

Cæcilia TERNISIEN

André Pieyre de Mandiargues et la « conscience du roman »

Notice biographique

Cæcilia Ternisien enseigne au département de Lettres Modernes de l'Université du Littoral en qualité de professeur agrégée. Elle prépare un doctorat en cotutelle sur l'œuvre narrative d'André Pieyre de Mandiargues à l'Université de Lille 3 Charles de Gaulle et à l'Université de Rome 3 La Sapienza. Son étude porte sur l'entrelacs de l'écriture du corps et de l'écriture romanesque qui éclaire l'œuvre narrative de Mandiargues. Elle a codirigé un numéro spécial de la revue *Roman 20-50* consacré à l'œuvre narrative de l'auteur à l'occasion du centenaire de sa naissance en 2009.

Résumés

Nous interrogerons la conscience des genres de l'écrivain André Pieyre de Mandiargues dont l'œuvre si originale semble ignorer les frontières génériques et mettre en tension les limites entre les genres. Dans quelle mesure une poétique des genres et une poétique du roman notamment sont-elles pertinentes pour étudier son œuvre ?

In our article, we shall question on the vision of the genres of André Pieyre de Mandiargues, the author whose original texts seem to ignore the borders of the literary forms. Is the poetics of genres (and the poetics of novel in particular) useful to study his work?

Mots-clés : André Pieyre de Mandiargues, roman, genres, frontières génériques, mort.

Keywords : André Pieyre de Mandiargues, novel, genres, limites of genres, death.

Sommaire

Introduction	13
1. Les frontières génériques transcendées.....	14
1.1. La littérature comme récit.....	14
1.2. La littérature comme expression d'une incertitude fondamentale	15
1.2.1. L'incertitude comme tonalité affective	15
1.2.2. Manifestations de l'incertitude dans l'œuvre.....	16
2. Le sens du roman	17
2.1. Le lien inextricable entre tonalité littéraire, registre littéraire et genre.....	17
2.1.1. Infléchissements opérés par le genre du roman ?	17
2.1.2. Incompatibilité entre la tonalité affective de l'incertitude et l'aspect référentiel du roman ?	17
2.2. Le roman : quels moyens, quelles fins ?	18
2.2.1. La mise en tension de l'histoire vécue et de la fiction dans le roman	18
2.2.2. Le roman, une image qui éclaire.....	18
2.2.3. L'écriture romanesque et la conscience de la mort et de la fin dans <i>La Marge</i>	19
Conclusion.....	21
Bibliographie.....	21

Introduction

Les deux romans d'André Pieyre de Mandiargues, *La Motocyclette* (1963) et *La Marge* (1967), ont fait découvrir l'œuvre auparavant tenue dans la confidentialité à un large public. Le prix Goncourt décerné à *La Marge* en 1967 et le succès de librairie de *La Motocyclette* attestent la réussite des deux romans écrits après la mort de Breton et donc après la levée de l'interdit du roman pour le poète Mandiargues qui s'intéressait beaucoup au surréalisme et à son représentant.

Pourtant, il semble qu'aujourd'hui encore les apports à la littérature du XX^e siècle de l'œuvre de Mandiargues restent à mesurer. C'est peut-être qu'en dehors de la région des romans, les nombreux récits de Mandiargues, lui-même parfois classé parmi les « irréguliers d'avenir¹ », surprennent, choquent et défient toutes les attentes et tous les classements. Ils sont ainsi qualifiés par la critique à la fois de baroques, frénétiques, fantastiques, érotiques, allégoriques, surréels ou encore renouvelant le roman gothique. En outre, leur forte tendance métatextuelle et intertextuelle nécessite de la part du lecteur une érudition et une familiarité

¹ ROBICHEZ 1985, p. 340-341.

avec les œuvres d'élection de l'auteur qui rendent son accès difficile. « Passer le pont » n'est pas chose aisée.

Dans quelle mesure une poétique des genres reste-t-elle pertinente pour analyser l'œuvre narrative de Mandiargues ?

1. Les frontières génériques transcendées

1.1. La littérature comme récit

En 1977, lors d'un colloque sur le roman contemporain auquel participait également Alain Robbe-Grillet², Mandiargues déclara : « La plupart des poèmes sont des histoires, des petits récits. Dès qu'on écrit un mot sur le papier, dès qu'on écrit un des ces mots qu'on appelle substantif précédé par l'inquiétant article, tout de suite voilà une personnalité qui apparaît et si le verbe s'en mêle – j'espère qu'on l'attend – voilà l'histoire³ ! »

Le mot récit ne signifie ni genre, ni code opposé au discours mais désigne plutôt un universel linguistique. On peut rappeler qu'un genre est une forme institutionnelle, historique, et que, pour Aristote notamment, le code poétique n'était pas un genre mais l'équivalent de la littérature. Pour Mandiargues, toute création littéraire semble d'abord un récit et le roman serait, comme l'attestent certains carnets ou des échos dans l'œuvre entière, un poème qui ferait un plus long chemin. Ainsi, ces quelques vers écrits dans un carnet forment-ils le noyau du *Lis de mer* publié en 1954, auquel nous reviendrons plus tard :

« Ce pollen de lis marins, / C'est des louis qu'eût limés / Un fou de lune, / Ou
garou, / Afin de tracer le chemin / Par où les filles vont au bouc⁴. »

Plus que comme un jeu de subversion des genres, l'auteur semble vivre la création littéraire comme inextricablement liée à l'histoire, une histoire étrange et inquiétante qui transcende les genres. Si l'histoire fait un long chemin, le poème devient conte voire roman.

² Alain Robbe-Grillet écrit en 1963 *Pour un nouveau roman*, éd. de Minuit.

³ MANDIARGUES 1978, p. 105.

⁴ Carnet, cote pré-inventaire IMEC PDM 3.

1.2. La littérature comme expression d'une incertitude fondamentale

1.2.1. *L'incertitude comme tonalité affective*

Mandiargues ajoute lors du même colloque :

« Mes contes sont des contes d'incertitude, comme mes récits et j'appelle roman, par rapport aux autres, simplement un récit qui est structuré avec une complication plus grande, qui a une architecture beaucoup plus minutieuse. Ce sont des distinctions extrêmement fragiles et faibles sur lesquelles on ferait mieux de ne pas s'appesantir⁵. »

Seules des composantes structurelles, notamment temporelles, marqueraient donc le roman mandiarguien sans infléchir cette « incertitude ». Le temps dans les romans est en effet développé avec plus de rigueur et son traitement est notamment marqué par une superposition du passé, du présent et du futur qui fonde le surgissement de la scène capitale : c'est une rhétorique propre aux romans mandiarguiens. Et l'auteur de préciser :

« Mon œuvre tend à créer l'incertitude ; il est un développement de l'incertitude qui est en moi, qui est peut-être la principale couleur de mon âme (si les âmes ont une couleur) et je serais content si mon œuvre contribuait à créer de l'incertitude dans l'esprit des lecteurs⁶. »

L'incertitude comme couleur de l'âme, sorte de manière d'être-au-monde, semble ce qu'Otto-Friedrich Bollnow nommait une tonalité affective⁷ qui serait un état fondamental traversant uniformément l'homme tout entier, une manière d'être sans objet déterminé. La tonalité affective n'est pas, dans ce sens, une simple vie intérieure : dans la tonalité, le monde intérieur et le monde extérieur sont unis. Par incertitude, il faut peut-être entendre un état en soi non dirigé, sensible à ce qu'il peut y avoir de flou dans le monde et qui admet et aime la coexistence des contraires, du bien et du mal, du rêve et de la réalité⁸, du confus et du lucide et de la vie et de la mort par exemple.

⁵ MANDIARGUES 1978, p. 105.

⁶ MANDIARGUES 1978, p. 114.

⁷ BOLLNOW 1953.

⁸ « [...] et ce n'est pas à la certitude que je prétends. Je crois au contraire que c'est un peu un vice d'esprit ou une tournure d'esprit passéiste (réactionnaire) chez les meilleurs intellectuels de ce pays que ce besoin de certitude et d'absolu et que cette peur du flou et de la coexistence des contraires. » Carnet, cote pré-inventaire IMEC PDM3.

1.2.2. Manifestations de l'incertitude dans l'œuvre

Comment s'exprime cette couleur d'âme dans l'œuvre ? Dans les récits de Mandiargues, le lecteur est de prime abord sensible aux nœuds d'instinct dans lesquels il discerne comme une signature originale. Ils sont des points d'intersection entre les contes, les romans et les poèmes. Leurs noyaux germinatifs apparaissent dans les carnets de création (sortes de laboratoires portatifs, recueils de rêves, d'épiphanies et de fulgurances poétiques) et semblent d'abord des symboles inconscients (des images oniriques obsédantes) dont l'origine du pouvoir paraît demeurer obscur ; puis ils deviennent des métaphores⁹ conscientes, des formules matricielles exploitées et sans cesse convoquées qui sont à la source aussi bien des contes que des romans, des poèmes et des essais.

L'écriture d'instinct et la consignation de rêves dans les carnets auxquels l'auteur se ressource en permanence révèlent par exemple l'importance du motif de la fleur, et du lis de mer en particulier, qui inspire plusieurs œuvres. Des poèmes concernant le lis de mer, plusieurs fois repris dans les carnets dès 1952¹⁰, donnent naissance au petit essai « Les Lis de mer »¹¹ en 1953. Enfin, le lis de mer devient le motif essentiel du récit éponyme paru en 1954. La fleur ensablée paraît donc une clé, une formule, un charme dont l'auteur mesure l'efficacité dans des histoires de plus en plus longues. Quelques-unes des pistes suivies par l'auteur pour reconstruire ou comprendre l'inconscience de ses rêves¹² et leur mascarade profonde sont ouvertes par les symboles floraux, les plantes magiques, anthropomorphes, symboliques ou légendaires, telles les jacinthes, orchidées, lis de mer, sceaux-de-Salomon, belladone, ciguë et mandragore, autant d'allégories et métaphores qui montrent que l'auteur tente de conférer à ses textes les qualités hallucinatoires des rêves.

L'univers de Mandiargues ne peut être compris, semble-t-il, que si l'on admet sa foi en une réalité révélée par les rêves et les rêveries. On saisit ainsi le sens de la récurrence

⁹ Selon Ernest Jones (*Théorie et pratique de la psychanalyse* [*Papers on psychoanalysis*, Londres, 1948] trad. Annette Stronck, éd. Payot, 1969, 1969), le symbolisme est le mode fondamental de représentation indirecte. Sur le plan psychanalytique, la différence entre la métaphore et le symbole s'établit au regard de l'inconscient : dans le cas du symbolisme, les éléments affectifs attachés à l'idée symbolisée ne sont pas capables de sublimation, ils restent inconscients, alors que la métaphore est consciente ou préconsciente (chap. III. La Théorie du symbolisme, p. 82).

¹⁰ Carnet, cote pré-inventaire IMEC PDM 3.

¹¹ MANDIARGUES 1953.

¹² Le poète suit le conseil d'André Breton et consigne ses rêves ; il lit avec beaucoup d'intérêt l'ouvrage du marquis d'Hervey de Saint-Denys, *Les Rêves et les Moyens de les diriger* découvert en 1941 dans une librairie niçoise.

frappante dans les récits des motifs oniriques, pluriels mais coutumiers, qui seraient entraînés par l'incertitude, cette capacité à considérer la doublure des choses si l'on veut, que l'auteur découvre, comprend puis recrée et partage.

2. Le sens du roman

2.1. Le lien inextricable entre tonalité littéraire, registre littéraire et genre

2.1.1. Infléchissements opérés par le genre du roman ?

Ce style est effectivement fondamental mais l'analyse du choix de la forme littéraire est-elle vaine ?

La tonalité affective, ou manière d'être-au-monde, est tout de même inextricablement liée au registre littéraire qu'elle fonde et sans doute à un genre, une forme qu'elle appelle plus volontiers. La tonalité affective de l'incertitude pourrait ainsi fonder dans l'œuvre narrative de Mandiargues un registre original combinant de façon variable les registres littéraires du merveilleux, du fantastique, du sublime mais aussi du romanesque et des modes littéraires. À un style d'être au monde et à ses infléchissements correspond une manière d'écrire et de donner à sentir. Si la forme du conte paraît rendre plus spontanément et mieux la manière de voir et de sentir de Mandiargues, le choix du genre romanesque traduit sans nul doute un infléchissement, une variation de cette manière d'être-au-monde.

2.1.2. Incompatibilité entre la tonalité affective de l'incertitude et l'aspect référentiel du roman ?

Quelle variation de la tonalité affective de l'incertitude, dont on a écrit qu'elle était par exemple marquée par la confusion entre le rêve et la réalité, appelle en l'occurrence le genre du roman dont la puissance référentielle et le besoin de réel ne sont plus à démontrer ?

2.2. Le roman : quels moyens, quelles fins ?

2.2.1. *La mise en tension de l'histoire vécue et de la fiction dans le roman*

Sur le plan référentiel, les romans *La Motocyclette* et *La Marge* semblent inscrire une tension forte entre histoire vécue et fiction. Ils sont sans dédicataire mais paraissent redevables à Bona qui les hante au travers des personnages de Sergine (*La Marge*) et de Rébecca (*La Motocyclette*). La déambulation du veuf Sigismond dans Barcelone renvoie également au vécu, elle évoque le voyage effectué dans la même cité en l'absence douloureuse de Bona par Mandiargues. Quant au roman *La Motocyclette*, il relate le départ de l'épouse vers l'amant. Les exemples d'interactions sont fort nombreux. Ainsi l'élaboration des romans pourrait-elle devoir beaucoup au drame personnel (la période 1961-1967 pendant laquelle Mandiargues travaille à ses romans correspond à la séparation du couple formé par l'auteur et Bona Tibertelli de Pisis).

2.2.2. *Le roman, une image qui éclaire*

L'auteur dans un court essai intitulé « Miroir du roman »¹³ livre quelques considérations sur l'art du roman. La métaphore du miroir n'évoque pas l'illusionnisme du roman mais semble plutôt indiquer que l'expérience romanesque a vocation à éclairer ou gérer l'expérience vécue, qu'une congruence existerait, là aussi, entre le réel et la fiction, et qu'elle serait salvatrice. Il existe une mitoyenneté entre l'expérience romanesque et le réel. Le genre du roman se définit comme un espace de transition. Réel et romanesque s'interpénètrent et s'altèrent dans un double trajet.

Quelques notes de Mandiargues dans un carnet apportent des précisions sur la métaphore du miroir :

¹³ MANDIARGUES 1971, p. 354-359.

« Le propre du miroir, objet destiné, par excellence à la vue, est d'être invisible. D'un miroir, distinguera-t-on jamais rien que le cadre ? Eclairé, pour que les yeux le puissent appréhender en tant que chose visible, il faut le dépolir (c'est-à-dire le détruire, détruire en lui le fait du miroir). Ce n'est que dans la nuit et dans la pire nuit de l'âme, que l'on atteint parfois à une sorte de pressentiment du miroir¹⁴. »

L'auteur paraît donc non seulement avoir choisi la forme et les moyens du roman, c'est-à-dire le caractère d'un personnage, une architecture corsetée et un espace ample mais il semble également en avoir choisi les fins : exploiter l'espace de transition et de tensions qu'est le roman et explorer, grâce au miroir du roman, l'obscur profondeur en soi.

2.2.3. *L'écriture romanesque et la conscience de la mort et de la fin dans La Marge*

La conscience du miroir et du roman ne semble pas se départir d'une conscience de la mort et de la marge, d'une exploration de l'inconscience qu'éprouve par exemple Sigismond dans le roman *La Marge*. Le héros y est aux prises avec la mort. La dramatisation est assurée dès l'incipit par une lettre envoyée au héros qui lui annonce la mort accidentelle de son fils et le suicide de son épouse. Il feint en ignorer le contenu et décide de vivre quelques jours encore, en marge. Son suicide au revolver est raconté dans les dernières lignes du roman. Pendant le sursis que raconte principalement le roman, il met sa vie en péril et côtoie les prostituées comme pour défier son épouse Sergine, femme de glace méprisante et castratrice, dont l'ombre plane toujours sur lui, et déambule dans les rues de Barcelone. Le roman raconte l'enfermement dans l'imaginaire, l'épreuve de la marge, la conscience de la mort et l'inconscience de la vie.

La dénégation du héros semble nécessaire à créer l'élan qui permet à Sigismond qui est comme enfermé dans un scaphandre de s'adapter au réel et d'agir, de quitter le tombeau, de rompre avec l'inertie et d'avoir l'énergie de mourir.

¹⁴ Carnet, pré-inventaire IMEC PDM 3.

Le roman mandiarguien raconte un accident qui n'en finit pas d'arriver. La mort semble être son thème nécessaire et la forme de l'ambulation paraît une rhétorique de l'avènement indispensable. Il répond, écrit Mandiargues, à un besoin de « justification [...] de définition¹⁵ » mais aussi, semble-t-il, de « lutte de l'être avec sa propre obscurité¹⁶ » et sa propre inertie. Le genre du roman a donc partie liée avec l'ontologie. Il aurait une fonction libératrice et de déchiffrement. Jouve dans *En miroir* explicite ainsi la nécessité d'une forme serrée telle que celle du roman pour explorer l'inconscient :

« Dans l'inconscient, il n'y a qu'une limite : elle est représentée par la mort. Ainsi, ce qui intéresse par la limite la forme, est incontestablement lié à la mort. Cet inconscient joue avec la mort. Sa vue de la mort n'est pas tant l'image cadavre que l'image "sens de la fin"¹⁷. »

Choisir le roman, c'est avoir le sens de la fin. Mandiargues, dans « Miroir du roman », évoque le rapport entre le sens du roman et le sens de la fin en ces termes :

« Un roman en train d'être écrit porte avec lui sa dernière ligne, et sa mort est inscrite dans son commencement même si quelque obstacle imprévu l'empêche de faire un long parcours. La conscience du roman me paraît inséparable de la conscience de la mort¹⁸. »

Ce propos semble fondé sur le présupposé que toute création littéraire est idéalement roman et qu'elle devrait toujours pouvoir faire un long chemin. Le roman se caractériserait donc par un plaisir pris dans le délai qui retarde pour conduire plus sûrement à la fin, à la mort. Finir c'est mourir et la forme particulièrement achevée et machinée du roman permet de ne jamais cesser d'en finir ou peut-être d'explorer les secrets d'inspiration d'une bonne fin.

¹⁵ MANDIARGUES 1971, p. 359.

¹⁶ JOUVE 1954, p. 125.

¹⁷ *Ibid.* 1954, p. 94.

¹⁸ MANDIARGUES 1971, p. 358.

Conclusion

La forme du roman, son ampleur et sa rhétorique, paraît nécessaire à la libération, à la création d'un instant de solution. Grâce à sa forme corsetée, le roman semble apte à saisir l'inconscient. En explorant la médiation entre réel et imaginaire puis en les mettant en tension, il semble insuffler une énergie et permettre la connaissance.

Dans la recherche fastidieuse de la forme romanesque, Mandiargues cherche et éprouve la limite. Ce genre littéraire est une quête de la mort – et de l'éros bien sûr – sur le mode notamment du détournement, du retard puis du surgissement de l'image fondatrice, de la scène capitale.

L'écriture romanesque est une manière de rester fidèle au style de l'incertitude, originale et puissante manière d'être, de penser et d'écrire. Elle sert un projet d'affirmation de l'auteur vis-à-vis du lecteur mais aussi un projet de définition de soi pour l'auteur lui-même. Une poétique des genres reste donc pertinente pour analyser l'œuvre de l'auteur, au moins sur le plan sémantique.

Bibliographie

BOLLNOW 1953 : O.-F. BOLLNOW, *Les Tonalités affectives. Essai d'anthropologie philosophique* [*Das Wesen der Stimmungen*, 1943], trad. L. et R. SAVIOZ, Neuchâtel, La Baconnière, 1953.

JONES 1948 : E. JONES, *Théorie et Pratique de la psychanalyse* [*Papers on psychoanalysis*, Londres, 1948], trad. A. STRONCK, Payot, 1969.

JOUBE 1954 : P. J. JOUBE, *En miroir* [1954], Paris, Mercure de France, 1972, coll. « 10/18 ».

MANDIARGUES 1953 : A. PIEYRE DE MANDIARGUES, « Les Lis de mer », *Le Temps, comme il passe*, Paris, NRF Gallimard, n°7, juillet 1953.

MANDIARGUES 1963 : A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *La Motocyclette*, Paris, Gallimard, 1963.

MANDIARGUES 1967 : A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *La Marge*, Paris, Gallimard, 1967.

MANDIARGUES 1971 : A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971.

MANDIARGUES 1971 : Cahiers de l'Université – Université de Pau et des pays de l'Adour, Colloque international sur le roman contemporain, n°11, mars 1978, p. 103-108.

ROBBE-GRILLET 1963 : A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.

ROBICHEZ 1985 : J. ROBICHEZ (dir.), *Précis de littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 340-341.

SAINT-DENYS 1964 : H. DE SAINT-DENYS, *Les Rêves et les Moyens de les diriger*, Paris, Tchou, 1964.