesce avec Bataille lorsque ce dernier affirme que "Le moment érotique est aussi le plus intense (excepté, si l'on veut, l'expérience des mystiques). Ainsi est-il situé au sommet de l'esprit humain."[59]

Une des premières outrances de l'érotisme est la violence. Il faut de nouveau rappeler Bataille qui dit: "Essentiellement le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation,"[60] et précisant: "Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires?"[61] La violence qui est une partie inhérente de l'érotisme se manifeste souvent dans les récits de Mandiargues. Dans l'érotisme la femme est passive et "elle attend de l'homme une violence." Elle se propose comme objet au désir agressif de son amant. N'accusons pas prématurément Mandiargues de sexisme, car s'il s'abandonne de temps en temps à l'image traditionnelle de la femme, celle-ci à l'intérieur de son univers a un rôle beaucoup plus complexe.

Ainsi Vanina, dans Le Lis de mer se préparant à rencontrer son amant nourrit son désir de rêveries. Toutes ses rêveries qui naissent de ses sensations évoquent des idées de captivité ou de prise de possession. Lorsqu'elle songe par exemple à ce grand lion rouge qui possède des jeunes filles qui "toutes avaient les mains liées derrière le dos, [...] la gorge doucement balancée, elles marchaient vers la bête avec une allure triomphale."[62] Plus tard, se remémorant l'histoire de la Sardaigne et de ses habitants, elle pense aux Sarrasins qui enlevaient les femmes de l'île et se dit: "Devenir une chose de luxe, être baignée, parfumée, polie, vendue sur les marchés de l'orient..."[63] Mais c'est au moment de se livrer à son compagnon que Vanina s'objective le plus; elle s'abandonne alors consentante, "Alors Vanina s'abandonna de corps et d'esprit au trouble bonheur de se sentir une créature faible, vaincue, saisie, liée, jetée à terre, maniée sans indulgence, forcée dans son intimité secrète, et elle pensait qu'elle était 'en proie à l'amour' (comme il se dit)..."[64]

Rébecca dans La Motocyclette consentira à annihiler son égo et à se faire objet pour son amant Daniel. Pareillement l'héroïne du conte qui porte son nom "Sabine" (Porte dévergondée) usera du même vocabulaire pour exprimer ses pensées à propos de son aventure avec le Lieutenant Luque: "'Se laisser faire', 'le laisser faire', 'laisser faire', elle avait été heureuse ou résignée tour à tour à cette idée-là, qui sous chacune de ses formes est insensiblement la même."[65] Une docilité identique se manifeste encore.

Le sentiment de domination et d'infinie jouissance que l'homme ressent à violenter sa compagne va même au-delà de la possession physique puisque Mandiargues dans Le Désordre de la mémoire rapporte: "C'est pour éprouver leur force dominatrice que [les hommes] se font livrer.

les rêves de leurs compagnes."[65] Pour que cette violence s'accomplisse encore avec plus de relief Mandiargues créera des personnages féminins qui sont très souvent des vierges. Il avoue, sans se l'expliquer, être fasciné par l'idée de la perte de la virginité; il raconte:

> Je n'ai pas besoin de la grande clarté, je vous l'ai dit, et j'aime autant ignorer d'où vient que je sois ainsi fasciné par cette notion de déchirement et d'effusion de sang au moment de ce qui est, [...], son éclosion hors de l'enfant qu'elle était, sa conquête de la licence, ou du brevet d'aimer.[67]

Cette obsession se retrouve dans ses récits puisque quelques-unes de ses principales héroïnes perdent leur virginité dans un viol consenti ou non, selon les cas. Rébecca, Vanina, Sabine et Marceline Caïn en sont des exemples. Dans le cas de Marceline et de Vanina toutefois, cette défloration prend un caractère plus sérieux et plus rituel. Pour Marceline Caïn dans "Le Sang de l'agneau" (Le Musée noir), il marque non seulement son entrée dans le monde adulte mais il symbolise aussi "une sorte de massacre des disciplines familiales". Le sang versé est le coût de la séparation d'avec la famille. Dans la préface à Le Musée noir Mandiargues explique:

> Ainsi, la crainte qui entoure le sang par l'hymen lacéré, on aperçoit sans peine qu'elle se rapporte plutôt au meurtre du père et de la mère abolis en même temps du souvenir de la jeune fille dans la rupture violente des disciplines familiales....[68]

Dans ce conte le symbole prendra réalité puisque Marceline tuera effectivement ses parents.

Le sang est aussi associé aux parents pour Vanina qui se souvient, après son expérience sexuelle avec le jeune homme, du viol de sa mère par des patriotes à la fin de la deuxième guerre mondiale, viol

suivi de l'assassinat de ses parents par les mêmes personnes. Grâce au thème du sang, et elle-même avoue: "Je suis marquée par le sang, comme on dit dans ce pays,"[69] Vanina s'identifie presque à sa mère et à ce qui lui est arrivé. A un moment elle dit à son amant: "Tu peux bien me tuer si tu veux, puisque déjà tu m'as liée et forcée, et que j'ai du sang sur moi, [...]."[70] Auparavant elle avait noté qu'un des auteurs du viol de sa mère pourrait ressembler à son amant. Elle actualise, en la revivant à sa manière, l'immolation de sa mère. Mais présentement Vanina est l'instigatrice de ce "pseudo-viol".

Le sang, la violence et le sacrifice nous renvoient tous au rituel et nous montrent la valeur de celui-ci dans l'univers érotique de Mandiargues. En accord avec Bataille, qui énonce que le phénomène de transgression est très souvent ordonné rituellement, Mandiargues ritualise l'érotisme, et ce faisant l'acte d'amour devient très proche de celui du sacrifice. La femme, comme nous l'avons aperçu, est la sacrifiée et l'homme sera le prêtre qui ordonne la cérémonie du sacrifice. En ce qui concerne Vanina, la situation est plus ambigüe car c'est elle-même qui met au point les détails de son sacrifice.

L'idée de sacrifice est cruciale pour mieux comprendre le rôle de la femme. Quoiqu'elle ait semblé soumise et passive, elle n'est cependant pas humiliée ou dominée puisque cette objectivation est destinée à la livrer à un homme qui est pressenti comme un dieu. De plus, elle sent obscurément que l'homme peut être aussi un instrument, et que grâce à lui elle devient une déesse dans le culte que son amant rend à son corps. Elle est aussi redoutée et respectée car dans son union avec elle l'homme renaît à la vie en la réduisant. Il attend d'elle qu'elle l'initie au mystère de la nature, comme elle est la médiatrice de la nature.

Et en possédant la femme, l'homme possède la nature.

Nous allons brièvement examiner cette ritualisation de l'érotisme dans deux récits, La Motocyclette et Le Lis de mer. Ce choix est dicté à la fois par le fait que l'érotisme est le thème central de ces deux oeuvres, que les deux héroïnes ont une personnalité plus développée que d'autres et aussi par des goûts personnels.

Bien que l'érotisme se manifeste de différente façon et de temps en ... s à des niveaux différents, dans les deux cas les jeunes femmes suivent le même processus mental. Mettant de côté la vie quotidienne, elles créent un monde marginal, intemporel même s'il est situé dans un cadre spatial et temporel précis. Ce monde n'a de temporalité que dans le désir, l'attente, la préparation à l'abandon et l'abandon lui-même. Il est significatif que chaque jeune femme ôte sa montre et ignore le temps de l'horloge.

D'ores et déjà, cette nouvelle notion de temporalité a des répercussions au niveau social. L'érotisme se différencie du monde du travail qui a été obligé de s'opposer aux excès qui provoquent un abandon total de l'individu à ce moment aux dépens du temps reservé à celui-ci. Bataille le signalait déjà: "Il [le travail] exige une conduite raisonnable, où les mouvements tumultueux qui se délivrent dans la fête et, généralement, dans le jeu, ne sont pas de mise."[71] Cette période de temps va marquer la transformation des personnages.

De même que dans l'espace rituel les lieux, ici, ainsi que certains objets sont cruciaux car ils évoquent un trouble profond et ils participent à la gravité du cérémonial. Dans Le Lis de mer, la mer, les marais et la forêt deviennent un piège.[72] Dans La Motocyclette, le pont de Kehl est une souricière mais aussi le passage de deux frontières

symboliques, le monde réel et le monde du mythe. De la même façon la moto prend une valeur symbolique et érotique. Symbolique parce qu'elle est l'instrument qui sert à Rébecca mais qui l'asservit aussi.

Puisque pour Rébecca et Vanina l'amour et l'érotisme sont censés révéler quelque chose d'exceptionnel et doivent les introduire à un monde à part, nous assistons à la préparation rituelle à la fois physique et mentale des deux. L'attente et le voyage entre Hagueneau et Heidelberg pour Rébecca et le voyage entre le village et la plage pour Vanina, ainsi que l'endroit qu'elle choisit pour son union au jeune homme, sont indispensables au scénario initiatique. Ils s'accompagnent de rêveries et de fantasmes qui ponctuent la montée du désir. Nous avons parlé précédemment de la valeur de ces rêveries qui donnent vie à un monde lascif, cruel et sensuel qui envahit les deux jeunes filles.

La préparation physique est toute aussi essentielle. Vanina va se laver longuement et choisir avec soin ses vêtements. Celle-ci et Rébecca se maquilleront peu et s'habilleront de vêtements dont la texture, - le cuir, la soie, la fourrure - a une connotation sensuelle. Les couleurs, comme dans toute cérémonie, seront choisies en fonction de leur symbolisme; ici les couleurs seront le noir et le rouge. Nous avons rappelé le symbolisme de ces dernières dans notre partie sur La Marge.

Les deux protagonistes, qui sacralisent l'amour, se posent en victime et en objet. Elles s'offrent au regard de leur amant le plus souvent comme une chose inanimée, comme une statue. Dans Le Lis de mer, "Elle [Vanina] retenait son souffle pour se montrer à lui dans le plus extrême abandon, comme une chose inanimée qu'elle lui offrait..." [73] Auparavant Mandiargues l'avait comparée dans sa nudité á "une petite

danseuse égyptienne taillée dans le bois ou l'ivoire et ornée de bijoux précieux."[74] Dans cette scène se mélangent un ensemble d'interdits (la contemplation de la nudité qui s'offre) et de provocation mais aussi le désir de se voir dans l'autre et d'entrevoir la manière dont l'autre nous voit. C'est pourquoi Vanina, qui, se sentant exposée devant son amant, observe "qu'elle pensait à ce qu'il voyait, lui, par la fenêtre, et elle imaginait de voir pour la première fois son propre corps [...]."[75] Ce même genre de situation se retrouve dans La Motocyclette à un moment où Daniel déshabillant Rébecca, elle-même "changée, selon la banale expression, 'en statue' (attitude impliquant passivité totale et disponibilité complète) [...],"[76] elle dit que: "Et elle imaginait ce qu'il voyait, lui, de ses yeux couleur de marais, et quel plaisir il prenait à cette sorte d'écorchement."[77] Un peu plus loin nous trouvons aussi: "Maintes fois, devant son miroir, elle s'était dépouillée, cherchant à voir par les yeux de son amant son joli corps [...]."[78]

Ces deux extraits démontrent donc un des mécanismes de l'érotisme qui n'est plus violation d'un être dans sa chair mais dans ses pensées. Cet aspect plus cérébral de l'érotisme, qui est plus commun chez André Malraux, et nous pensons en particulier à Ferral dans La Condition humaine, n'est pas absent de l'oeuvre de Mandiargues. Si la plupart du temps, dans l'univers romanesque de l'auteur, un personnage essaie de soumettre physiquement un autre, il lui arrive aussi d'exercer sa volonté et de dominer en étant lui-même et l'autre afin d'éprouver ses sensations et surtout celles de son partenaire. Ici les deux héroïnes suivent le même processus dont Joseph Hoffman parle:

> Dans l'acte érotique, l'homme cherchera à faire coïncider les deux images de lui-même habituellement opposées: l'affirmation absolue qu'il est pour lui-même et les sommes d'action qu'il

> est pour autrui: intériorité et extériorité. Agissant dans l'acte érotique, l'homme se connaîtra comme source de ses actes en même temps que, s'imaginant être sa partenaire il se connaîtra tel qu'il est connu comme terme de son action.[79]

La ritualisation se poursuivra jusqu'au dernier moment, quand la femme se présentera comme une victime consentante à l'homme qui officiera comme le grand prêtre d'une religion païenne.

D'autre part l'érotisme chez Mandiargues est profondément ancré dans l'idée de nature et d'amour. Ne dit-il pas dans Le Désordre de la mémoire que "Le fruit naturel de la participation au monde extérieur est l'amour."[80] Et selon les paroles de Francine Mallet: "Mandiargues ne peut concevoir le monde sans cet amour, la grande force d'attraction qui 'meut la femme à l'entour de l'homme' - et sans doute l'homme à l'entour de la femme."[81]

Dès sa jeune enfance, le phénomène de la marée était lié dans son esprit à l'amour et la nature a toujours été pour lui une source de plaisir sensuel et sexuel. Evidemment dans ses écrits beaucoup de ses personnages ressentent l'immense sensualité du monde qui les entoure et sont sensibles à toutes les manifestations de celui-ci (odeurs, couleurs, impressions de chaud et de froid etc...). L'appréhension de cette sensualité s'accompagne souvent d'un trouble: pour Marceline, "le grand air la plongeait dans une torpeur délicieuse;"[82] pour Vanina, très sensible à l'odeur marine, "un rapport profond et trouble ne manque pas de s'établir, pour un esprit sensible à la nature des choses [...]."[83] Toutefois, bien que la sensualité du monde soit omniprésente, certains lieux paraissent être privilégiés parce qu'ils irradient une plus grande sensualité ou parce qu'ils accentuent l'émotion et l'égarement des personnages. Les forêts et le bord de mer sont des endroits prédisposés car ils

suggèrent en plus l'idée de piège: "Mais une forêt, un bois, plus que des temples ou des tombeaux, ont un caractère pesant auquel il n'est pas facile de se dérober."[84] Cependant dans tous les cas ainsi que le note Mandiargues "toute la nature est un sanctuaire) suivant que l'on regarde: c'est-à-dire - idée de création mise à part - qu'elle est habitée par un dieu (ou plusieurs)."[85]

Dans la nature donc,des forces sont constamment présentes à qui sait y être sensible. A l'intérieur de cette nature sacralisée, chaque incident prend un aspect plus ou moins symbolique à cause de l'ambiance mystérieuse. Cette idée est particulièrement bien illustrée dans le court roman,Le Lis de mer,dont l'action se passe en Sardaigne.

Tout pittoresque est exclu de la description de l'île, seuls les éléments (mer, soleil, lune, sable) et la flore et la faune s'imposent à Vanina et aux lecteurs. Les grands cycles naturels règnent sur cette île et c'est dans un paysage mythique que va se dérouler l'action. Cette nature , habitée par des forces "paniques", c'est-à-dire les forces vitales de la nature, propices à qui sait les retrouver, est le cadre du roman.

Vanina,qui d'emblée dispose de certaines qualités particulières telles que "la perméabilité élective à la communication panique, le sens du sacré et de la solennité, l'esprit du rite (son amie Juliette, dont la vie, comme celle de presque tout le monde, n'est que compromis entre l'instinct naturel et le convenu social, et à qui de telles communications restent obstinément fermées, est à ses côtés comme son double laïcisé...)"[86] va devenir la médiatrice avec le monde. Vanina est "la médiatrice mue par un génie à la fois spontané et tout traditionnel, par laquelle les relations entre ce monde de la vie à l'état brut et les puissances cosmiques

vont trouver leur éveil et sur un certain plan leur fugitive mise en forme."[87]

Des personnes donc, et le plus souvent des femmes,entretiennent dans l'univers de l'auteur une relation particulère avec le monde naturel. Marceline Cain, dans Le Sang de l'agneau, selon les paroles d'André Robin est de "plain pied avec le monde magique."[88] Cette enfant qui refuse de s'adapter au monde des adultes, qui refuse de passer de l'enfant à la femme (il est à noter que sa mère veut lui acheter des vêtements plus décents et plus appropriés à son âge et qu'elle n'y consent que par obligation) vit dans une parfaite innocence car elle n'est ni méchante, ni égoïste quoique quelques-unes de ses habitudes soient blâmables aux yeux de la société.

Elle s'adonne en effet à d'étranges ébats avec son lapin favori. Se couchant sur le sol, à demi dévêtue au soleil, elle le laisse courir sur elle, ce qui provoque chez l'enfant un puissant courant érotique dont elle n'est pas vraiment consciente au niveau moral, mais "qui la conduit à une communion extatique avec la nature entière. Elle obtient par ce mécanisme empirique une participation à la vie panique qui va la marquer définitivement et lui donner son caractère angélique: car cette identification est spontanée, non provoquée par l'ascèse."[89]

Le lien symbolique qu'elle entretient avec la nature sera brisé lorsque ses parents tueront le lapin, geste qui devrait la forcer à entrer dans un monde conditionné, brimant et soumis à des lois. Ceci résultera dans son escapade, son viol au milieu d'un troupeau de moutons et le meurtre de ses parents par elle. Au milieu de la bergerie Marceline qui est enivrée par l'odeur des bêtes, leurs bêlements, l'atmosphère animale et érotique, entrera de nouveau en rapport avec les forces

vitales.

Dans Le Désordre de la mémoire, Mandiargues a dévoilé ses intentions à propos de ce récit qui est représentatif de ses tentatives pour caractériser l'émergence des forces vitales. Il dit:

> Dans Le Sang de l'agneau, j'ai tenté de donner forme aux mystères de la bestialité, de la complicité du poil avec le sang, où réside la signification obscure du sacrifice et je crois être parvenu à une illustration vraiment convaincante, cette fois, de cette vieille magie panique qui est un peu comme le souffleur de mon théâtre.[90]

Cette magie panique, dans le sens où elle procure des émotions bouleversantes aux personnages qui sont imprégnés des éléments, est surtout notable chez Vanina. Celle-ci est constamment décrite par ce qui l'entoure; et la mer et le sable, qui se posent ou s'écartent d'elle avec une étrange matérialité, sont plus perceptibles que son amant qui reste très abstrait. L'intériorité de Vanina devient extériorité et elle expérimente une forte émotion presque religieuse devant la nature qui symbolise plus que jamais la vie et la mort.

L'association de la femme à la nature se manifeste encore avec Rébecca qui est presque animalisée dans de nombreuses comparaisons qui l'associe à un petit animal et parfois à un élément végétal. Cette attache de la femme à la nature est aussi soulignée dans un conte moins connu,"Le Pont" (Le Musée noir) dans lequel Damien, le héros principal, parlant d'une femme vile qu'il n'a pu posséder insiste sur son côté porcin et dégradant:"le visage légèrement porcin, le large nez retroussé, eût-on dit, à coups de poing, les petits yeux rentrés dans la chair...".[91] Par contre Camille de Hur, jeune femme à travers laquelle il va découvrir une fusion totale avec la nature, est décrite en des termes qui la rapproche de la nature vierge et sauvage. A son propos il dit: "et à

l'encontre des filles de billards elle avait les cheveux, d'une couleur châtaine aussi évidemment naturelle que celles de l'argile nue, de l'herbe sèche, des feuilles mortes ou du poil de lièvre,..."[92] Et cette femme lui devient "plus précieuse que toutes les autres créatures de la forêt."[93]

Cependant la culmination de cette fusion avec la nature a lieu au moment de l'union du couple. L'illustration la plus frappante de ce phénomène se trouve probablement dans le récit "La Marée" (Mascarets), où un jeune homme planifie dans les moindres détails cette fusion intime avec la nature au moment de l'acte sexuel. Résumée brièvement cette histoire pourrait paraître obscène: un jeune homme demande à sa cousine de pratiquer une fellation, isolés sur un îlot en attendant que la marée monte et entoure l'îlot. Cette narration n'est cependant jamais vulgaire tant le désir du jeune homme de sentir les forces vitales de l'univers, en l'occurence la marée, être en unisson avec lui est grand. Il dit à sa cousine: "Nous ne sommes peut-être pas les premiers à avoir entendu l'injonction de la nature et à nous être accordés avec le rythme de la marée."[94]

Cette intuition de l'accord profond de l'homme avec la nature dans l'érotisme révèle toute sa force lorsque la marée qui monte accroit le désir du jeune homme qui s'exclame:

> Jamais il ne m'était arrivé de me trouver en communication si forte et si intime avec la nature; je sentais affluer en moi le grand courant vital qui circule entre les planètes et qui va peut-être jusqu'aux plus lointaines étoiles, je participais en quelque sorte à la respiration de l'univers..."[95]

Le climax se produira lorsque la marée aura fini de monter et que le personnage lui-même sera devenu une partie du mouvement des eaux. Il

rapporte:

> Simultanément je m'efforçai d'imaginer d'une façon plus intense la montée de la mer autour de notre couple, et au bout de quelques minutes je me trouvai à tel point confondu avec la substance élémentaire qu'il me semblait que la marée s'élevait en moi comme dans tout l'entourage...[96]

Vanina elle aussi va participer à la palpitation du monde extérieur, et comme le jeune homme précédemment, ce qu'elle recherche dans l'érotisme, c'est plus cette absorption complète avec les éléments ambiants que la recherche du plaisir pour le plaisir. C'est pourquoi oubliant presque le visage de son amant, en cheminant vers le lieu de rendez-vous, elle pense: " que c'était à la nature entière qu'elle se livrait en allant se remettre aux mains de celui que pourtant elle eût juré qu'elle 'aimait'."[97] Plus tard en s'abandonnant à l'homme c'est encore à la nature qu'elle s'abandonnera puisque les arbres, les lis et la lune participent à "la consommation d'un sacrifice inhumain et splendide."[98] Son corps tout entier s'offre autant à la lune qu'à son amant. Dans ces moments-là, les personnages oublient presque leur identité pour n'être plus que des fragments de l'univers.

Rendu à ce point l'érotisme n'est plus simplement la fusion de deux êtres liés par la même quête du plaisir, le partenaire n'étant alors qu'un objet en qui un dieu païen s'est incarné, mais c'est pour un seul être une expérience exceptionnelle qui le fait prendre part au mouvement du monde naturel. La jouissance s'apparente donc à la respiration du cosmos et est dérivée du désir de s'unir étroitement à une sorte d'au-delà de la réalité immédiate. Dans cet érotisme l'homme recrée l'unité perdue du sujet et de l'objet en annulant les contraires et en atteignant, momentanément certes, à une totalité oubliée.

Nous avons donc constaté que l'érotisme chez Mandiargues est effraction et déchirement. Il est aussi une volonté de démesure et d'outrance dans les sentiments et les attitudes et il conduit souvent à des situations limites. Au moyen de l'érotisme l'homme tentera d'échapper à ses limites, qu'elles soient inhérentes à son état ontologique ou qu'elles soient dictées par la société.

Par son intensité il nous projette hors de nous et nous permet d'atteindre une dimension rarement acquise par ailleurs. Comme toute expérience intérieure, et pas seulement sexuelle, il est difficile de le mettre en mots pour en exprimer la profonde émotion, à cause des interdits qui pèsent sur lui mais aussi à cause de l'absence de cadre de références, l'érotisme reste intraduisible dans son essence. Mais c'est une force et un moyen de prise de conscience et Mandiargues serait d'accord avec André Malraux lorsque celui-ci écrit à propos de l'érotisme, dans la préface à L'Amant de Lady Chatterley, qu'il convient "d'en [l'érotisme] faire le moyen de notre propre révélation."

L'érotisme joue un rôle de révélateur car l'homme se trouve en face de lui-même ou plutôt d'une partie de lui-même qui avait été maintenue dans l'ombre. Mandiargues dirait qu'il est "illuminateur". Mais cette illumination, à notre avis, n'est qu'une ouverture partielle. Et c'est là le paradoxe de l'érotisme car en brisant une immobilité rassurante, en modifiant brusquement les rapports, il tend à un contact direct; mais ce contact ne s'inscrit jamais dans la durée. Il peut être une révélation foudroyante mais à la limite il peut s'enfermer dans ses excès et s'anéantir. A moins que, pour reprendre le propos de Malraux, il devienne "une raison d'être" et non plus seulement l'expression de l'individu, c'est-à-dire que l'érotisme où la conscience érotique donne à

l'homme une plus grande acuïté de sa caractéristique d'être homme. L'individu s'atteindrait non par ce qu'il a de particulier mais "par la conscience de ce qu'il a de commun avec tant d'autres; son sexe."[99] Cette connaissance de l'individu au moyen de l'érotisme lui permettrait donc d'exister et d'être homme plus pleinement. Continuant de parler du livre de D.H. Lawrence, Malraux écrit que dans ce livre "Il ne s'agit pas là d'échapper au péché, mais d'intégrer l'érotisme à la vie sans qu'il perde cette force qu'il devait au péché..."[100] Ceci nous semble résumer parfaitement la démarche de Mandiargues.

L'érotisme est aussi un mouvement destructeur de l'habituel, un moment de la lucidité et de la violence qui peut mener au bonheur, dans tous les cas ainsi que le mentionne Bataille "le passage de l'état naturel à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu."[101] Cette dissolution a évidemment des répercussions au niveau social car elle entame la régularité des formes sociales, et l'individu alors, échappe complètement à tout contrôle. L'érotisme fait éclater la réalité en rappelant un monde qui n'a pas été contrôlé et maîtrisé. Par conséquent l'homme redécouvre en lui des virtualités en lesquelles il avait cessé de croire. Herbert Marcuse, dans son livre Eros et Civilisation dans lequel il tente de montrer que "la libération des besoins instinctuels et de satisfaction qui étaient demeurés jusque-là tabous ou refoulés"[102] pourrait modifier de manière subversive la civilisation traditionnelle et répressive, note que "dans un monde d'aliénation la libération d'Eros opèrerait inévitablement comme force destructrice fatale, comme la négation totale du principe qui gouverne la réalité répressive."[103]

Au niveau individuel, l'érotisme procure temporairement la perte

de l'identité et Mandiargues, très sensible à ce facteur, précise dans Le Cadran lunaire que "L'attrait fou de l'érotisme (de cet Eros noir)[104] est qu'il conduit enfin à la perte de la personnalité,"[105] et que c'est le lieu "où le mal a rejoint le bien et où toutes choses, rigoureusement sont égales."[106] La passion et la destruction sont profondément mêlées.

A ce sujet nous voudrions rappeler quelques descriptions frappantes de l'extase qui s'empare de certains protagonistes lorsque l'excitation érotique culmine et qu'elle emporte l'homme dans un unviers ambigu de volupté et de souffrance où l'orgasme et la mort sont intimement liés. Dans le récit intitulé "Le Pain rouge" (Soleil des loups), un homme piqué par un insecte et devenu tout à coup minuscule se promène sur un morceau de pain. Explorant ce croûton de pain, il découvre à l'intérieur que des cavités existent dans chaque trou de la mie et que de jeunes créatures, de type asiatique, agacent les sens des homme présents. Dans ce croûton que Mandiargues appelle "une sorte de vénusberg", notre héros aperçoit des niches et

> chacune d'elles contenait un homme couvert d'abeilles des pieds jusqu'au menton; l'affreux linceul ondulait d'un grouillement calme, cependant le visage de tous les patients était marqué d'une jouissance tellement aigüe que l'expression ne s'en pouvait comparer qu'à celle d'une sainte surprise au milieu du transport le plus convulsif.[107]

Nous retrouvons, ici encore, l'influence de Bataille sur Mandiargues dans le rapprochement de l'expérience érotique et de l'expérience mystique. Peu après le héros décide de se prêter aussi à cette épreuve et il s'écrit: "Je me découvris au sommet d'une volupté si haute que jamais je n'aurai supposé pouvoir y atteindre sans mourir. Et je défaillis."[108]

Il est évident que l'érotisme qui procure la perte de la raison et aussi la perte des sens nous donne d'une certaine manière un avant

goût de la mort, et à nouveau nous citerons Bataille: "Nul ne saurait nier qu'un élément essentiel de l'excitation est le sentiment de perdre pied, de chavirer."[109] Mais ce désir de s'anéantir est différent du désir de mourir car "c'est le désir de mourir sans doute, mais c'est en même temps le désir de vivre, aux limites du possible et de l'impossible, avec une intensité toujours plus grande."[110] Plusieurs des exemples que nous avons mentionnés jouent de cette ambiguïté, et dans tous, le temps est suspendu et l'individu s'anéantit. Cependant en s'anéantissant ce sont les forces vitales qu'il retrouve et la sexualité et l'érotisme deviennent des affirmations de la vie. Dans Troisième Belvédère, Mandiargues reprend la fameuse phrase de Bataille qui voit dans l'érotisme "l'approbation de la vie jusque dans la mort." Et pour notre auteur, la célébration de la chair, même si elle débouche sur un simulacre de la mort, est avant tout tournée vers la vie. C'est l'expression la plus intense et la plus poétique de son amour pour la vie.

Si les allusions au couple d'Eros et de Thanatos sont si fréquentes dans l'oeuvre de Mandiargues, c'est parce que, bien que ce lien ne soit pas nouveau, il est "bien plus qu'un thème, c'est plutôt une notion enfouie dans l'inconscient le plus obscur."[111] A notre avis, l'exemple le plus significatif pour exprimer ce lien entre le sexe et la mort est celui de l'instant de la mort de Rébecca dans La Motocyclette. Celle-ci au moment de s'écraser contre un camion ne verra plus que le visage de Bacchus peint à l'arrière du camion et qui va l'avaler. A ce moment précis, elle pense que "l'univers est dionysiaque;... cependant que des milliers de lames sont acharnées sur elle et qu'il lui semble qu'elles ne font qu'une seule plaie, par où son amant se répand en elle."[112]

A l'instant exact de sa mort qu'elle vit de manière très érotique, comme si elle coïncidait avec un ultime orgasme, elle s'aperçoit que les forces de la vie et les forces de la mort sont les mêmes et qu'elles sont les compléments indispensables de l'univers. Le monde se révèle à elle comme unifié dans le sexe, la vie et la mort. L'ultime phrase du livre énoncera la réconciliation de ces contraires:

> Un visage démesurément souriant celui de Bacchus va l'engloutir (et il la contemple avec une allégresse infinie, qui est à l'égal d'une tristesse sans borne), un visage humain, ou surhumain, le dernier, peut-être le vrai visage de l'univers.[113]

Notons au passage à quel point la conception de la mort pour Mandiargues est différente d'autres auteurs de sa génération, tels que Malraux ou Camus par exemple. Tandis que pour ceux-ci, elle n'est qu'une preuve de plus de l'absurdité de la vie et qu'elle tend à nier les efforts de l'homme et à rendre sa présence dans un monde contingent et indifférent, absurde; pour Mandiargues, qui, certes l'appréhende avec quelque crainte, elle est un élément naturel de la vie de l'homme et en tant que telle elle n'est ni angoissante ni en contradiction avec la vie. Dans un éloge funèbre pour la mort de l'écrivain mexicain Alfonso Reyes, au risque d'offenser les lecteurs, il insiste surtout sur la vie accomplie de cet auteur et parle de la mort de manière simple et sobre: "car il me semble que la mort est un évènement très ordinaire devant lequel on n'a pas besoin de prendre des airs de circonstances...."[113]

NOTES

[1] André Pieyre de Mandiargues, Deuxième Belvédère (Paris: Grasset, 1962), p. 29.

[2] Ibid., p. 68.

[3] André Pieyre de Mandiargues, L'Age de craie (Paris: Gallimard, 1961), p. 8.

[4] Mandiargues, Deuxième Belvédère, p. 69.

[5] David J. Bond, The fiction of André Pieyre de Mandiargues (Syracuse: Syracuse University Press, 1982), p. 98.

[6] Mandiargues, Deuxième Belvédère, p. 71.

[7] Ibid., p. 71.

[8] Ibid., p. 70.

[9] André Pieyre de Mandiargues, Troisième Belvédère (Paris: Gallimard, 1971), p. 105.

[10] Mandiargues, Deuxième Belvédère, p. 77.

[11] Pierre Mabille, Le Miroir du merveilleux (Paris: Sagittaire, 1940), p. 15.

[12] Mandiargues, Deuxième Belvédère, p. 70.

[13] Mabille, op. cit., p. 15.

[14] Alain Jouffroy, "Entretien: André Pieyre de Mandiargues, celui qui a fait peur aux jurys," L'Express, 6 décembre 1963, p. 44.

[15] André Pieyre de Mandiargues, Le Musée noir (Paris: Laffont, 1946), p. 7.

[16] Ibid., p. 9.

[17] Mabille, op. cit., p. 28.

[18] Ferdinand Alquié, Philosophie du surréalisme (Paris: Flammarion, 1955), p. 52.

[19] Mikel Dufrenne, Art et politique (Paris: Union Générale d'Editions, 1974), p. 152.

[20] Mandiargues, Deuxième Belvédère, p. 71.

[21] Mandiargues, Troisième Belvédère, p. 93.

[22] Ibid., p. 92.

[23] André Pieyre de Mandiargues, Le Belvédère (Paris: Grasset, 1958), p. 52.

[24] Bond, op. cit., p. 91.

[25] André Pieyre de Mandiargues, Le Désordre de la mémoire (Paris: Gallimard, 1975), p. 130.

[26] Ibid., p. 169.

[27] Jean Charles Falardeau, Imaginaire social et littérature (Montréal: Editions Hurtubise HMM, Ltée, 1974), p. 137.

[28] Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique (Paris: Editions du Seuil, 1970; Points, 1976), p. 47.

[29] André Pieyre de Mandiargues, Porte dévergondée (Paris: Gallimard, 1965), p. 13.

[30] André Breton, Introduction au discours sur le peu de réalité; cité par Marcel Raymond, De Baudelaire au surréalisme (Paris: José Corti, 1966), p. 290.

[31] Mandiargues, Troisième Belvédère, p. 108.

[32] André Pieyre de Mandiargues, "Sabine," in Porte dévergondée, P. 31.

[33] André Pieyre de Mandiargues, "L'étudiante," in Soleil des loups, p. 105.

[34] Mandiargues, "Sabine," in Porte dévergondée, p. 31.

[35] Marianne Alphant, "André Pieyre de Mandiargues: Sous la lame," Les Cahiers du Chemin, 15 avril 1977, p. 15.

[36] Charles Campoux, "André Pieyre de Mandiargues: La Marge," Les Lettres Françaises, 10-16 janvier 1968, p. 10.

[37] Ibid., p. 10.

[38] Ibid., p. 10.

[39] Mandiargues, "Le Passage Pommeraye," in Le Musée noir, p. 88.

[40] Ibid., p. 89.

[41] Ibid., p. 90.

[42] Marianne Alphant, art. cit., p. 118.

[43] Bernard Carburet, "Chaînes parlées et prisons linguistiques," in La Civilisation surréaliste (Paris: Payot, 1976), p. 99.

[44] Bernard Carburet, "Introduction à la contrelexie," in op. cit., p. 108.

[45] Jean-Louis Bedouin, "Information, communication, quadrillage et ratières," in La Civilisation surréaliste, op. cit., p. 82.

[46] Bernard Carburet, premier art. cit., p. 97.

[47] André Breton, "Premier Manifeste," in Manifestes du surréalisme (Paris: J.J. Pauvert, 1962), p. 17.

[48] Alain Clerval, "André Pieyre de Mandiargues: un érotique baroque," La Nouvelle Revue Française, 38 (août 1971), p. 80.

[49] Mandiargues, Troisième Belvédère, p. 344.

[50] Ibid., p. 344.

[51] Ibid., p. 344.

[52] André Pieyre de Mandiargues, Le Cadran lunaire (Paris: Laffont, 1958), p. 145.

[53] Ibid., p. 150.

[54] Mandiargues, Troisième Belvédère, p. 321.

[55] Ibid., p. 322.

[56] Ibid., p. 339.

[57] Ibid., p. 321.

[58] Ibid., p. 323.

[59] Georges Bataille, L'Erotisme (Paris: Les Editions de Minuit, 1957; Union Générale d'Editions, 1965), p. 301.

[60] Ibid., p. 21.

[61] Ibid., p. 22.

[62] André Pieyre de Mandiargues, Le Lis de mer (Paris: Gallimard, 1956; Folio, 1972), p. 105.

[63] Ibid., p. 123.

[64] Ibid., p. 139.

[65] Mandiargues, "Sabine," in Porte dévergondée, p. 37.

[66] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 31.

[67] Ibid., p. 185.

[68] Mandiargues, Le Musée noir, p. 9.

[69] Mandiargues, Le Lis de mer, p. 143.

[70] Ibid., p. 145.

[71] Bataille, op. cit., p. 46.

[72] Mandiargues, Le Lis de mer, pp. 43-48.

[73] Ibid., p. 85.

[74] Ibid., p. 85.

[75] Ibid., p. 85

[76] André Pieyre de Mandiargues, La Motocyclette (Paris: Gallimard, 1963), p. 78.

[77] Ibid., p. 79.

[78] Ibid., p. 79.

[79] Joseph Hoffman, L'Humanisme de Malraux (Paris: Librairie Klincksiek, 1963), p. 171

[80] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 33.

[81] Ibid., p. 33.

[82] Mandiargues, "Le Sang de l'agneau," in Le Musée noir, p. 19.

[83] Mandiargues, Le Lis de mer, p. 10.

[84] Ibid., p. 48.

[85] Ibid., p. 13.

[86] Julien Gracq, "En relisant Le Lis de mer," Cahiers Renaud-Barrault, no. 86 (1974), p. 10.

[87] Ibid., p. 10.

[88] André Robin, "André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique: La Perversité cosmique," Cahiers du Sud, 60, no. 384 (1965), p. 142.

[89] Ibid., p. 143.

[90] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 184.

[91] Mandiargues, "Le Pont," in Le Musée noir, p. 225.

[92] Ibid., p. 227.

[93] Ibid., p. 228.

[94] André Pieyre de Mandiargues, "La Marée," in Mascarets (Paris: Gallimard, 1971), p. 23.

[95] Ibid., p. 25.

[96] Ibid., p. 26.

[97] Mandiargues, Le Lis de mer, p. 122.

[98] Ibid., p. 141.

[99] Préface d'André Malraux in L'Amant de Lady Chatterley, traduit par F. Roger-Cornaz (Paris: Livre de Poche, 1971), p. 6.

[100] Toutes les citations suivantes proviennent de la préface de la même édition.

[101] Bataille, op. cit., p. 22.

[102] Herbert Marcuse, Eros et civilisation, traduit par Jean-Guy Neny et Boris Fraenkel (Paris: Collection Points, 1971), p. 11.

[103] Ibid., p. 94.

[104] Dans cet écrit Mandiargues établit la distinction entre un Eros blanc qui gouverne "le royaume immense et lumineux de l'amour" et un Eros noir, associé à la mort et à l'érotisme.

[105] Mandiargues, Le Cadran lunaire, p. 148.

[106] Ibid., p. 148.

[107] Mandiargues, "Le Pain rouge," in Soleil de loups, p. 100.

[108] Ibid., p. 101.

[109] Bataille, op. cit., p. 262.

[110] Ibid., p. 262.

[111] Mandiargues, Le Désordre de la mémoire, p. 181.

[112] Mandiargues, La Motocyclette, p. 224.

[113] Ibid., p. 224.

[114] André Pieyre de Mandiargues, "Alfonso Reyes," in La Nouvelle Revue Française, 15 (février 1960), p. 346.

CONCLUSION

"La politique? Elle m'intéresse d'un point de vue moral. Je désire l'épanouissement de l'homme actuel,"[1] dit Mandiargues et plus loin, il ajoute: "Il [l'écrivain] s'engage par son action politique. Il écrit parce qu'il lui est inévitable de le faire."[2] Ces deux citations, extraites d'une enquête sur la situation de l'écrivain en 1969, situent les deux pôles, au milieu desquels, Mandiargues va osciller.

La dichotomie qu'il établit entre l'écrivain et l'homme empêchera de discerner dans ses écrits un "engagement politique", dans le sens où celui-ci suppose une prise de position au niveau de l'événement dans des situations données, afin de communiquer au lecteur une certaine conscience politique. Ses choix et ses interventions, et il y en eut, souvenons-nous de son attitude lors de la guerre d'Algérie, demeure en marge de son oeuvre et n'ont qu'indirectement, sur elle, des répercussions qui se traduisent au plan de la conscience morale que l'événement a suscité chez l'auteur.

Il y a, néanmoins, chez Mandiargues un protestataire et un non-conformiste, sans qu'il soit toujours aisé de préciser la nature de la protestation. L'envie de choquer, le goût de la provocation et le plaisir, très privilégié d'ailleurs, de déplaire ont vite anéanti toute velléité de participation au sein d'un parti. Son indiscipline notoire, ajoutée au sentiment de se sentir prisonnier d'une option, l'en aurait exclu immédiatement. L'adhésion à un parti l'aurait obligé à se tenir pour responsable de toutes les décisions prises par celui-ci. C'est une chose à laquelle il n'a jamais consenti et jusqu'à aujourd'hui il s'est

même abstenu de voter. Il s'explique en ces termes:

> En votant, on se solidarise avec un parti, me disais-je, et si ce parti arrive au pouvoir on se trouve complice ou tout au moins solidaire des crimes qu'inévitablement il va commettre. Le pouvoir est inséparable du crime, et si vous me dites qu'il faudrait essayer de choisir celui qui sera le moins criminel, je vous dirai que je distingue mal le petit crime du grand.[3]

Les tendances anarchistes qui se dégagent de ce passage (haine de la notion de pouvoir et de tout ce qui est institutionnalisé) nous semblent le fait d'une personne désabusée et sceptique envers les deux idéologies prédominantes de notre époque. Désillusionné quant aux mobiles profonds qui poussent les gens à vouloir le pouvoir, Mandiargues fluctuera dans ses choix, et se réclamera d'une idéologie ou de l'autre, suivant le rôle qu'elle peut jouer pour redresser des torts. Sympathique à une certaine période à la gauche, il dit: "Je choisis le socialisme contre le capitalisme,"mais il s'éloigne maintenant de celui-ci, déçu par les virages qu'il a pris à Cuba, en Chine et en Afghanistan.[5]

Un survol rapide de son oeuvre laisserait donc percevoir un désintérêt évident de la part de Mandiargues pour tout ce qui touche aux luttes politiques. Même La Marge qui, comme nous l'avons remarqué, est considéré comme le "livre engagé" de Mandiargues par maints critiques, laisse insatisfaits les gens qui attendaient une condamnation plus tranchée du régime franquiste, non seulement sur le plan éthique mais aussi sur le plan pratique. Car, dans ce livre, mis à part le respect de certaines valeurs sacro-saintes pour la bourgeoisie,comme l'ordre et le pouvoir légitimes, le souci de morale brimante et de mesure dont il a une horreur viscérale, ce que Mandiargues reproche à la société bourgeoise, c'est son hypocrisie, sa volonté de dissimuler le contingent sous

l'éternel et son mépris de l'épanouissement individuel.

Il est entendu que cet épanouissement ne se réalisera pas nécessairement à travers la lutte des classes et une révolution politique et sociale qui ébranlerait l'ordre établi, dont il n'est nullement question, mais plutôt par une révolte permanente qui est un moyen de dépasser la condition misérable de l'homme.

Pourrions-nous dire alors que Mandiargues joue des mots révolution et liberté plus par amour pour ces mots et plus par enthousiasme révolutionnaire que pour la victoire de la révolution? C'est possible et de cette façon Mandiargues serait une part intégrante de l'avant-garde qui, selon Roland Barthes, se révolte contre l'idéologie bourgeoise, sans pour autant remettre en question les assises politiques de celle-ci car:

> [...] ces révoltes s'inspirent toujours d'une distinction très forte entre le bourgeois éthique et le bourgeois politique: ce que l'avant-garde conteste, c'est le bourgeois en art, en morale, [...] mais de contestation politique, aucune. Ce que l'avant-garde ne tolère pas dans la bourgeoisie, c'est son langage, non son statut. Ce statut, ce n'est pas forcément qu'elle l'approuve; mais elle le met entre parenthèses [...].[6]

Mandiargues aurait donc besoin de la société bourgeoise pour alimenter sa révolte et sa créativité. Mais cela signifie-t-il que ses livres sont axés sur l'évasion, comme certains l'ont laissé entendre, en insistant simplement sur les qualités imaginatives de Mandiargues, sa prédilection pour l'insolite et le merveilleux?

Nous ne le pensons pas et nous avons essayé de montrer que toute son oeuvre tend à l'émancipation de l'homme. Comme les surréalistes, dont il a assimilé quelques-uns des mots d'ordre tels que démystification du langage, dévoilement du monde, insistance sur la réconcilation de la

sphère intellectuelle et de la sphère instinctuelle pour créer un être plus complet, libéralisation de l'Eros, il tente de briser les limites de l'homme afin que ce dernier se redécouvre. Mandiargues exprime la protestation de l'être tout entier contre tout ce qui le contraint.

L'écriture vise ainsi à devenir éthique. Il faut changer l'homme et peut-être essayer de "changer la vie" comme le voulait Rimbaud. Le but de Mandiargues est de ressaisir les puissances obscures et de retrouver l'unité perdue du moi et de l'univers, d'ouvrir une fenêtre sur un autre monde, qui est cependant toujours le nôtre. En libérant les instincts, il encourage la jouissance en sa propre existence, et à apprécier le moment présent dans sa plus extrême intensité. Il peut, acquiesçant au désir d'explorer les multiples possibilités des sensations et de l'âme humaine devenir plus libre et plus épanoui.

Il nous rappelle quelque peu le André Gide de Les Nourritures terrestres (1897) et de L'Immoraliste (1902), avec moins de complexité, certes, dans ce retour à la pureté originelle des émotions et dans l'application à jouir le plus possible des émotions. C'est la découverte concrète de la richesse de la nature, et par là, l'éveil en soi-même d'une fureur inconnue. Mandiargues, comme le jeune Gide, exalte cet amour de la vie en ce qu'elle recèle de plus profond.

A notre avis, Mandiargues cherche à faire de la vie au niveau individuel, une série "d'illuminations", vue assez élitiste sans doute, mais qui demeure peut-être la seule chose pour quelqu'un qui se méfie de tout dogmatisme.

En définitive s'il ne professe pas faire une littérature didactique qui parle des luttes politiques et qui subordonnerait son art à la stricte communication d'idées, il pense toutefois que l'art peut remettre

le monde en question. Il en est ainsi, non obligatoirement parce qu'il engage une autre dimension de l'expérience humaine, même si c'est sur le plan de l'imaginaire, mais comme Ferdinand Alquié le dit: "L'idée même de révolution suppose la dimension verticale par laquelle l'esprit, refusant de coïncider avec l'histoire, de fait, la juge, la dépasse, affirme que l'état actuel des choses est inadmissible, déclare que la révolution est un bien."[7]

NOTES

[1] Maurice Chavardes, "André Pieyre de Mandiargues: 'Le capitalime est orienté vers la mort,'" Témoignage Chrétien, 6 novembre 1969, p. 23.

[2] Ibid., p. 23.

[3] André Pieyre de Mandiargues, Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch (Paris: Gallimard, 1982), p. 85.

[4] Maurice Chavardes, art. cit., p. 23.

[5] A ce propos, voir le livre de David J. Bond, p. 10.

[6] Roland Barthes, Mythologies (Paris: Editions du Seuil, 1957; Points, 1970), pp. 226-27.

[7] Ferdinand Alquié, Philosophie du surréalisme (Paris: Flammation, 1955), p. 91.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES D'ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES

Pieyre de Mandiargues, André. Dans les années sordides. Monaco: A.P.M., 1943.

----------. Hedéra, ou la persistance de l'amour pendant une rêverie. Monaco: Hommage, 1945.

----------. Les Incongruités monumentales. Paris: Laffont, 1946.

----------. Le Musée noir. Paris: Laffont, 1946; Folio, 1974.

----------. Soleil des loups. Paris: Laffont, 1951.

----------. Marbre. Paris: Laffont, 1953; 1977.

----------. Astyanax. Dessins de Bona. Paris: Le Terrain vague, 1956.

----------. Le Lis de mer. Paris: Laffont, 1956; Folio, 1972.

----------. Le Belvédère. Paris: Grasset, 1958.

----------. Le Cadran lunaire. Paris: Laffont, 1958; Gallimard, 1972.

----------. Feu de braise. Paris: Grasset, 1959.

----------. L'Age de craie, suivi de Hedéra. Paris: Gallimard, 1961.

----------. Deuxième Belvédère. Paris: Gallimard, 1962.

----------. La Motocyclette. Paris: Gallimard, 1963; Folio, 1973.

----------. Le Point où j'en suis, suivi de Dalila éxaltée et de la Nuit d'amour. Paris: Gallimard, 1964.

----------. Porte dévergondée. Paris: Gallimard, 1965.

Pieyre de Mandiargues, André. La Marge. Paris: Gallimard, 1967; Folio, 1981.

----------. Ruisseau des solitudes, suivi de Jacinthes et des Chapeaugaga. Paris: Gallimard, 1967.

----------. Bona l'amour et la peinture. Geneva: Skira, 1971.

----------. Troisième Belvédère. Paris: Gallimard, 1971.

----------. Mascarets. Paris: Gallimard, 1971.

----------. Isabella Morra. Paris: Gallimard, 1973.

----------. Le Désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet. Paris: Gallimard, 1975.

----------. Sous la lame. Paris: Gallimard, 1976.

----------. Arcimboldo le merveilleux. Paris: Laffont, 1977.

----------. L'Anglais décrit dans le château fermé. Paris: Gallimard, 1979.

----------. La Nuit séculaire. Paris: Gallimard, 1979.

----------. Arsène et Cléopâtre. Paris: Gallimard, 1981.

----------. Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch. Paris: Gallimard, 1982.

ARTICLE DE MANDIARGUES CONSULTE

"Alfonso Reyes." La Nouvelle Revue Française, 15, No. 86 (1960), 346-47.

OEUVRES ECRITES SUR MANDIARGUES

Bond, David J. The Fiction of André Pieyre de Mandiargues. Syracuse: Syracuse University Press, 1982.

Stetié,Salah. André Pieyre de Mandiargues. Paris: Seghers, 1973.

OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTES

Abirached, Robert. "D'un merveilleux moderne." La Nouvelle Revue Française, 21, No. 126 (1963), 1070-75.

Affiches de la révolution française. Paris: Editions Tchou, 1968.

Alphant, Marianne. "André Pieyre de Mandiargues: Sous la lame." Les Cahiers du Chemin, 15 avril 1977, 115-123.

Alquié, Ferdinand. Philosophie du surréalisme. Paris: Flammarion, 1955.

Audejean, Christian. "A.P. de Mandiargues: La Marge." Esprit, 363 (1967), 323-24.

Balakian, Anna. Surrealism: The Road to the Absolute. New York: The Noonday Press, 1959.

Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Editions du Seuil, 1957; Points, 1970.

Bataille, Georges. L'Erotisme. Paris: Les Editions de Minuit, 1957; Union Générale d'Editions, 1965.

Beauvoir, Simone de. Le Sang des autres. Paris: Gallimard, 1945.

Bond, David J. "André Pieyre de Mandiargues: Some Ideas on Art." Romanic Review, 70, No. 1 (1979), 69-79.

----------. "Mystic and Erotic Experiences in the Fiction of André Pieyre de Mandiargues." Kentucky Romance Quarterly, 27, No. 2 (1980), 205-13.

----------. "Recurring Patterns of Fantasy in the Fiction of André Pieyre de Mandiargues." Symposium, 29, Nos. 1-2 (1975), 30-47.

Bounure, Vincent. La Civilisation surréaliste. Paris: Payot, 1976.

Brée, Germaine. Le XXe Siècle. Paris: Librairie Arthaud, 1978.

Brenner, Jacques. "Singulier et attachant: La Marge d'A.P. de Mandiargues." Paris-Normandie, 11 août 1967, 5.

Breton, André. Manifestes du surréalisme. Montreuil: J.J. Pauvert, 1962.

Brooks, Peter. "The Pleasure Principle." Partisan Review, 33 (1966), 128-32.

Burnier, Michel-Antoine. Les Existentialistes et la politique. Paris: Gallimard, 1966.

Campoux, Charles. "André Pieyre de Mandiargues: La Marge." Les Lettres Françaises, 10-16 janvier 1968, 10.

Charvades, Maurice. "André Pieyre de Mandiargues: 'Le capitalisme est orienté vers la mort'." Témoignage Chrétien, 6 novembre 1969, 23-24.

Chélini, Jean. "Propos littéraires." Le Méridional, 3 décembre 1967.

Clauds, Jacqueline. "Les Goncourt redécouvrent Pieyre de Mandiargues." Le Berry Républicain, 21 novembre 1967, 4.

Clerval, André. "Au Barrio Chino." La Quinzaine Littéraire, No. 28 (1967), 9.

----------. "André Pieyre de Mandiargues: un érotique baroque." La Nouvelle Revue Française, 38, No. 224 (1971), 77-81.

Contat, Michel et Alexandre Astruc. Script du film "Sartre". Paris: Gallimard, 1977.

Detweiler, Robert. "The Moment of Death in Modern Fiction." Contemporary Fiction, 13, No. 13 (1972), 269-294.

Dufrenne, Mikel. Art et politique. Paris: Union Générale d'Editions, 1974.

Dumur, Guy. "Moments littéraires." La Gazette Littéraire, 25-26 novembre 1967, 27.

----------. "Le courtisan de la mort." Le Nouvel Observateur, No. 128 (1967), 30-31.

Falardeau, Jean-Charles. Imaginaire social et littérature. Montréal: Editions Hurtubise HMM, Ltée, 1974.

Freustié, Jean. "Mandiargues: 'La Marge'." Mercure de France, 77-81 (1969).

Gallo, Max. Histoire de l'Espagne franquiste. Tome II: De 1951 à aujourd'hui. Paris: Marabout Université, 1969.

Gide, André. Littérature engagée. Textes réunis et présentés par Yvonne Davet. Paris: Gallimard, 1950.

Gilles, Serge. "La Marge par A.P. de Mandiargues." France Nouvelle, 13 décembre 1967, 19.

Gracq, Julien. "En relisant Le Lis de mer." Cahiers Renaud-Barrault, No. 86 (1974), 5-14.

Haedens, Kléber. "Dans les rues chaudes de Barcelone." Candide, 15-21 mai 1967, 39.

Hoffman, Joseph. L'Humanisme de Malraux. Paris: Librairie Klincksiek, 1963.

Jones, Louisa. "Variations on Fantasy." Neophilologus , 54, No. 1, (1970), 2-18.

Jouffroy, Alain. "Entretien : Mandiargues, celui qui a fait peur aux jurys." L'Express, 6 décembre 1963, 43-44.

Junot, Roger-Louis. "Le Goncourt et le Renaudot." La Vie Protestante, 1 décembre 1967, 3.

Kanters, Robert. "André Pieyre de Mandiargues." La Revue de Paris, 75, No. 1 (1968), 116-123.

Kayser, Lucien. "Une Poétique plutonienne." Les Pages de la Société des Ecrivains de langue française, 17 (1971), 39-54.

Lawrence, D.H. L'Amant de Lady Chatterley, préface d'André Malraux. Traduit par F. Roger-Cornaz. Paris: Livre de Poche, 1971.

Mabille, Pierre. Le Miroir du merveilleux. Paris: Sagittaire, 1940.

Mallet, Christine. "Des Années sordides à La Marge, l'oeuvre de Pieyre de Mandiargues enrichit les mêmes thèmes." Le Monde, 3 mai 1967, i-ii.

Malraux, André. "Débat avec Gabriel Marcel." Union pour la Vérité, 8 juin 1929.

----------. Article de Monde, 18 octobre 1930.

Marcuse, Herbert. Eros et civilisation. Traduit par Jean-Guy Nenny et Boris Fraenkel. Paris: Collection Points, 1971.

Miguel, André. "Un holocauste magique à Barcelone. A.P. de Mandiargues." Beaux-Arts, 27 mai 1967.

Minart, Cella. "Prix Goncourt à A.P. de Mandiargues pour son livre La Marge." Archives Gallimard. Actualité Littéraire, 20 novembre 1967.

Mistler, Jean. "Barcelone la nuit." L'Aurore , 9 mai 1967, 10.

Monod, Martine. "En marge de Barcelone." L'Humanité, 26 novembre 1967, 13.

Nadeau, Maurice. Le Roman français depuis la guerre. Paris: Gallimard, 1963.

Nizan, Paul. Les Chiens de garde. Paris: Editions Rieder, 1932; F. Maspéro, 1960.

Orlando, Walter. "A.P. de Mandiargues, le dernier romantique." Valeurs Actuelles, 13 juillet 1967, 36.

Penel, Alain. "A.P. de Mandiargues chez le furhoncle. Voir Barcelone et mourir." Tribune de Genève, 27-28 mai 1967, 3.

Pia, Pascal. "Romans et nouvelles." Carrefour, 3 mai 1967, 16.

Piatier, Jacqueline. "André Pieyre de Mandiargues: Mascarets et autres textes." Le Monde, 14 mai 1971, 18.

Rambures, Jean-Louis de. "Comment travaillent les écrivains?" Le Monde, 25 avril 1970, viii.

Raymond, Marcel. De Baudelaire au surréalisme. Paris: José Corti, 1966.

Robin, André. "André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique. I: La Perversité cosmique." Cahiers du Sud, 60, Nos. 383-84 (1965), 138-50.

----------. "André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique. II: L'Initiation panique." Cahiers du Sud, 60, No. 385 (1965), 295-313.

Rolin, Babin. "André Pieyre de Mandiargues: le dernier disciple." Beaux-Arts, 6 mai 1967, 4.

Rolland, Romain. "Une Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit." L'Humanité, 26 juin 1919.

Rudorff, Raymond. The Myth of France. London: Hamish Hamilton 1970.

Saint Jean, Robert. "Il a le Goncourt et ne s'en doute pas." Paris Match, 2 décembre 1967, 90-03.

Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1948; Idées, 1950.

----------. Plaidoyer pour les intellecutels. Paris: Idées Gallimard, 1972.

Schlumberger, Jean. "Gide rue Visconti." La Nouvelle Revue Française, 23, No. 258 (1935), 482-84.

Stil, André. "Miettes illuminées." L'Humanité, 28 décembre 1972, 16.

Temmer, Mark J. "André Pieyre de Mandiargues." Yale French Studies, 31 (1964), 99-104.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Editions du Seuil, 1970; Points, 1976.

"Spanish Tragedy." The Times Literary Supplement, 14 juin 1967, 543.

Valmont, Jacques. "Barcelone de noche." Aspects de la France, 26 mars 1967.

Valogne, Catherine. "La vie en marge." Tribune de Lausanne, 26 mars 1967.

Vivienne, Michel. "A.P. de Mandiargues Prix Goncourt 1967." Le Phare, 26 novembre 1967, 5.