

Table des matières

Plaisir à Mandiargues.....5
par Marie-Paule Berranger et Claude Leroy

POTEAUX D'ANGLE

Fables des origines, origines de la fable.....21
par Claude Leroy

L'autoportrait de l'écrivain légué à la postérité
Mandiargues à travers ses entretiens37
par Henryk Chudak

André Pieyre de Mandiargues,
André Breton : une rencontre sous influence?53
par Chrystèle Taravella

Bona : l'âme-sœur peintresse, poète et Séraphin.....73
par Georgiana M.M. Colvile

Un amateur d'imprudences.....91
par Éric Dussert

La dernière fois.....107
par Myriam Boucharenc

L'ATELIER DU POÈTE

Les Carnets de création : « logiques d'incohérence »123 <i>par Marie-Paule Berranger</i>	
Les « monuments incongrus » de Mandiargues revisités 149 <i>par Alain Chevrier</i>	
Survenue de la mort grave <i>Mandiargues poète</i> 171 <i>par Sophie Loizeau</i>	
Pierres de Mandiargues 183 <i>par Anne Gourio</i>	
Vanina passionnément contée <i>Sur une héroïne mandiarguienne</i> 201 <i>par Caecilia Ternisien</i>	
Le témoin d'ailleurs <i>Mandiargues critique d'art</i> 221 <i>par Marie Hartmann</i>	
Du côté du théâtre et du cinéma 241 <i>par Gérard-Denis Farcy</i>	

REGARDS CROISÉS

La sagesse du moderne <i>Barthes et Mandiargues lecteurs d'Arcimboldo</i> 259 <i>par Claude Coste</i>	
Bords de mer 279 <i>par Gérard Farasse</i>	
Lis de mer et tours aux Sarrasins <i>Mandiargues et Ernst Jünger</i> 297 <i>par Birgit Wagner</i>	

Rencontres entre Mandiargues et Jouve	311
<i>par Béatrice Bonhomme et Jean-Paul Louis-Lambert</i>	
André Pieyre de Mandiargues et quelques Mystérieux d'Italie	333
<i>par Marie-José Tramuta</i>	
Mandiargues et l'érotisme littéraire féminin	349
<i>par Alexandra Destais</i>	
« La poésie et la mourre » <i>Mandiargues et Joyce Mansour</i>	371
<i>par Stéphanie Caron</i>	
Bibliographie.....	389
<i>par Claude Leroy</i>	
Les auteurs	403

Plaisir à Mandiargues

par Marie-Paule Berranger et Claude Leroy

Prendre plaisir à Mandiargues, c'est s'accorder aux jeux baroques d'un univers reconnaissable entre tous où la poésie s'allie aux cortèges floraux, et le théâtre des signes aux tableaux vivants. Et c'est rendre à leur auteur l'hommage qui lui convient le mieux, un hommage *sensible*. Les commémorations, parfois, ouvrent sur l'avenir. Pour marquer le centenaire de sa naissance, les amis du poète n'ont pas entrepris de bâtir un Tombeau à sa mémoire : ils ont choisi de célébrer sa présence ici et maintenant. La nostalgie est réduite à la portion congrue dans le monde merveilleux d'André Pieyre de Mandiargues, où la loi du désir règne en souveraine. C'est pour renouveler la connaissance d'un grand poète, dont l'œuvre commence à se révéler au-delà du premier cercle, qu'un colloque international s'est tenu à Caen, en 2009. Plutôt qu'une inscription gravée dans le marbre d'un palais vénitien, les auteurs réunis dans le présent volume souhaitent qu'il apparaisse aux lecteurs comme un graffiti laissé sur une pierre de la forêt de Clorinde.

Du 14 au 17 mai 2009, quatre journées organisées par les universités de Caen et de Paris Ouest Nanterre ont réuni une vingtaine de chercheurs à l'Abbaye d'Ardenne, au lieu même où sont déposées les archives de Bona et André Pieyre de Mandiargues, en la présence active et chaleureuse de leur fille, Sibylle. Venus de France et de l'étranger,

ces chercheurs se proposaient de mettre au jour quelques principes de cohérence dans une œuvre multiforme, que la plupart des études ont abordé jusqu'ici sous l'angle des catégories génériques. Or, récits et poèmes, affinités électives et rencontres inattendues, théâtre et adaptations cinématographiques, critique littéraire et artistique constituent chez Mandiargues une mosaïque dont les pièces composent – à l'instar des figures d'Arcimboldo – un portrait de l'auteur au miroir de son écriture. Ses personnages, féminins aussi bien que masculins, ne sont-ils pas, de son propre aveu, « reflet de moi-même dans un miroir ténébreux » ? Un miroir en éclats, aux diffractions biaisées qui s'offrent comme les reflets partiels et mélancoliques d'une unité perdue : tel est l'autoportrait en énigme que l'auteur du *Lis de mer* a légué à la postérité (Henryk Chudak).

Au cours de la rencontre, une pluralité d'approches a permis de conjuguer l'histoire littéraire avec celle des idées, l'étude de la réception avec la génétique textuelle, l'étude des personnages ou des noms avec la phénoménologie. Au fil des échanges se sont découverts les coraux qui forment cet archipel « solidaire par le fond » qu'est l'imaginaire du poète. Entre le poème en prose condensé sur une scène érotique aux mystérieux rituels et les grands récits du *Musée noir* ou de *Feu de braise*, entre « Passage de l'Égyptienne » et *Tout disparaîtra*, entre l'« Ode à Ljuba » et les essais des *Belvédère*, au-delà des parentés thématiques et des différences génériques, se croisent en écho des mots conducteurs ou des séries sonores. Des processus récurrents d'énumération, d'insertion ou de greffe laissent peu à peu apparaître les constantes d'une création et, malgré l'absence des états intermédiaires entre les carnets et les versions publiées, ils permettent d'accéder à ces « caves et champignonnières » où couve longtemps le désir d'œuvre, avant que la forme ne vienne précipiter sa cristallisation.

Sous son évidente diversité, l'œuvre de Mandiargues révèle une cohésion dont il a formulé lui-même le principe unique : « n'écrire qu'en état d'obsession ». Sa « pathologie créatrice », ces motifs obsédants dont « Le sang de l'agneau » donne le premier exemple, « tout cela, dans son outrance même, est du théâtre », un théâtre élisabéthain qui veut

donner forme au mystère de la bestialité. Pousser la vision de détail jusqu'à ce qu'elle se renverse en artifice le rattache au style baroque poussé jusqu'au fantastique. Un catalogue des visions élémentaires essentielles, avec ses noyaux d'énergie rayonnants, peut dès lors s'esquisser. Mandiargues pressent la nécessité d'une telle cartographie de l'imaginaire pour pénétrer l'œuvre des peintres qu'il admire le plus, comme Max Ernst, Victor Brauner, Salvador Dalí. À la recherche d'une « nouvelle herméneutique du monde minéral », Anne Gourio montre que la minéralité chez lui est d'emblée syncrétique. Sa fascination pour la pierre et les métamorphoses de la matière le relie à Mallarmé, Breton, Guillevic ou Bonnefoy, mais elle permet aussi de reconnaître son alchimie spécifique entre l'érotisme noir et le merveilleux surréaliste. Cette prédominance de la minéralité chez Mandiargues rapproche le processus de sa création de celui de Jean Arp, poète et sculpteur. Elle se voit surdéterminée par le jeu des noms qui fournit à l'interprétation des vecteurs féconds (Cécilia Ternisien) et par une arborescence des significations produite par greffe ou prolifération (Alain Chevrier). Ces visions originelles changent de couleur et de registre au gré des humeurs du metteur en scène.

Remontant à la fable des origines, Claude Leroy montre comment la réécriture de la tragédie antique, revécue dans toutes ses variantes, a permis le passage à l'œuvre et constitue le moteur de l'écriture. Astyanax, orphelin de guerre, doit lever le mauvais sort qui le voue à la mauvaise répétition (le bégaiement), voire au sacrifice ; la parole empêchée, la vie barrée par le deuil lui posent sans cesse cette question : comment survivre quand on est fils d'Hector ? Le cérémonial et les rituels qui l'accompagnent ont fonction d'exorcisme. Si Mandiargues fulmine parfois, il préfère jouer du couteau pour libérer la violence dans une théâtralité cruelle, ou la déjouer par la voie des masques et des métamorphoses. Ce théâtre sans catharsis ne délivre de l'obsession que le temps de l'écriture, en sommant le lecteur de prendre conscience des désirs obscurs et de la beauté des monstres. Mais l'angoisse de la dernière fois rôde de texte en texte et elle viendra à l'affiche de *Tout disparaîtra* (Myriam Boucharenc). Drôle de théâtre, en vérité, qui réserve la théâtralité au récit et tente

d'imposer la déclamation poétique à la scène (Gérard-Denis Farcy). Seule la répétition – la bonne cette fois – délivre ; c'est pourquoi l'événement arrive toujours deux fois dans les nouvelles de Mandiargues : il s'annonce dans le texte par des figures poétiques (métaphore, paronomase ou homophonie) avant de se produire dans le monde des faits, où l'impression diffuse de *déjà vu* nous porte à l'accepter désormais comme une donnée du « grand réel », si fantastique soit-il. Séries et paradigmes sont les seuls repères, conjuratoires, de cet espace panique. Le dieu aux pieds de chèvre hante une Nature sexualisée dont les outrances rejoignent l'artifice. Dans l'écriture du paysage sarde, Birgit Wagner relève cet « envoûtement solaire » des îles paniques qui permet l'irruption de la sauvagerie.

Pas de contradiction, donc, entre nature et art, et pas d'opposition radicale non plus entre poème narratif et récit poétique. Mandiargues aime la ligne sinueuse, non pas en militant du brouillage des genres, mais dans un esprit surréaliste qui l'amène à chercher toujours le point de vue – le Belvédère – où, selon la célèbre formule d'André Breton, « les contraires cessent d'être perçus contradictoirement ». Pour faire apparaître ce qu'induit une différence de points de vue, Birgit Wagner compare le regard que portent sur le même paysage Jünger et Mandiargues, ces deux « rêveurs précis » soumis à la tyrannie du détail et de l'acuité.

Surréaliste en rêve, Mandiargues invite à passer par toutes les couleurs d'une aurore boréale de fantasmes, de scènes baroques, de chocs émotionnels. Ce « voyeur définitif » (Claude Leroy) a réussi à « approfondir l'horizon mental », selon le vœu de Breton. Collectionneur de mots, de formes et de rythmes, il acclimate mots rares et tournures disparues en de précieuses incrustations ; esthète de la phrase et de la prosodie, il passe des formes antiques aux réécritures symbolistes (Laforgue, Villiers de l'Isle-Adam sont à l'horizon), de la poésie amoureuse au poème de circonstance, de la musique de Monteverdi au dodécaphonisme. Entre le *xvi^e* siècle, Rimbaud et le surréalisme, il lance un pont improbable. Passage et pont, si fréquents chez cet architecte des signes, pourraient servir d'emblèmes si on soumettait son identité au jeu du portrait chinois. Dans le jeu infini des miroirs,

le poète récuse en effet les partages trop vite reçus : voir/ écrire ; merveilleux/fantastique ; récit/poème ; original/reflet ; viril/féminin. Georgiana Colville souligne la « double androgynie » du couple qu'il constitue avec Bona, tandis que Cécilia Ternisien fait valoir que Vanina n'est pas moins que Conrad Mur le reflet de son auteur. Vus du Belvédère, il n'est pas jusqu'aux éléments primaires qui ne viennent à s'échanger : l'eau et le feu, la pierre et la lumière cessent alors, eux aussi, d'être perçus contradictoirement.

Contre les définitions héritées, le poète a revendiqué dans le *Quatrième Belvédère* la continuité sans solution qui fait « des vers irréguliers ou des versets » des « variantes du poème en prose ». Plusieurs intervenants s'appuient dans leurs analyses sur ces « effets de déséquilibre, reposant sur une combinatoire volontairement irrégulière de rythmes pairs et impairs ». Le travail valéryen de la forme se lie ainsi à la « nécessité naturelle » chère à Breton (Anne Gourio). Non que Mandiargues soit indifférent aux formes : bien au contraire, il sait jouer en virtuose de la bande de Moebius ou de l'anamorphose. Ancrée dans l'aventure surréaliste, son écriture ne fait pourtant aucune concession à une imagerie et à des protocoles collectifs dont il se tient éloigné. S'étonnera-t-on de trouver chez un surréaliste cette phrase à la syntaxe raffinée et parfois contournée, qui fait penser au maniérisme à force de réticences et de doubles négations, d'incises et d'appositions détaillées ? Ce serait oublier qu'André Breton pratique lui aussi une écriture rhétorique jusque dans l'excès polémique où la période, les gradations, le rythme des groupes et des séquences, jouent leur rôle dans l'art de convaincre. La posture de souveraineté dans la prise de parole est la même ; mais Mandiargues aime perdre son lecteur pour le mieux capturer ensuite, quand Breton s'attache à ne pas le laisser s'échapper. L'indépendance du poète est totale : les mythes grecs ne sombrent pas avec le reniement des valeurs occidentales, mais conservent leur potentiel d'accès à l'inconscient. Quant au roman balzacien, il n'est pas chargé du péché de réalisme médiocre, et Racine ou Saint-Simon ne sont pas jetés aux oubliettes (il faudra quelques années à Breton pour réhabiliter le premier) ; enfin à Sade, qu'il

apprécie, il fait ce reproche essentiel d'avoir manqué à la poésie en méconnaissant l'amour.

Mandiargues récuse les séductions de l'écriture automatique tout autant que les pièges du formalisme. Son sens aigu de la langue, une passion de latiniste pour les ruses de l'étymologie, un usage ironique du sens multiple se manifestent dans les *Incongruités monumentales*, dont Alain Chevrier a débusqué les procédés aussi savants que drôles. Ses analyses donnent sur pièces – pièces d'horlogerie, s'entend – l'exemple de ces jeux qui rappellent à la fois Góngora et Roussel ; les « Incongruités » du poète ne sont-elles pas aussi monumentales que les célèbres « rails en mou de veau » ?

Dans le droit fil d'une des métaphores fondatrices de *L'Amour fou*, le cristal, Mandiargues revendique pour la poésie une « plus haute cristallisation ». Elle fait encore un peu défaut, concède-t-il, à son premier recueil, *Dans les années sordides*, dont les rêveries fantastiques sont marquées par les misères de l'époque. Il considère pourtant ces récits comme des poèmes en prose, et il se reporte à Baudelaire et à Edgar Poe pour montrer combien cette forme d'écrit est intermédiaire entre la poésie et la narration. Il allègue encore l'exemple des *Illuminations*, où s'effacent dans une ambiguïté maintenue les frontières trop nettes entre poèmes et petits récits. Si l'amplitude de variation fait que certains textes tendent plus vers le poème, d'autres vers le conte, cette distinction ne peut être faite avec précision chez ceux qu'il nomme « les grands supérieurs ». C'est précisément, à ses yeux, ce qui permet de les reconnaître.

Lorsqu'il fait son « Autoportrait », Mandiargues se décrit en homme-livre, en homme fait de livres, à l'instar d'un fameux portrait composé d'Arcimboldo. Homme de reflets et d'effets obliques, de ricochets et de diffractions, il ne met aucun fétichisme naïf de l'invention à se défendre contre les influences ou les emprunts. Recréer une émotion à la hauteur de celle qu'a produite sur lui la lecture des grands supérieurs est ce qui le porte à écrire ; et il collectionne le nom de ses fondateurs en une liste dont il est manifestement fier. Mais il est fier aussi d'inspirer et de vérifier son empreinte, quand la critique essaie d'allumer des soupçons de plagiat aux dépens de son amie Joyce Mansour (Stéphanie Caron) :

il apprécie l'hommage d'une réécriture comme un clin d'œil complice. Avec l'orgueil d'un peintre de la Renaissance ayant travaillé dans l'atelier des plus grands, il dresse la liste de ses maîtres : Shakespeare, les élisabéthains, Dante, Nerval, auxquels s'ajoutent *La Fée aux miettes* de Charles Nodier, un « roman capital de la littérature fantastique », Théophile Gautier, Villiers de l'Isle-Adam et quelques autres, qu'on découvre au fil des Entretiens, des *Belvédère* et de ces précieux carnets où il insère citations et livres à lire parmi les esquisses de premier jet (Marie-Paule Berranger).

Cet esthète solitaire, que sa scoliose tient légèrement penché en arrière, dans une attitude de distance, entretient dans une écriture allusive un réseau d'amitiés plus ou moins secrètes et d'affinités avec ses contemporains. Louer la création des autres n'enlève rien à la sienne, tout au contraire, et Breton en témoigne avec éloquence : « Cet homme est le seul de notre temps qui soit grand et généreux comme un *phare* ». Ses exercices d'admiration l'ont porté vers les peintres, les sculpteurs, les écrivains (français et italiens, surtout) ; plusieurs études éclairent ici ce constant dialogue avec l'autre, en interrogeant les choix et la méthode critique des *Belvédère* (Marie Hartmann), en décrivant les rencontres capitales que furent celles d'Alberto Savinio et de Giorgio De Chirico, les Dioscures de Ferrare (Marie-José Tramuta), ou en décelant des imprégnations secrètes comme celle d'Ernst Jünger (Birgit Wagner). Reflets, jeux de miroir et de mirages, de mire et de mourre, de réverbération et de miroitements, accordent ainsi dans son atelier d'écriture des univers qu'on croirait éloignés les uns des autres, comme ceux de Julien Gracq, Alain Robbe-Grillet et Roland Barthes. En examinant l'intérêt passionné que Mandiargues et Barthes partageaient pour Arcimboldo, Claude Coste découvre sous les différences de lecture et de méthode critique une estime mutuelle, que vérifient les envois et dédicaces et les souvenirs personnels de la fille de l'auteur.

Sans attendre l'assentiment de la critique de métier, Mandiargues a reconnu les grands contemporains : Jean Follain, Eugène Guillevic, Henri Michaux, et ceux de la génération en devenir, notamment Bernard Noël ou Gérard Macé. Il a dressé son ciel de naissance, où Pierre Jean Jouve

(Béatrice Bonhomme), André Breton (Chrystèle Taravella), Francis Ponge (Gérard Farasse) apparaissent comme des constellations majeures. Ce sont autant de *rencontres au miroir* comme il est des rencontres au sommet, et elles mettent à mal les classements de l'Histoire littéraire. C'est ainsi, par exemple, que les réticences communes à Jouve et Mandiargues (à l'égard de l'automatisme ou de Sade), leur prédilection pour ce « grand théâtre du désir tranchant » où les héroïnes sont sacrifiées sous le signe de Baudelaire, une liaison sulfureuse de la chair et du mysticisme par-delà les radicales différences théologiques (la place accordée à la Faute et à la culpabilité) conduisent à de fulgurantes rencontres d'écriture.

Alors que Francis Ponge dans son « parti pris » des choses et des mots tient l'émotion à distance pour faire de sa froideur une méthode, Mandiargues pose le vertige sensuel au principe de la sienne. Cette différence d'approche n'empêche pas une reconnaissance mutuelle fondée sur le traitement poétique de la langue : Mandiargues déshabille lui aussi la chair du langage et, pendant ses années de réclusion monégasque, il a voyagé à l'aide du *Littré*. Avec Ponge, il partage une admiration pour Mallarmé dont témoignent Sarah Mose, Hérodiade ou Salomé, mais aussi le goût de la pureté du diamant qui gagnerait encore, cependant, à être troublée. Il salue volontiers son ami d'un « hommage en forme de crevette » ou d'un envoi de galets. L'objet minuscule ou trivial, le graffiti sur un socle de statue ne lui paraissent pas plus futiles que les monuments de l'art et les inscriptions savantes, avec leur naïve prétention à l'éternel. Il sait l'art de tirer poésie de cette futilité. La myopie dont il s'est fait une méthode lui fait porter son attention à « la chair du monde, à ses accidents » (Gérard Farasse), à l'infiniment grand qui se niche dans l'infiniment petit. C'est pourquoi, à l'exemple du maître de la rue de Rome, il ne dédaigne pas les vers de circonstance qui permettent de « donner une figure de légende aux faits de neige et de pluie » (cité par Anne Gourio). Cartolines et dédicaces, dates et lieux soigneusement consignés au bas des textes conservent la trace de l'instant dans un « Mont-joie des circonstances ».

Dans *L'Amour fou*, André Breton ne voit qu'une différence d'intensité entre le plaisir que lui procure l'œuvre d'art – une « sensation d'aigrette de vent aux tempes » – et le plaisir érotique. Mandiargues le rejoint sans faire sienne toutefois cette différence de degré. Si la critique est amour, ce n'est pas par l'effet d'une métaphore affaiblie mais parce que rien au monde ne lui donnait autant d'émotion que les livres. Ils avaient commencé à l'émouvoir avant même la présence féminine, qui allait devenir son « plus puissant moteur d'émotion avec la poésie ». « L'amour la poésie » pourrait fournir un autre emblème à Mandiargues et le relier en profondeur à Paul Éluard, Frédéric Barzilay ou Hans Bellmer, mais avec un passage de l'œuvre au rouge – ou au noir – qui est sa signature personnelle. Une lettre du 28 août 1964 (citée par Stéphanie Caron) montre que Joyce Mansour, qui « [possède] la beauté noire », fait figure d'alter ego au miroir des désirs inexprimables. L'Égyptienne brûle sur son passage les aventuriers de la révélation, comme en témoignera encore *Tout disparaîtra*, tout entier dédié aux vertiges de l'ultime (Myriam Boucharenc). Joyce Mansour tient du Soleil qui entre au Lion, et Mandiargues la salue comme « une magnifique lionne sombre dans son rayonnement ». Beaucoup de lionnes ont croisé les itinéraires du poète, de l'Égypte au Mexique : Sibylle n'est-elle pas elle-même pour Bona « lionne et cœur de lion » ?

Mandiargues a rencontré les plus belles femmes – Leonor Fini, Meret Oppenheim, Joyce Mansour, Nelly Kaplan, Jacqueline Demornex – et d'autres qu'on devine fascinantes dans les poèmes qui les célèbrent, sans oublier Bona, deux fois choisie, deux fois épousée. Toutes sont des femmes artistes, intelligentes autant que belles, quelques-unes dominatrices, aussi libres que lui. Ce masochiste affiché aime les statues impérieuses. Récits et poèmes en prose fantasment des sévices plus souvent désirés par une femme qui orchestre son propre sacrifice, que subis par une victime consentante. Est-ce par perversité masculine qu'il fait de la victime la coupable du désir qu'elle inspire ? On a parfois reproché à Mandiargues une complaisance misogyne dans la mise en scène de gisantes, de nus parmi les cercueils et autres belles déflorées ou violées. Alexandra Destais met en perspective

ce dossier. Mais tout aussi nombreuses sont dans ses contes les femmes dangereuses, au double masque d'Éros et de Thanatos (Sophie Loizeau), qui marchent le couteau à la main, telles des apparitions de mères castratrices en deuil sur un lac gelé. Ses pierreuses et ses fées sont de redoutables Mélusine, coupantes et pures : pas d'opposition chez lui entre la femme-enfant et la femme fatale, toujours *bifrons* comme la pierre elle-même. Là encore « l'ironie anti-platonicienne » (Anne Gourio) et l'humour déjouent la tentation de la bipolarité. Elle est encore perceptible dans l'imaginaire dualiste de *L'Âge de craie*, alors que l'impureté féconde du « Diamant » (dans *Feu de braise*) incendie les récits ultérieurs, en associant innocence et perversité avec la même grâce qu'une petite fille de Balthus. Mais les fantasmes du poète ne se laissent pas enfermer dans les jeux de rôles d'une psychopathologie de série télé. Les héroïnes de Mandiargues aspirent à une totale réalisation d'elles-mêmes et de leurs rêves, avec la même force que leurs partenaires masculins. Tour à tour victimes et bourreaux (ou bourrelles), elles sont comme eux éprises de liberté, mais sans doute moins démunies devant le merveilleux, qui est leur univers de plain pied. Telle est sans doute la part qu'il faut concéder au fantasme masculin.

Bona s'est parfois insurgée avec violence contre des projections qui faisaient d'elle un objet, mais Mandiargues admire sincèrement l'œuvre de sa femme et il se montre éperdu devant tant de créativité (Georgiana Colvile). Au contraire de Breton qui n'a pas su faire place au talent de peintre de Jacqueline Lamba, Mandiargues s'est fait l'hagiographe inlassable de sa « peintresse ». Grandi comme Baudelaire dans le culte des images, il semble blessé – mais délicieusement – par la vue, atteint par les textures, les couleurs. Le tableau de Max Ernst *Cedipus Rex*, avec cet œil démesuré percé d'une flèche, est une belle représentation de cette lucidité qui en retour transperce celui qui a vu clair trop tard dans son désir, tout en caractérisant à merveille le voyeur et le visionnaire. Carnets, poèmes et contes collectionnent des images à jamais marquantes, incrustent le détail dans des histoires, les remettent en mouvement (Marie-Paule Berranger). Évoquant une série de toiles peintes par Bona

après un voyage en Égypte, il relève que l'élément dominant est le feu au point que « l'œil en reçoit comme une blessure ».

Alors que Mandiargues use magnifiquement du « stupéfiant image » pour servir la peinture, il semble que la réfraction dans l'écriture soit chez lui indispensable à la vision. Gérard-Denis Farcy le montre en s'interrogeant sur les raisons d'un double fiasco : le poète n'a trouvé ni dans son propre théâtre (*Isabella Morra, La Nuit séculaire*), ni dans les adaptations faites de ses récits au cinéma (par Walerian Borowczyk ou Jack Cardiff), des moyens d'expression à la hauteur de sa dramaturgie, comme si l'image en mouvement, la représentation vivante ou le corps présent faisaient obstacle à la représentation luxuriante du fantasme.

En refoulant le composite et la complexité dans une logique de non-contradiction, on risquerait de tenir l'auteur du « Tombeau d'Aubrey Beardsley » pour un amateur de plaisirs raffinés, un esthète à l'écart de la vie. Or, le refoulement n'est à ses yeux qu'un monstre, qu'il n'admet pas parmi les siens. Il aime hanter les bordels en compagnie de son ami Henri Cartier-Bresson, prise les soirées chaudes de Mexico, les jeux de poings et de couteau, l'atmosphère chargée d'électricité des quartiers dangereux. Stéphanie Caron montre comment *Feu de Braise* – miroir mental de l'univers de Joyce Mansour et de l'atmosphère mexicaine qu'elle incarne – rend toutes les nuances de cet amour de la vie dangereuse. Constatant de son côté la vitalité, la capacité d'indignation, la véhémence et « l'allant » du personnage, Éric Dussert explore la curiosité qui pousse l'« amateur d'imprudences » à aller au bout de l'aventure, quoi qu'il en coûte. Face à la civilisation matérielle, au poujadisme ambiant et à la résignation, la violence de Mandiargues éclate. Elle se libère surtout dans les Carnets, dans certains essais et, paradoxalement, dans les poèmes : « L'Abaissement National » (*Astyanax*), « Des chiens » (*Dans les années sordides*), « Somewhere in the world » (*Le Point où j'en suis*), « Chapeaugaga » (qui fustige l'Académie française après l'élection de Jean Paulhan), « Transistor » et « La main tendue » (*L'Ivre Œil*), « Imprécation salutaire » (poème inédit figurant dans *Écriture ineffable*). Elle se contraint davantage dans les contes qui baignent dans une intemporalité mythique, où l'histoire s'estompe. En 1968, Mandiargues a

cinquante-quatre ans et il vibre de la pulsion de liberté qui anime la jeunesse de nombreux pays. Ses voyages en Espagne ravivent sa fureur à l'égard de Franco, du modèle « américain » et d'une mondialisation dont il fustige l'équarrissage dès le début des années soixante-dix. La colère, l'humour, le sens du cocasse démentent un profil d'empereur romain auquel on aurait tort de se fier. La bouche mince, sérieuse, cache le sens aigu des situations drôles et des coïncidences burlesques si cher à celui qui s'est défini lui-même comme « un Saturne gai ».

Prendre plaisir à Mandiargues, on l'aura compris, conduit à glisser avec lui de masque en masque, dans une passion de la métamorphose sans butée ultime, dont Arcimboldo, Ernst, Arp ou Dubuffet comptent parmi les principaux répondants. De son propre nom, le poète s'amuse à tirer tout le premier un répertoire d'avatars, comme s'il soumettait son identité au révélateur inépuisable de la kaléidoscopie pour mieux en relancer l'énigme : de Pieyre dérive un très abondant lapidaire, tandis que de Mandiargues se détachent les diamants qui vont ricocher ici en mandragores, et là en dragons (Gérard Farasse)... Les travaux du colloque de Caen en apportent la preuve : on ne saurait réduire sans dommage l'œuvre de Mandiargues aux rumeurs d'érotisme qui l'environnent (non sans quelques raisons), mais la simplifient outrageusement au risque de la dénaturer. L'inventaire de sa vaste et si diverse bibliothèque, ses relations mieux comprises avec le mouvement surréaliste comme avec le Nouveau roman, le dialogue qu'il n'a cessé d'entretenir avec les écrivains et les artistes qu'il tenait pour ses contemporains capitaux, jettent une lumière nouvelle sur sa passion de l'écriture.

Depuis quelques années, la réception du poète s'est mise à changer. Contre une imagerie stéréotypée, thèses, articles, essais prennent une nouvelle mesure de son œuvre. On trouvera une liste de ces études dans la bibliographie. Des travaux d'édition s'y ajoutent depuis peu. 2009, année du centenaire, aura apporté une contribution décisive à ce renouveau de la lecture. Les *Récits érotiques et fantastiques* ont été réunis dans la collection « Quarto » de Gallimard, avec une préface de Gérard Macé et une chronologie de Sibylle Pieyre de Mandiargues. Dans la collection Poésie/

Gallimard, l'ensemble des sept cahiers de poésie a été recueilli en deux volumes : le premier présente *L'Âge de craie*, suivi de *Dans les années sordides*, *Astyanax* et *Le Point où j'en suis*, tandis que le second regroupe sous le titre *Écriture ineffable* les recueils parus après 1963, dans une édition établie par Claude Leroy. Sibylle Pieyre de Mandiargues et Alain-Paul Mallard ont accompagné d'un catalogue substantiel, *Pages mexicaines*, l'exposition sur « Mandiargues et le Mexique » qui a été présentée à la Maison de l'Amérique latine. Dans la revue *Roman 20-50* ont paru les actes d'un colloque sur l'œuvre narrative de 1963 (*La Motocyclette*) à 1993 (*Monsieur Mouton*) organisé à Lille sous la direction d'Yves Baudelle et de Cécilia Ternisien. La correspondance entre André Pieyre de Mandiargues et Jean Paulhan (1947-1968) a été publiée par Éric Dussert et Iwona Torkaska-Castant chez Gallimard, à l'automne 2009. Ont suivi celles du poète avec Nelly Kaplan (« *Écris-moi tes hauts faits et tes crimes...* », 1962-1991, Tallandier, 2009), puis Leonor Fini (*L'Ombre portée*, 1932-1945, Le Promeneur, 2010).

Beaucoup reste encore à entreprendre. Dans le prolongement du colloque de Caen, une équipe de recherches s'est constituée dans cette université à l'initiative de Marie-Paule Berranger : le GEM (Groupe d'études mandiarguiennes) s'est donné pour objet d'approfondir la connaissance de l'œuvre en tirant parti des archives conservées à l'IMEC, sans négliger pour autant (voyez son acronyme) de prendre toujours davantage plaisir à Mandiargues. C'est à l'homme-livre qu'il s'agit désormais de rendre hommage, au témoin inlassable du merveilleux, hanté par les pouvoirs magiques du langage, attaché à lever les frontières consternantes qui séparent ordinairement le rêve et la vie, l'amour et la poésie.