

Ella BALAERT

Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues

La liste est longue, des corps exposés, dans les romans et nouvelles de Mandiargues. On serait tenté de se promener dans son œuvre comme dans un musée et d'en comparer la lecture à une lente déambulation de tableau en tableau, de portrait en portrait. Vanina parmi les lis, La Césarina de cire dans sa cage, Bettina sur son lit d'agonie, Sarah, Mariana, géantes au corps de bronze, naines aux chairs méchantes, vierges solaires et putes satinées, femmes statufiées, pétrifiées, femmes minéralisées, cristallisées, femme passive ou « formidablement vivante malgré son air de chose de musée » (1967, p. 72), on ne compte pas les corps de femmes offertes aux regards, aux violences, aux caresses.

En observant la description minutieuse, concrète, charnelle, des différents modes possibles de l'exposition de ces corps chez Mandiargues, nous nous demanderons quelle humanité se joue dans cet échange de regards et quelles relations au monde s'établissent. Une sorte de véritable, quoique implicite, « phénoménologie du corps » n'est-elle pas en effet à l'œuvre chez ce grand lecteur de Hegel?

Aussi dégagerons-nous les modalités d'exposition du corps selon les relations qu'il entretient avec le sujet et le monde: (a) l'exposition-alienation : à la fois voyeur et vu, chacun (corps conscient) constitue l'autre en objet, non pour le nier et s'affirmer sujet par cette négation, mais pour s'éprouver et s'accomplir objet soi-même; (b) l'exposition-participation : le corps comme lieu de réconciliation élémentaire avec le monde — ce qui, chez Mandiargues, ami des surréalistes, s'écrit sur le mode analogique; (c) l'exposition-affectation : la scénographie de ces corps (de chair, de cire, de pierre, de métal) témoigne bien de ce que, chez Mandiargues, il n'est pas de naturalité, car « tout est théâtre », comme il le dit lui-même en 1988 dans un entretien accordé au *Magazine littéraire*; (d) l'exposition-expulsion : le corps naît au monde en

y étant jeté, hors de soi, expulsion originelle qui se dit à travers le symbole de l'œuf, de la bulle, de l'ove.

Exposition - aliénation

Dans la relation d'exposition, le plus voyeur n'est pas toujours celui qu'on croit. De ce point de vue, Vanina, dans *Le Lis de mer* et Sigismond, dans *La Marge*, sont campés dans des attitudes apparemment contraires : Sigismond traverse Barcelone comme une suite de salles d'exposition et regarde; Vanina se montre. La fille du comte Mari s'offre même d'emblée, par définition, à la curiosité des pêcheurs de Sardaigne : riche parmi les pauvres, fille d'un aristocrate assassiné, belle, entière, exaltée, furieuse comme le sont les poètes inspirés — le grand Pan n'est pas loin — enfin disponible à l'amour, dont elle n'ignore plus que la pratique. Arrive un jeune homme sur la plage, qui l'observe en train d'offrir à des cicindèles un festin de mouches écrasées, avant qu'elle-même ne le voie. Se croisent leurs regards. À peine, d'ailleurs : juste le temps qu'elle se voie vue par lui et que s'ébranle un processus d'aliénation réciproque dont la dialectique doit sans doute beaucoup à Hegel¹. Au départ du moins. Car chez Mandiargues, il n'y a pas, d'un côté, un sujet observant et, de l'autre, un objet exposé : dans l'échange des regards, chacun constitue l'autre en objet non pour le nier et s'affirmer sujet par cette négation, mais pour s'éprouver et s'accomplir objet soi-même.

Vanina, vue, devient donc voyeuse et curieuse d'elle-même, autant, sinon plus, que de l'homme : « le sérieux de son amusement [elle joue avec les cicindèles] lui avait échappé sitôt qu'elle s'était vue par l'œil d'autrui... Elle pensa qu'il était beau, elle se sentit heureuse d'être regardée. Elle pensa aussi que le jeu des cicindèles mettait ses gestes en valeur. » (1956, p. 25-26) Elle est un peu comme le Baudelaire que décrit Sartre, « l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder. » (1963, p. 26) À ceci près, ce qui n'est

¹ Rappelons que Kojève, entre 1933 et 1939, a dispensé à l'École pratique des hautes études un cours sur Hegel fort prisé de Bataille, Klossowski, Breton et quelques autres. Queneau édita ce cours en 1947 et l'article de Bataille sur « Hegel, la mort et le sacrifice » parut dans *Deucalion* en 1955.

pas mince, que Vanina, elle, se regarde voir parce qu'elle se sait vue. Plus tard, elle invite l'homme à venir la voir, allongée nue dans sa chambre, parmi les lis, fardée « pour être sous le regard de l'homme comme une chose exposée aux lumières, immobile, morte, intouchable et lointaine » (1956, p. 111). Les sépare une fenêtre ouverte, qui fait de chacun comme un tableau aux yeux de l'autre et s'offre comme l'image d'un miroir à traverser, le symbole d'un passage initiatique du dedans au dehors, de soi à l'autre, sauf qu'il n'y a plus ni dedans, ni dehors, ni sujet, ni objet : Vanina regarde le jeune homme et elle le regarde la regarder, ce qui l'initie à son propre corps : « cependant qu'elle se montrait, elle pensait à ce qu'il voyait, lui, par la fenêtre, et elle imaginait de voir pour la première fois son propre corps » (p. 85). Elle vit une objectivation de ce qu'il y a de plus subjectif en elle : ses pensées, ses mots, son esprit, et les différentes parties de son corps bien sûr, tout en elle lui devient réalités extérieures – et par là-même objet d'une connaissance désormais possible :

Il lui semblait qu'elle ne s'était jamais connue auparavant, et qu'elle apercevait son âme en même temps que les formes de son corps. Elle se disait qu'elle était « exposée » (ce n'était point mentir); elle était fière d'avoir été imprudente et courageuse assez pour oser cette folle exposition. (1956, p. 86)

On retrouve ce face à face dans une version encore plus narcissique dans la nouvelle « Le Diamant », où Sarah Mose, lapidaire, se déshabille avant d'étudier des pierres exceptionnellement pures, « comme si pour avoir le droit de les examiner, elle eût été obligée de se mettre dans l'état d'un objet d'examen elle aussi » (1959, p. 157). Vivante, exubérante, Vanina existe en s'exposant (et sexe-posant), « reine captive », maître parce qu'esclave, explosante-fixe dans une immobilité radieuse mimétique de la mort.

À l'inverse, dans *La Marge*, Sigismond Pons apparaît dès l'abord comme celui qui observe. À 42 ans, ce personnage voyage à Barcelone pour remplacer, provisoirement, son cousin Antonin Pons, lequel lui a vanté les plaisirs de la ville (il a d'ailleurs trois préservatifs dans sa poche). Mais quelques mots, lus au début du roman, lui suggèrent la mort de sa femme, du haut de la tour des vents : « elle a expiré tout de suite » (1967, p. 34). C'en est assez. Pour l'instant du moins. Dès lors, il

ne s'agit plus que de faire durer cet instant, obtenir un délai, un sursis, différer de lire la lettre en entier jusqu'au moment où « rien ne peut plus être éludé » (p. 237), ce qui attendra la fin du roman. Il ne s'agit plus que d'arrêter le temps. Il range donc la lettre sous une tour de verre et se retire lui-même, symboliquement, dans ce que le narrateur ne cesse de nommer une « bulle transparente », où Sigismond se sent comme « dans un scaphandre au casque transparent immergé dans des fonds monstrueux » (p. 19), réduit à n'être plus qu'un « regard à l'état pur » et à exercer le métier de « miroir (ou d'observateur) roulant » (p. 70). Il est assez amusant de repérer dans ce texte des références aux grands réalistes comme Balzac et le cousin Pons, ou Stendhal et le miroir qui se promène le long du chemin. Désormais solitaire au sein d'un « milieu qu'il peut laisser extérieur à sa personne ainsi qu'un spectacle » (p. 19), réfugié « dans un espace ou dans un temps provisoirement retranché de la commune existence » (p. 19), il se retire hors de ce monde, en un point d'observation proche du rêve : « jamais... je n'ai été aussi maître de ma vie que maintenant; jamais le songe ne m'a donné si surhumaine liberté » (p. 59) (car plus rien n'a d'importance). Dans « Le Nu parmi les cercueils », c'est de même en s'exposant au regard de Virgula, marchand de cercueils, que Mariana accède à ce hors temps du rêve, en se déshabillant (ainsi qu'il le lui impose) : « À chaque pièce de mon habillement qui était tombée dans le coffre mortuaire, j'avais cru me dépouiller d'un morceau de mon écorce charnelle... et quand je fus toute nue, il se trouva que je voyais, oui, mais que je ne sentais plus mon corps, (ou bien : je le voyais comme celui d'une autre femme) » (1959, p. 133). À la fin, sur le point d'être violée, elle ne porte plus que « la dernière mode, qui est celle de l'éternité » (p. 129).

Revenons à Sigismond : installé dans sa bulle, il déambule, dans la Barcelone de Franco. Marins, prostitué(e)s, gardes civils et autres sbires de « l'enflé tyran », il observe tout, patient témoin des petites et grandes misères du peuple catalan. « Riches... qui prenez le monde en spectacle », interpelle le fils de rat, dans la nouvelle du même nom (1965, p. 109). De fait, Sigismond regarde les vitrines, où s'affichent des objets humains, femmes-objets — « à la devanture du bar Ramona, trois putes sont en exposition » (1967, p. 62) — ou objets-hommes — telle bou-

langerie « expose de beaux pains anthropomorphes » (p. 78), flûtes priapiques et vulvaires brioches. Il fait les bars, les cabarets, la Bodega, le Molino, où s'exhibent putes et danseurs sur d'éphémères scènes. Le lendemain, il visite un musée, qui ne lui présente pas, à grands coups de « tranches d'art » refroidies, spectacle de meilleur goût, et qu'il compare à « une boucherie spéciale, officielle et luxueuse, une réserve d'art », un « dispensaire d'art », un « réfectoire de couvent », tous « lieux hygiéniques » sans chaleur et sans vie (p. 131 et sq.). Un peu plus tard, au marché San José, c'est encore avec pareille « impudeur » que s'offrent à sa vision les fruits, légumes, herbes, myrrhe et safran, les viandes et les poissons écorchés, sacrifiés sur l'autel de quels dieux. Ramblas, théâtres, bars, musées, marchés : Sigismond pratique en tous lieux, tel un somnambule, une sorte de vision automatique, et c'est partout le spectacle du malheur qui s'inscrit sous ses yeux. Le réel, vu de la bulle fragile, vu de la marge et du songe, est affreux. Aussi tragique que le spectacle qu'il offre lui-même.

Car voyeur, il est vu. Sa tour, sa bulle, est « transparente », est-il rappelé souvent. D'autant plus en vue qu'il est riche parmi les pauvres, comme Vanina, qu'il est « étranger », Français parmi les Espagnols. L'amant de Vanina n'a pas de nom; Sigismond ne partage pas la langue de ces gens : à quoi bon une âme, quand le miroir n'a pas de fond? Il suffit de réfléchir l'image. Tous les voyeurs s'exposent au regard de ceux qu'ils observent :

les hommes vont au Robador avec l'illusion d'être des chasseurs à la recherche de proies, la vérité, se dit-il, est plutôt qu'ils sont eux-mêmes à prendre... N'est-ce pas leur meilleur plaisir que de s'exposer ou de se proposer à l'agression féminine? Parmi les putains, les hommes se font putains plus qu'elles. (1967, p. 65)

Exposition - participation

Vanina et Sigismond sont donc à la fois voyeurs et vus. Cette relation au monde — aliénante, objectivante — n'est pas une manière, à terme, de s'isoler, de s'enfermer à jamais dans un jeu narcissique et réflexif. Au contraire. L'exposition est une modalité essentielle de leur partici-

pation au monde. Vanina et Sigismond sont deux « témoins sensibles », au sens où l'entend Mandiargues dans *Le Lis de mer* :

Certains moments [...] révèlent à un témoin sensible une extraordinaire harmonie (plus apparente, d'ailleurs que réelle), où l'on dirait que se répondent tous les éléments de la nature. Le témoin, selon son caractère, plus souvent que d'en faire partie, a l'impression de se trouver exclu de tel ensemble. (1956, p. 65)

Mandiargues décrit ici une expérience qui se produit « dans les endroits très écartés des villes, des constructions modernes et de ce que l'on appelle, en gros, la “civilisation” » (p. 65). Sigismond, lui, est en pleine ville, et perçoit des analogies essentielles entre, non pas la nature et lui, mais l'Histoire et son histoire. Le personnage témoin n'est pas définitivement coupé du monde : son sentiment de solitude, le silence, lui permettent de s'apprêter (car il y faut un certain apprêt) à se fondre dans ce monde. « Je suis balayure de la mer, épave, herbe flottée, goémon, algue rouge, écume... » (p. 143) dit Vanina à son amant. Se donner à lui, c'est se livrer « à la nature entière... être confondue avec l'eau, le sable et le vent, connaître la brûlure du feu élémentaire » (p. 122). Aimée, la voici plus encore ex-posée qu'auparavant : « Une bonté infinie la jetait hors de soi » (p. 142). De même, Sigismond sort-il de lui, de sa bulle, à la fin du roman : « crevée donc est la bulle : explosée » (1967, p. 238). Ne serait-ce que le temps de mourir à son tour, le voici rendu au monde, dont la mort de Sergine l'avait douloureusement retiré, par l'amour (de Juanita) et la douleur (du peuple catalan) : « Quand avec Juanita il s'est joint, pense-t-il... plutôt qu'il n'a pris du plaisir il a tendrement répondu aux avances que lui avaient faites des milliers d'enseignes et d'affiches... le naturel fruit de la participation au monde extérieur est l'amour » (p. 99). Plus tard, au marché San José, s'imposera la révélation d'une homologie de situation entre les marchandises, lui et le peuple catalan : « il a roulé sa bulle jusque sur une énorme table de sacrifice, où les visions qui lui sont offertes (les animaux éventrés sur l'égal) sont dans un certain rapport avec son propre destin, quand la bulle crèvera, et avec celui du “Furhoncle” et de ses gardes, quand le régime s'écroulera » (p. 198).

Passé le temps de l'aliénation réciproque de ses personnages, traversés les mornes miroirs de l'autre et du moi, Mandiargues a donc recours à l'écriture analogique — au moins aussi chère aux surréalistes que l'écriture automatique — pour dire la grande réconciliation de l'individu avec les forces élémentaires — et sacrées — de l'univers. Car le témoin sensible a l'esprit suffisamment disponible pour percevoir ce point d'orgue, fragile harmonique, où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement. Les lis de mer sont, de ce point de vue, exemplaires. Ils ne sont d'ailleurs pas sans rapport avec les fraises qui sortent de la Césarina, dans « L'Archéologue » (1951). De ces « flots d'énormes fraises », de ces fruits charnus « d'une luxuriance démoniaque », le narrateur se déclare bien empêché de dire « si c'était là pour ménager la pudeur ou s'il fallait y voir, au contraire, la suprême exhibition ». Quant aux lis, fleurs blanches, formidablement exubérantes, symboles enivrants de candeur, ils ne poussent ailleurs aussi bien que sur le terrain où, tous les soirs, les villageois viennent vider leurs entrailles. Aussi Vanina, déflorée, se confond-elle avec ces fleurs : ses cheveux — « entre les fleurs blanches et la chevelure noire, si proches les unes des autres, un rapport mystérieux s'était établi » (1956, p. 86) —, ses seins :

elle les voyait gonflés comme s'ils se fussent nourris de la sève des lis ou qu'ils eussent flottés dans le parfum de ceux-là comme dans un épais liquide, et elle se délectait à la révélation inattendue, non pas d'une ressemblance, mais d'une sorte d'analogie essentielle ou de parenté qu'il y avait entre eux et ces fleurs grasses et l'astre de la nuit. (p. 40)

Tout son être tisse avec l'univers d'invisibles toiles, le moindre détail résonne à l'unisson de « la grande nature panique » (p. 132). À propos des fraises de cire également, le narrateur de « L'Archéologue » évoque « tout ce qu'il y avait de véritablement panique dans les fruits monstrueux ».

Fleurs luxuriantes, fruits démesurés, personnages extrêmes : ce qui s'expose, chez Mandiargues, le fait toujours avec excès. Et si les sensations nouvelles qui la saisissent effraient Vanina, elles ne lui font pas peur : l'angoisse resserre la gorge et les membres; la panique à l'inverse ouvre l'âme et l'esprit, traverse l'être de tous les frissons de la terre et du vent. Vanina panique mais n'est pas angoissée. « Il est un degré, dans le vierge et le pur, qui par son excès peut faire peur. Et nuire

(ainsi des plus beaux diamants, l'on a pu dire qu'ils portaient malheur), quand des êtres vains ont l'imprudence d'y exposer leurs corps amollis, leurs âmes faiblement trempées », est-il écrit dans la nouvelle « Le Diamant » (1959, p. 164). Mais Vanina est forte. En elle s'unissent le pur et l'impur, en elle se mêlent le sang de la mort (sang de son père, de son histoire) et celui de la vie (le sang de son corps, de sa nature). Plus directement politique, le sentiment de solidarité qui emporte Sigismond à la fin de *La Marge*, est tout aussi fervent : « il se dit que... la figure de Sergine... a la couleur et le dessin de la révolution naissante » (1967, p. 198) et n'en appelle pas à des dieux moins puissants que le grand Pan. Isis, Bacchus, les rois mages : peu importent les noms et les cultures qui lui viennent à l'esprit au marché San José – un même fil rouge étire les divinités – pourvu qu'on ait la mort et l'ivresse. Là encore, il faudrait pouvoir mesurer l'influence de Kojève, interprétant Hegel, sur Mandiargues, s'il est vrai ce qu'écrit Vincent Descombes dans *Le Même et l'autre* (1979, p. 25) : « son interprétation, loin de mettre l'accent sur l'aspect raisonnable et pacifiant de la pensée hégélienne, insiste avec complaisance sur les moments paradoxaux, excessifs, violents et surtout sanglants ». La mort, l'ivresse, et, ajoutons aussitôt, la renaissance. Car c'est bien à une nouvelle vie qu'en appelle, en mourant, Sigismond : « 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...! » (1967, p. 249). Exposition : explosion.

Exposition - affectation

Quel que soit le sens où l'on entende ce mot, toute exposition implique une scénographie, la pensée d'éléments de décor. L'initiation au monde à laquelle elle correspond — même à ce qu'il a de plus élémentaire, les voix de la terre et de l'eau, le vent, le brasier des astres — se fait hors de toute naturalité. Le corps exposé est un corps disposé, un personnage – non pour cacher l'être mais pour en signifier l'essentiel, comme les personnages dans le théâtre antique. Même la nudité se pare, comme chez Baudelaire, peut-être parce que Vanina partage avec lui une certaine forme de ce que Sartre appelle une « conscience observée », qui fait qu'elle « perd du même coup son

naturel, comme un enfant qui joue sous l'œil des adultes » (p. 27). Précisons que nous citons volontiers Sartre parce qu'il s'inscrit dans cette actualité théorique qui n'est pas, en 1956, très éloignée de Mandiargues. Parfums des lis, touches d'ombre rouge et rose sur les lèvres et les joues, trait au crayon sous les yeux, collier génois de boules d'or : Vanina, la très chère, est donc nue, dans sa chambre, mais fardée d'une « parure défensive ». Et lorsque, pour le rendez-vous du lendemain, elle décide de renoncer à ces artifices et de garder son visage découvert — « point de masque », dit-elle —, elle organise tout de même son apparence : orange vif sur les lèvres, poudre claire et, sous un large pantalon qui suffisait, à cette époque, en ces lieux, à attirer tous les regards, « petite culotte en nylon rouge, un peu violet, qui avait le brillant éclat d'un pétale de pivoine », que, par hasard, la valise ouverte lui avait présentée. Petite culotte toute neuve, jamais servie, couleurs du sang et de la violence : le hasard prend ici l'allure du destin (1956, p. 109 et sq.).

Le corps exposé implique donc une certaine affectation, dont la préciosité de l'écriture de Mandiargues pourrait s'interpréter comme l'équivalent stylistique. Pensons notamment à l'antéposition du verbe, si fréquente dans *La Marge*. Le corps nécessite l'artifice, voire une mise en scène artistique, qui le donne à lire comme un tableau. La comparaison entre les personnages et des objets d'art, tableaux ou statues, revient très souvent dans les textes de Mandiargues. À commencer par l'amant de Vanina, qui présente « un beau visage grave comme on en voit sur les tableaux anciens, dans les musées et ressemble à l'un des plus beaux portraits qui eussent jamais été peints » (p. 49). Ce que précise encore Vanina. « C'est en chair et en os un tableau de Giorgione : ce jeune homme dont j'aimais tellement le portrait, à la vieille Pinacothèque » (p. 49). Un autre jeune homme, un peu sauvage, chevauchant nu son cheval et passant par là, n'échappe pas à la comparaison : « Je reconnais qu'il va bien dans le tableau, mais ce n'est pas une peinture à mon goût » (p. 66), dit Juliette.

Si des références artistiques lui viennent spontanément à l'esprit, Vanina se défend pourtant de confondre la vie et l'art. « Elle se dit que c'était précisément la comparaison à éviter, comme toute référence à des

“choses d'art”, si elle essayait, un jour, de conter son histoire » (p. 49). De même dans *La Marge*, Sigismond ne rapproche le réel et la peinture qu'à son corps défendant. « Sergine, si elle se trouvait à la place de Sigismond, serait enchantée de se reconnaître ici [à la Bodega] à l'intérieur d'un tableau moderne, plus futuriste que cubiste, et elle vanterait l'accord fin de certains tons » (1967, p. 172). Mais Sergine est morte, et la peinture attire moins son mari que l'extraordinaire concentration de vie qui bouillonne derrière les façades, les poses, les visages, fussent-ils immobiles. « Dans le monde de l'art, qu'il fait froid! » (p. 131), résume la première impression de Sigismond au musée catalan.

Pourtant, c'est encore peu dire que les personnages de Mandiargues sont comparés à des œuvres d'art exposées dans une sorte de musée vivant. Dans les nouvelles, où se déploie une inspiration plus fantastique que dans les romans, soit les personnages deviennent de véritables statues animées, soit ces dernières, loin de n'apporter qu'une coloration culturelle à la description, remplissent, dans le cours du récit, une fonction véritablement agissante. Ainsi en va-t-il des femmes dans « L'Archéologue ». Toute la nouvelle développe « le goût des statues et le dégoût des femmes vives » de Conrad Mur, chez qui le féminin, s'il est synonyme de fragilité, blancheur, abandon, passivité, ne suscite que répulsion. Elle est construite comme une suite de « tableaux vivants » illustrant l'opposition, évidemment très sexualisée, de la « mollesse » et de la « dureté ». Dures, fermes, d'une « féminité trempée d'un héroïsme à demi viril », les statues sur lesquelles s'ouvre et se ferme le récit : une statue de Vénus, fabuleuse, sortie d'eaux spongieuses et gluantes au début ; à la fin une géante baudelairienne, la peau couleur d'olive, surhumaine statue de bronze, déesse de marbre vert, et qui danse, cependant que Conrad est emporté au fond du torrent par des grenouilles, symbole même du glauque et du mou. Quant aux femmes vives, elles sont surtout représentées dans le récit par les soigneuses aux chairs comme de la « cire molle ».

Entre ces deux types de féminité, deux personnages intermédiaires : Bettina et la Césarina, qui basculent, pour leur malheur, d'un type à l'autre. La première, femme bien vivante et rien qu'humaine, séduit d'abord Conrad par la « dureté peu commune de son torse... métal ou

Pierre ». Elle rejoint, de ce point de vue, la cohorte des très nombreuses femmes minérales de Mandiargues : la femme au corps très musclé avec laquelle danse Florine, dans la nouvelle « Feu de braise »; Rodogune Roux, la fille au bélier, belle « sans douceur » comme « des statues très anciennes », dans la nouvelle du même nom; les trois sœurs des « Pierreuses »; Sarah Mose, dans « Le Diamant », d'une nature serpentine, d'une froideur de pierre, et qui entre dans le diamant, exposé sur la table, qu'elle examinait — Sarah si différente de sa mère, une femme belle, grasse et charnue, de ce genre de chair « qui n'est que substance charnelle », comme il est dit, dans « La Grotte », de la jeune femme immobile qui, à la fin de la nouvelle, se pétrifie, convertie au règne minéral. « Stricte, sévère, tout de noir gainée comme une dague » et patinant sur un lac gelé, Bettina fascine Conrad. Ils se fiancent. Le second personnage intermédiaire est une petite statue de cire (matière moins noble, solide et résistante que le bronze et le marbre), exposée, nue, sous une cage de verre. De son ventre coupé par une incision césarienne, d'où lui vient son nom de Césarina, s'échappe une abondance de fraises de cire (peut-être une réminiscence de ce festin sur femme nue que Meret Oppenheim avait ritualisé après la guerre, à Bâle?). Sauf qu'ici le spectacle de ce corps accouchant, par des voies en outre si peu naturelles, paraît au personnage de Conrad plus obscène qu'érotique, comme pour rappeler aux femmes le destin de leurs chairs « prometteuses de l'exécrable fruit ». De fait, le face à face de Bettina et de la Césarina ne sera pas sans conséquence : de ce jour, Bettina la dure se ramollit. En peu de temps, la voici réduite à gémir et gésir à son tour, « exposée aux affronts d'une lumière cruellement vive », non dans une cage mais presque : dans un lit, où son corps pourrit lentement. Le médecin appelé à son chevet, Don Esposito (comme par hasard), une sorte de bouc de Salerne lubrique, voyeur — Pan, de nouveau, n'est pas loin — à défaut de la guérir, se repaît sans doute d'elle.

Femmes de pierre, de cire ou de chair : il n'y a plus de rupture entre le monde de l'art et celui du réel; tous les personnages, quel que soit leur degré initial d'humanité vivante, évoluent sur la même scène. Nous employons ce dernier terme à dessein, pour faire écho aux propos de Mandiargues, déclarant dans le *Magazine littéraire*, en 1988, dans l'entretien qu'il a accordé à Alette Armel: « tout est théâtre... Nous

sommes à la fois acteurs et spectateurs de notre propre existence ». Avant d'ajouter, à propos de la cérémonie orchestrée par Meret Oppenheim : « on trouve souvent dans mes livres de semblables mises en scène liant les personnages par des rapports complexes : le personnage principal accepte de jouer le rôle qui lui a été attribué par un metteur en scène le plus souvent invisible ». Quant au décor, dans lequel s'exposent les personnages, il est en revanche toujours clairement planté : espace clos (cage de vitres, diamant, vitrine, grotte, géode, caverne, magasin de cercueils fermé à clé et rideau de fer baissé, salle de bar, de restaurant, chambre...) ou de nature, sinon à emprisonner, du moins à encadrer le corps. Celui-ci est alors vu à travers une fenêtre, un miroir, une « porte dévergoncée » ouvrant sur de mystérieux « salons souterrains » ou estampillé sur fond de porte ou de mur (la tête du bélier aux cornes peintes à l'or liquide dans « Rodogune », que les paludiers exposent sur la porte d'entrée avant que Rodogune elle-même ne la fixe au-dessus de son lit, ou la loutre clouée au pied du lit, dans « Sabine », fétiches qui ne sont pas sans rappeler le perroquet de la Félicité de Flaubert).

Ainsi mis en scène, le corps, fragilisé, n'est évidemment pas sans courir de nombreux dangers. On ne compte pas les femmes exposées nues sur un lit, une table ou un tapis d'herbe, les Florine, les Clorinde et autres personnages aux noms de soubrettes, plus rarement de reines, besognées sans merci et ligotées avant le viol, la défloration, la dévoration, dans un bain de sang digne du théâtre élisabéthain, pour lequel Mandiargues avouait volontiers une grande admiration. Tout corps vivant, nécessairement, s'expose à la mort (la petite et la grande).

Exposition - expulsion

L'être exposé au monde s'initie à ce qu'il offre d'expériences originelles et radicales : la vie, la mort, l'extrême plaisir-douleur... Un des symboles les plus riches et énigmatiques de cette relation originelle au monde est l'œuf (tel qu'il apparaît dans *La Marge*). Le rapport, a priori, ne semble pas évident, entre l'œuf, image polysémique s'il en est, et notre thème de l'exposition. Sauf à explorer quelque peu l'étymologie, toujours féconde, et qui, en l'occurrence, révèle des liens familiaux

étroits entre « exponere », qui a donné « exposer », et « ponere » (dans l'expression « ova ponere »), qui a évolué vers « pondre ». Pondre, après tout, consiste bien à expulser, projeter (ou délicatement poser si l'œuf est cru) hors de soi. Tout corps exposé est, d'une certaine manière, semblable à l'œuf : mis au jour — et même en pleine lumière, pour peu qu'un rai de soleil vienne à le frapper, comme dans « Le Diamant » ou « L'Enfantillage » (1959) —, vulnérable, mais fort de tous les possibles qu'il contient en germe. Car parmi toutes les interprétations symboliques possibles de l'œuf, prédomine l'idée de genèse, de cela qui recèle, potentiellement, toutes choses en soi : l'œuf est, par culture et par tradition, l'image même de la puissance créatrice, de la totalité et de la perfection.

Ce symbolisme déjà complexe de l'œuf en général, connaît, dans *La Marge*, un développement particulièrement polymorphe. Tout d'abord, l'œuf apparaît dans des jeux érotiques où ce qu'il donne à désirer distingue assez peu la vie et la mort. Lorsque Sigismond assiste, au Molino, à la « cérémonieuse introduction de l'œuf » (1967, p. 112) entre « les deux mamelles » d'une prostituée — signe que le spectateur a apprécié la danse de la « massive esclave », l'œuf participe d'un rite érotique dont Sigismond réitère le geste avec Juanita, en faisant glisser des œufs sur sa cuisse, avant de les lui faire manger. On songe ici au sein de Simone dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille (p. 127). Sein que suce avidement le narrateur en attendant les œufs mollets, et ce qui s'ensuit : « J'allumai dans la salle de bains. Simone assise sur le siège, chacun de nous mangea un œuf chaud, je caressai le corps de mon amie, faisant glisser les autres sur elle, et surtout dans la fente des fesses. » Sarane Alexandrian, dans *Les Libérateurs de l'amour*, propose d'y voir une manière de « sexualiser la mort » pour la « rendre désirable ». Dans le texte de Mandiargues, c'est la « verte vie » qu'il s'agit de désirer à nouveau, dût-elle en passer par « le cours merdeux de la mort », et l'offrande à Juanita ressemble à ces œufs que l'on offre aux morts, (et Sergine l'est) en gage de renaissance. D'ailleurs, chez Mandiargues, l'œuf est dur : il ne s'écrabouille pas, ne dégouline pas comme dans le texte de Bataille — ce qui l'assimilerait à toutes ces matières morbides et mortifères que sont, chez lui, les substances molles.

Ensuite, deuxième dimension symbolique de l'œuf, après le sexe et le sein, le sacré : ainsi, dans le tableau *La Lapidation de Saint Etienne*, les œufs — pierres, galets — assurent une sorte d'alliance entre l'humain et le divin, le céleste et le terrestre (1967, p. 137-138). Plus généralement, dans la peinture religieuse, « l'ove » s'impose en assurant l'adéquation entre une forme parfaite et l'expression de la perfection : « L'ovale de la tête divine se détache sur le blanc disque de l'auréole, en vérité, “comme un œuf sur le plat” » (p. 138). Encore plus généralement, tout visage présente, dans la peinture religieuse, des courbes d'ovalisation, comme sont ovales la mandorle, l'amande, le cadre dans lequel s'inscrivent les silhouettes (tête, mains et pieds). Et cela seul mériterait déjà l'admiration, car les « corps ovoïdes ont un pouvoir dont on n'aura jamais fini de s'émerveiller » (p. 138).

Ce qui nous conduit au troisième environnement symbolique de l'œuf, la figure du père. « Ab ovo, le point initial, pour Sigismond, c'est Gédéon Pons » (p. 139). On passe ainsi dans une transition toute naturelle — le Christ étant une figure aussi paternelle que filiale dans les tableaux — de la phrase « Au centre de l'ove, le Christ en majesté paternellement rayonne » à la phrase « Ainsi Gédéon Pons trône en majesté devant les yeux de son fils, à l'intérieur d'une forme d'œuf ou d'amande qui figure la goutte de semence d'où Sigismond est sorti » (p. 139). La boucle (la bulle) est bouclée, qui va, grâce à l'œuf, des puttes au Christ en passant par le père, et de la mort (de Sergine) à la mort (de Sigismond) en passant par la vie (la renaissance espérée). Car la première manifestation symbolique de l'œuf — dans l'ordre de la lecture du livre, au moins — est la bulle dans laquelle s'enferme et s'expose Sigismond, comme pour retourner au degré zéro de sa création et rompre le cours du temps. « Vif il pirouette dans une mandorle frêle. Il pense à une goutte de semence virile dans une capote gonflée d'un souffle, puis ficelée, jetée ensuite sur un terrain que le soleil dessèche. La vie n'y danserait avec la mort pas très différemment que dans la bulle où Sigismond pense et s'agite » (p. 142).

L'œuf, comme symbole de totalité, de puissance, de création — que cette dernière soit naissance, renaissance ou transmutation dans le creuset, la grotte, la géode, la caverne, la cage, la tour, la chambre ou la

Ella BALAERT, « Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

bulle —, agit donc de manière centrale dans l'écriture de Mandiargues : être au monde, c'est y être exposé, jeté, hors de soi, pondus, c'est se voir expulsé de l'autre côté du miroir et se tenir prêt à vivre toutes les aventures et toutes les rencontres de la vie et de la mort.

À une époque où sur cette question de l'être au monde, se croisent les textes de Sartre, Heidegger, Kojève, Merleau-Ponty et Bataille, Mandiargues, à sa façon, bâtit une phénoménologie du corps comme être-exposé. Il a en effet, dans ses romans et nouvelles, pratiqué une description minutieuse et charnelle des différents modes possibles de l'exposition. L'aliénation, la participation au monde, l'affectation du corps dans la mise en scène, l'expulsion originelle, correspondent à autant de relations essentielles entre le corps conscient et le monde. Mais chez Mandiargues, on ne devient sujet qu'en s'exposant à un devenir-objet. Et seule une écriture poétique pouvait plonger au cœur de ces contradictions et antinomies qui répugnent si souvent à la raison du philosophe.

Bibliographie

ALEXANDRIAN, Sarane. 1977, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

ARMEL, Alette. 1988, « Entretien avec A. P. de Mandiargues », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre, p. 98-105.

BATAILLE, Georges. 1967, *Histoire de l'œil*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 ».

DESCOMBES, Vincent. 1979, *Le Même et l'autre*, Paris, Minuit.

MANDIARGUES, André Pieyre de. 1951 [1979], *Soleil des loups*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;

—. 1956 [1972, Gallimard, coll. « Folio »], *Le Lis de mer*, Paris, Robert Laffont;

Ella BALAERT, « Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

—. 1959 [1984], *Feu de braise*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges »;

—. 1965 [1997], *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;

—. 1967 [1981], *La Marge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

SARTRE, Jean-Paul. 1963 [1947], *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».