

ALAIN-PIERRE PILLET

Bulle et Poil

«Si vous voulez, je parlerai des premiers de mes contes, et surtout du *Sang de l'agneau* qui est inclus dans *Le Musée noir*. Parce que c'est une histoire où les thèmes directeurs sont clairement apparents, plus qu'ailleurs, et parce que l'on pourrait s'en servir pour expliquer beaucoup d'autres récits».

André Pieyre de Mandiargues
Le Désordre de la mémoire, p. 182

«Au départ, j'avais entrepris d'illustrer narrativement une idée depuis longtemps enracinée chez moi et qui est que le sang de la virginité perdue par la jeune fille correspond à une sorte de massacre des disciplines familiales, à une sorte de meurtre, rituel autant que l'on voudra, des parents».

Ibid., p. 183

«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».

Ibid., p. 184



1. ORÉE

A la lecture du *nom* de l'héroïne, Marceline *Caïn*, nous savons que la vengeance entraînera le sang versé. Un festin non dépourvu de ressemblance avec ceux des Atrides en sera la cause.

Les noms propres inventés par Mandiargues, souvent désignés pour égarer le lecteur, sont presque toujours transparents. Songeons à Rébecca *Nul*, l'héroïne de *La Motocyclette*, «en proie au désir d'effacer que connaissent plus ou moins la plupart des hommes et des femmes qui conduisent vite» (p. 45). Ce verbe *effacer*, qui mène inexorablement Rébecca au bout de son voyage et à la coïncidence avec son destin, n'apparaît pas moins de neuf fois dans le texte. Sigismond *Pons*, personnage central de *La Marge*, rencontrera la mort au moment où il aura accepté, en décachetant la lettre reçue en France, que le *pont* le reliant à sa femme et à sa fille soit rétabli. Le douanier Jean *Bouche Dor*, dans *Miranda*, ne parle presque jamais, puisqu'il vit isolé dans sa cabane et refuse de descendre dans la vallée quand il a une permission. Conrad *Mur* représente la dureté physique et morale face à la femme, dont le corps devient maladivement *mou*, ce «qui dans les catégories de la nature est ce que je déteste le plus, participant irrémédiablement du cadavre» (*L'Archéologue*, p. 37). Tout au long de *La Marge*, Franco est traité de «furhoncle»... Quant à Jean *Flanche*, Jules *Feutre* et Jacques *Flanelle*, la flaccidité de leurs noms patronymiques ne recouvre-t-elle point le doute d'Agostina Ramelli dévêtue : «Et avec vous [...] s'est-il jamais passé, pourrait-il une fois se passer, quelque chose ?» (*Mascarets*, p. 188).



2. BULLE

Marceline, qui a quatorze ans, vit avec Souci, son petit lapin, «dans le pays de Souci comme dans un royaume privé où le bon animal l'eût laissée entrer pour l'amour qu'elle lui portait» (*Le Sang de l'agneau*, p. 13).

Ce thème du *lieu clos* de l'enfance, dans l'espace et le temps, à l'abri des forces hostiles de ce monde, manifestées par l'agression ou l'anéantissement, se retrouve très souvent dans l'œuvre de Mandiargues. Cette «bulle» au sein de laquelle Marceline cherche à rester protégée, seule avec son petit lapin, la retranche du monde des adultes où elle fera une douloureuse et décisive irruption après ce qu'elle ne pourra considérer que comme un meurtre.

C'est dans *La Marge* que ce désir de protection est peut-être le mieux suggéré, par les nombreuses références à la marge elle-même, mais aussi à la bulle, à l'œuf, accessoire érotique de l'union entre l'homme et la femme, mais également auréole et mandorle, éléments conducteurs du sacré. Sigismond, errant dans Barcelone, s'est placé dans un état de préservation provisoire, comme l'enfant qui va bientôt naître est préservé dans cette sorte d'œuf qu'est le ventre de sa mère : «Dans un air pur, sous un ciel clair, la bulle qui le contient roulera; sa transparente paroi résistera jusqu'au lundi, si rien ne vient la crever, dans ce pays où les cornes sont aussi nombreuses que les églises» (p. 118).

Ainsi «le capitaine Idalium, le cœur mordu de gel, avait l'impression de se trouver clos à l'intérieur d'un énorme œuf de givre, dans la posture accroupie du nouveau-né» (*L'Opéra des falaises*, p. 207).

Le sentiment du danger est présent aussi bien chez Sigismond, qui a l'expérience de la vie, que chez Marceline, qui sort à peine de l'enfance. Sigismond, happé par une marchande de poissons, contemple sur les bancs les poissons sanguinolents, éventrés ou écorchés, mais «son bonheur persiste, malgré le sang et les objets de souffrance, parce qu'il lui semble que sous la direction des femmes il a roulé sa bulle jusque sur une énorme table de sacrifice, où les visions

qui lui sont offertes 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» (*La Marge*, p. 196-197).

Marceline, qui est descendue en ville avec sa mère pour acheter des vêtements, a aperçu près du port des voitures à bras sur lesquelles gisaient trois espadons géants saignés à la gorge : «Frappée de terreur au spectacle des énormes poissons meurtris, boursoufflés et qui évoquaient trois cadavres de femmes colossales, Marceline s'était raidie devant eux, sans plus pouvoir se détourner des blessures à leurs cous, du glaive ivoirin qu'on voyait saillir sur leurs larges têtes grises, de leurs gros ventres ronds et baignés de sang coulant en rigoles dans le vernis muqueux par-dessus les écailles, des linges maculés et des voitures croulantes sur lesquelles ils reposaient» (*Le Sang de l'agneau*, p. 21). Tels sont pour Marceline les signes qui lui annoncent l'éclatement de la bulle protectrice : les cadavres de femmes la renvoient à celui de sa mère, le glaive du poisson au couteau du boucher et les linges maculés à son sang virginal.

Dans le symbolisme subtil dont Mandiargues tisse ses récits, le destin des personnages pose plusieurs jalons dans l'attente de sa brutale irruption. Il suffit de penser aux signes annonciateurs (sacrifices humains racontés par Daniel-Bacchus) de *La Motocyclette* et à ceux qui innervent *Le Songe et le métro* (Zoé Zara rêve toutes les nuits le même rêve et décide de le vivre jusqu'au bout). Dans les poissons saignés, le glaive ivoirin de leurs têtes, le sang qui baigne leurs ventres et les linges maculés sur lesquels ils reposent, nous soupçonnons, au cœur de la plus noire atmosphère tragique, qu'il y aura meurtre, lame, sexe et virginité perdue. Il faudra y revenir. Notons pour l'instant l'analogie entre Sigismond qui, en acceptant de crever sa bulle, croira faire servir son acte à l'élimination d'un tyran, oppresseur politique de tout un peuple, et Marceline qui, en s'offrant volontairement à l'homme qui fera couler son sang, se sentira investie du pouvoir de faire couler celui de ses parents, ses oppresseurs naturels, c'est-à-dire *par le sang*.

La bulle est si fragile. Sigismond se voit «une petite chose qui vit, qui bascule et qui danse dans la fraîcheur de la bulle qu'une décortication plus poussée ou le moindre coup d'ongle crèverait, voilà comme il s' imagine» (*La Marge*, p. 142). Et dans un état encore plus précaire, «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» (*ibid.*). L'enfance-bulle de Marceline est liée à l'amour porté à un petit animal à poil, qu'une journée d'absence suffit à lui enlever.

Dans la préface à ses entretiens avec Mandiargues, Francine Mallet montre l'importance de ce thème. Au centre du recueil *Dans les années sordides*, la bulle apparaît sous la forme d'un objet minéral : «C'est une danseuse en eau dans un diamant d'air froid», Dans *Hedera*, c'est une perle de rosée. La grotte décrite dans *Les Mines de Carmaux* est «comme une énorme boursoufflure, comme une bulle soufflée par un levain d'enfer où l'on peut se réfugier dans le rêve». Le rêve, comme l'enfance, est un espace protecteur : le temps y est suspendu.

Dans ce «climat propice à la transfiguration des phénomènes sensibles» (préface au *Musée noir*), l'on passe de la bulle au rêve et au temps suspendu, et de la bulle à l'œuf. D'où, dans *La Marge*, les multiples apparitions de l'ovoïde, toujours liées à la présence de la femme.

Au Teatro Molino, lieu trouvé au hasard de ses pérégrinations, Sigismond voit un spectateur qui «avec délicatesse introduit entre les deux mamelles [d'une actrice] un petit œuf, comme de pigeon» (p. 106). L'effet produit sur Sigismond est bénéfique : «D'avoir vu à double reprise la cérémonieuse introduction de l'œuf, il aura retiré un curieux sentiment de plénitude...» (p. 113). Plus loin, devant les tableaux d'art roman du musée, il constate, dans une scène de lapidation, que les pierres ressemblent à des œufs. Il se remémore la scène du théâtre : «Les corps ovoïdes ont un pouvoir dont on n'aura jamais fini de s'émerveiller. N'est-ce pas un petit œuf qui permettait au public du Molino d'entrer en communication avec les putes tombées à terre ?» (p. 138). De spectateur, Sigismond se transforme en acteur : sur le corps de Juanita, «d'une main et de l'autre, il promène les œufs, allant d'abord au long des belles cuisses abondantes, sur le beau ventre, sur le dru triangle noir, remontant sur la taille grasse pour insister autour des beaux seins qui sont ainsi que le sommet de la créature» (p. 179).

Ce rapprochement intime de l'œuf et de la femme, Mandiargues l'envisage, dans *Le Théâtre de la mort*, sur le plan de l'identité. Le vieux s'adresse à Ferréol Buq en ces termes : «La femme, signor, est essentiellement un œuf. Enlevez-lui ses bijoux et ses dentelles, ses robes de soie, enlevez le linge qui est dessous [...]. Retirez tout ce qui, chez elle comme chez nous est caduc : cheveux longs, dents brillantes, poil noir et frisé. Regardez-la d'un air terrible et frappez la terre du pied. Elle comprendra que vous êtes un gibier trop fort pour ses pièges, et alors, car elle n'est pas bien tenace, la fonction l'emportant, elle se changera tout de suite en œuf» (*Marbre*, p. 137).

C'est parce que l'amour, ce «géant de sel dressé dans une attente illimitée» (*L'Enfantillage*, p. 192), tisse, par les bras enveloppants de la femme autour de l'homme, cet œuf-bulle, dans lequel Sigismond Pons, héros mandiarguien que nous avons choisi parmi d'autres, s'enferme aux confins du rêve et de la vie éveillée.

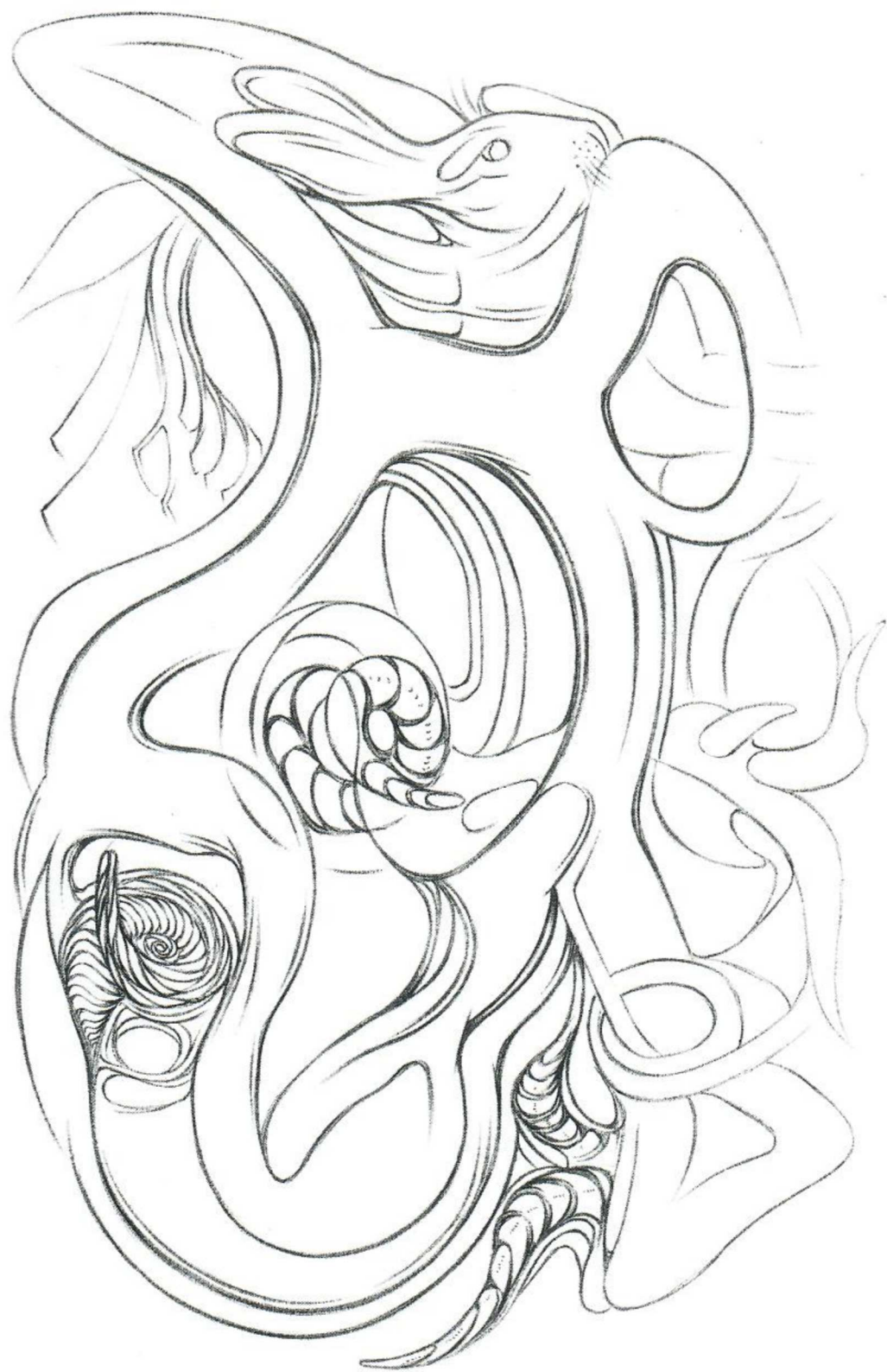
Dans un article sur Miró, Mandiargues observe que dans les peintures primitives catalanes, datées du XII^e et du XIII^e siècles, le motif de l'œuf ou de l'ovale revient avec insistance. Il ajoute : «Que l'ovale contienne l'enfant-roi, il ne s'agit pas moins évidemment pour cela de la grande matrice universelle, de la coque (d'amande) bien fendue d'où la vie est jaillie et d'où elle continuera de sourdre à moins que ne soit capable de la tarir un jour le génie négatif de l'homme» (*Troisième belvédère*, p. 48).

Mais l'œuf n'est pas seulement principe de vie : «Thomas imagine éperduement un œuf, et que cet œuf contient la mort [...]. Il contient la mort, tout de même qu'un autre contiendrait la vie, exactement de la même façon» (*Le Point où j'en suis*, p. 12-13).

Nous sommes-nous éloigné de Marceline ? A peine. Et d'ailleurs, dans cette œuvre qui nous intéresse, si souvent traitée de «baroque», dans une œuvre explosante-fixée comme «une concrétion, une cristallisation de la vie, des images de la vie, en leur singulier désordre» (Salah Stétié), peut-on s'avancer linéairement et à découvert, alors que le masque et la spirale sont les thèmes mandiarguiens par excellence ?

Dans toute cette œuvre, le «pays de Souci» est peut-être le lieu protégé, d'où naîtront les plus grands bouleversements, lorsqu'il aura été saccagé. «Jamais l'on ne vanta suffisamment les vertus de l'excès» et «Seuls, le grand style, la licence et l'outrance seront la justification de quelques-uns» (*Troisième belvédère*, p. 323). Jamais éclatement de bulle protectrice ne provoqua un tel mécanisme de réaction, utilisant avec tant de précision les accessoires de la tragédie chers aux auteurs élisabéthains, à qui Mendiargues aime à se référer.

A la différence de Sigismond qui mourra, Marceline vivra, «petit agneau ensanglanté». Comment ne pas voir dans le sang virginal cet œuf qui contient la mort ? «Au moment de ce qui est, en somme, la mise en service de la femme, sa seconde naissance, son éclosion hors de l'enfant qu'elle était [...] (*Le Désordre de la mémoire*, p. 185), Marceline s'est débarrassée de tout lien avec son enfance. Privée de ce qui la séparait des adultes — son lapin et son pucelage —, c'est elle maintenant qui tranchera «l'affreux nœud de serpents des liens du sang», selon la formule gordienne de Paul Eluard. Les petites orphelines remplaceront Souci.



3. POIL

«Marceline se couchait le dos contre terre, au soleil, et faisait aller Souci sur sa poitrine nue» (*Le Sang de l'agneau*, p. 15). «La sensation de contact entre la peau et le poil lui semblait errer sur son corps pour s'étendre partout à la fin, et l'envelopper de la tête aux pieds dans une outre de fourrure chaude» (p. 16).

La *peau* et le *poil*...

Dans un article sur Tommaso Landolfi, Mandiargues cite une œuvre de ce dernier, *La Pietra lunare*, où l'on voit «la nocturne apparition de l'héroïne Guru, fille-chèvre, ou, si l'on préfère, chèvre-garou, parmi les lourdauds d'une tablée familiale» (*Troisième belvédère*, p. 220). Le jeune Giovancarlo s'unit à Guru, au cours d'un sabbat organisé une nuit de pleine lune, arrosée du sang versé par des spectres réincarnés. Cette scène, précise Mandiargues, «est en accord avec l'animalité du poil dans l'exaspération de l'érotisme lunaire» (*ibid.*). Dans *Le Sang de l'agneau*, l'exaspération est paroxystique.

Par ailleurs :

«Comme un petit lapin», dit [Daniel] à mi-voix, comme pour lui-même, «en rabattant, avec la souple culotte, plus bas que les genoux, le pantalon de Rébecca» (*La Motocyclette*, p. 149) — Rébecca qui, lorsqu'elle se regardait dans son miroir, cherchait à voir «sa toison brune et vigoureuse, qui prospérait jusque sur son dos en lui donnant ces allures de chèvre» (p. 77). «Daniel assurait qu'il y avait là le témoignage de la protection d'un ange, qui rejetait hors de son corps, sous forme de crin, la part bestiale ou démoniaque inhérente à tout être humain, et qui avait entrepris de rendre purement lumineuse sa substance intérieure, où il élirait domicile» (*ibid.*) Sous les mains de l'homme, Rébecca «se comparait à une brebis livrée aux ciseaux du tondeur, imagination dans laquelle elle aurait pu reconnaître quelque chose de ses désirs» (p. 75). La prolifération du poil traduit une manifestation de la vie végétative, instinctive et

sensuelle. C'est ce qui compose le caractère de Rébecca et l'oppose à Daniel qui, «lui, est solaire, comme il est indiqué par les références léonines qui se trouvent en son nom [Lionart]» (*Le Désordre de la mémoire*, p. 205).

Le rapport entre Rébecca et la motocyclette passe souvent par la comparaison du bolide avec le taureau. Les allusions à Mithra, à la fin du récit, soutiennent cette comparaison par la création d'un «mythe de la motocyclette», dont le guidon inversé représenterait les cornes du taureau, fichées dans un texte à «vocation dionysiaque» (p. 204). Contemplant sa machine au garage, Rébecca caresse ses chromes comme d'un dieu cornu et velu : «Ses connaissances techniques ne l'empêchaient pas de flatter de la main, souvent, comme on fait au poitrail d'un animal, le projecteur caréné sur la fourche, en avant du guidon, et de murmurer comme une amante au lit : «Jusqu'où m'emporteras-tu, taureau noir ?» (*La Motocyclette*, p. 18).

Ce taureau, généralement considéré comme un animal lunaire, en relation avec la nuit, est aussi, comme il vient d'être dit, l'emblème de Mithra, divinité solaire d'origine iranienne. Il symbolise alors le dieu mort et ressuscité. Dans *Le Lis de mer*, Vanina et Juliette se trempent dans l'eau froide de la mer et n'ont conscience «que du soleil, grande roue échevelée [...]. — On dirait qu'il va se jeter sur nous comme un taureau, dit Vanina» (p. 25).

Dans la nouvelle intitulée *Adiva*, l'érotisme du poil est présent au premier degré : Stéphanie Gern, dans un appartement inconnu et dans l'obscurité, reçoit le chien en elle. S'étant contemplée auparavant dans les reflets de la haute vitrine d'Uniprix, elle trouve «qu'elle ressemble à un grand chevreau qui ne serait pas une bête...» (*Mascarets*, p. 116). Avant d'être livrée à la bête, Stéphanie suit l'entremetteuse Adiva, reconnaissable à sa «couleur fauve dont l'entière silhouette ne présente que des variations infimes, depuis les souliers de velours jusqu'à la chevelure aux boucles en désordre, en passant par le collant et par la robe tricotée» (p. 137). Elle aussi a des rapports avec la bête, aussi son apparence physique prend-elle l'allure d'un pelage. «Dans le cas d'un chat d'Abysinie, et peut-être d'une chouette, on peut parler de robe fauve pour désigner l'ensemble du pelage ou du plumage» (*ibid.*).

Mais attention : l'étymologie du prénom peut ouvrir de fausses pistes. L'auteur nous en prévient parfois lui-même. Flavia, dans *Les Corps platoniciens*, est ainsi présentée : «Malgré son nom de lionne, elle était crépue et sombre comme une brebis noire, dont elle avait un peu l'odeur» (*Marbre*, p. 66).

Rodogune Roux, pour sa part, dans le récit qui porte son prénom, est appelée «la fille au bélier». Elle ne quitte en effet jamais son compagnon cornu, «un grand animal très brun, presque noir, de race barbarine» (*Feu de braise*, p. 37). Comme elle refuse l'hommage humain, les ragots vont bon train : «Elle est plus souvent sur la paille de l'étable qu'entre les draps de chrétien» (p. 39). Et comme les prétextes sont toujours les mêmes — bien qu'exprimés de différente manière au gré des circonstances — pour détruire ce qui aux lourdauds paraît insolite, l'ingénieur Caïn tiendra ce langage à sa fille devant le ragoût fumant de Souci : «Nous avons jugé que tu n'es désormais plus à l'âge où on

a le droit de perdre trois quarts de sa vie en jouant à la poupée avec un lapin» (*Le Sang de l'agneau*, p. 25) et les hommes de l'île habitée par Rodogune menaceront à l'adresse de celle-ci : «Une femme qui a reçu la bête est une offense à l'homme» (*Feu de braise*, p. 39).

Le lapin et le bélier seront passés au fil de la lame, toujours aiguisée et prête à servir (cf. *Lettre à André Pieyre de Mandiargues*).

Observons ici l'analogie entre le sacrifice du lapin et celui du bélier, dont toutes les gouttes de sang rejaillissent intégralement sur les deux femmes, puisque Marceline s'entend dire : «Tu viens de manger avec un plaisir fort compréhensible cette viande qui est tendre, bien cuite, et qui te laissera un souvenir excellent» (*op. cit.*, p. 25) et Rodogune a sous les yeux la tête de son bélier qu'«ils [les habitants] placent en haut de la porte de la maison, de façon que le sang coule et imprègne le bois jusqu'au seuil» (*op. cit.*, p. 50).

Une remarque d'ordre végétal maintenant.

Dans la description des eaux sardes, l'auteur mentionne les algues noires ou vertes qui apparaissent sous les basses eaux. Il dit : «Elles longent la plage sur plusieurs kilomètres, fournies avec plus ou moins d'abondance comme du poil sur le corps d'une fille monstrueuse, et elles répandent une odeur forte, qui n'est pas désagréable cependant» (*Le Lis de mer*, p. 10).

Si le symbolisme du poil est plutôt d'essence animale que végétale d'habitude, c'est que l'animal se prête mieux aux couteaux qui font couler le sang.

Au sujet des trois règnes de la nature, Salah Stétié remarque : «L'arbre est, avec le chien et le loup, l'une des constantes symboliques de la poésie mandiarquienne, alors que, dans le récit, le lecteur est plus généralement convié aux imprégnations par l'eau, le sel, le désir-océan» (*Mandiargues*, p. 49-50).

Ce point de vue est à nuancer.

S'il est vrai que nombre de récits baignent dans l'élément marin : *Le Lis de mer*, bien sûr, mais aussi *La Marée*, *Mascarets* et tant d'autres, il ne faudrait oublier pour autant *Le Pont*, dont les arches enjambent des forêts voisines de celles habitées par Julien Gracq, ni les sous-bois germaniques où Rébecca quitte un instant sa motocyclette pour se livrer à une telle exaltation «qu'elle est prête à céder à la première envie ou au premier caprice quand elle voit trembler les feuilles» (p. 34), ni *Le Marronnier*, nombril physique et psychique du trio fumeur d'herbe couché à son pied.

D'autre part, dans les poèmes, notamment dans ceux qui composent le recueil *L'Age de craie*, c'est la mer qui rythme les images, qui lèche les falaises, qui polit les galets, sur qui tombe la nuit, en qui se reflète la lune. L'élément végétal, forestier, pour être plus précis, n'apparaît qu'au moment où l'auteur quitte le rivage «où dort le bruit de la mer» (p. 31) pour tenter quelque retrait en direction de l'arrière-pays. Alors, il est vrai, la «forêt haletante» respire de tous ses bruits, qui répondent de l'intérieur au cri des mouettes : «Astyanax».

Pour reprendre le fil de notre dérive velue, il faut ouvrir *Le Lis de mer*, où le poil surgit comme attribut divin du Grand Tout : «Toute 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). Ici [sur la plage de Sainte-Lucie-de-Siniscola], le dieu ne saurait être que Pan. Vanina était depuis trois jours dans ce domaine panique» (p. 14). Dieu barbu, cornu et velu, à la faim sexuelle insatiable, Pan est l'énergie génésique du monde. En sa présence, l'esprit et les sens s'affolent. Il possède des pieds de bouc. A noter que Marceline compare son père à un bouc, d'une manière méprisante et non exaltée comme dans *Le Lis de la mer*.

Plus loin dans le récit, les Barbaresques débarquant sont montrés «criant, riant, grimaçant à la manière de singes ivres ou de ces demi-dieux à pieds de bouc qui se rencontraient dans les campagnes antiques» (p. 152).

Vanina, face à l'appel de Pan, se recouvre d'huile solaire qui, par son odeur, lui évoque «le souk et la bergerie» (p. 15).

Ce dernier terme ramène au *Sang de l'agneau*, diamant noir du musée imaginaire, où se déroule plus inexorablement qu'ailleurs le geste fatal, dans l'érotisme des toisons ensanglantées.

Son corps est révélé obscurément à Marceline par les caresses que lui procure le soyeux lapin : «Le plaisir de sentir la chaleur du soleil et le plaisir différent de sentir la différente chaleur du poil» (p. 16). Mais les jeux érotiques sont toujours interrompus trop tôt. La description du premier repas est nécessaire pour cerner les personnages du drame, notamment le père, qui se présente à Marceline comme le contre-pied du lapin. N'a-t-il pas en effet «le menton gras et court sous le poil hirsute de sanglier qui tapisse les parties basses de la figure et plonge dans les profondeurs du faux col. Jamais il ne ressemble tant à une bête» (*ibid.*). Et lorsque Marceline cherche un peu, elle se souvient d'avoir entendu sa mère chanter, sur un air connu : «Mon mair est un bouc» (*ibid.*).

Ces deux animaux, lapin (ou lièvre) et bouc, ne semblent pas proches l'un de l'autre. Lié au symbolisme lunaire des eaux fécondantes, le lapin annonce le renouvellement perpétuel de la vie sous toutes ses formes. Chez les Égyptiens, il était un intermédiaire entre ce monde et les réalités transcendantes de l'autre. Le bouc est un animal tragique. On sait que la tragédie était à l'origine ce chant religieux qui accompagnait le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Dionysos. Pan se manifestait, comme il vient d'être dit, sous la forme d'un bouc. Parfois, l'animal servait de monture à Aphrodite. On le consacrait à cette déesse. Le lièvre aussi, d'ailleurs. Ces deux animaux en effet étaient liés à la déesse de l'amour, sans doute en raison de leur nature ardente. Leurs rapports avec la femme sont très étroits. Songeons aux légendes aztèques qui unissent la lune, la femme et le lapin : les taches de l'astre proviendraient d'un lapin qu'un dieu aurait jeté à sa face, image dont la signification sexuelle est aisément perceptible. Quant au bouc, qu'Horace qualifie de *libidinosus* dans une épode, il a fini par signifier la surexcitation et la perversion de l'instinct sexuel. Couvert de longs poils, il n'est plus seulement signe de virilité, mais de lubricité.

L'ingénieur Raphaël Caïn, bouc tutélaire de Marceline, est perçu par celle-ci comme le substitut indésiré de Souci et le rival à éliminer. L'abondante pilosité paternelle associe Caïn à la bête du futur sacrifice.

Le lapin servi en sauce est présenté à Marceline comme un agneau de lait. Or, nous savons que l'agneau est l'animal sacrificiel par excellence. Le rite sacrificiel du récit s'organise autour du mensonge accablant de Caïn.

Quant au père-bouc et à sa femme, au moment de la vengeance, leur étreinte nocturne est appréciée par leur fille comme «un affreux lacs de reptiles» (p. 48) dans lequel l'indifférenciation des chairs — le serpent est ambivalent par le fait qu'il est à la fois matrice et phallus — ne laisse pas d'offrir, dans la pénombre, «le poil noir et dur de l'ingénieur» (*ibid.*).

Le bestiaire tragique est désormais en place. Les derniers liens qui unissent Marceline à son père, à sa mère et à la maison familiale se brisent après qu'elle a entendu «la plainte merveilleusement longue, rauque et dolente d'une chatte couverte sous la lune à peu de distance du bungalow» (p. 28). Les papillons qui heurtent son visage dans la nuit chaude sont «velus et tièdes» (p. 29).

Le lieu où elle se rend est le cabaret *Corne de Cerf*. En argot italien, *corno*, c'est le pénis. Le cerf, qui pour certains Indiens d'Amérique symbolise les débuts de la vie apparue à la création du monde, est parfois considéré comme l'ennemi et le pourchasseur des serpents. Auprès d'Orphée, il occupe le premier rang. Il aime la musique, ses bois sont en forme de lyre.

Le noir Pétrus, tournant frénétiquement sur la scène, va être emporté dans un tourbillon bien plus fort que d'aucuns appelleront «coup de lune», manifesté déjà dans *L'Age de craie* : «Et je resterai cerf solitaire dressé sur un ciel morne jusqu'à la fin qu'en vain je brame aux quatre vents» (p. 61).

En virevoltant, il fait tourner un couteau au manche d'ébène ciselé d'une tête de bélier.

Pétrus, bélier au membre noir, pénétrera Marceline, «l'agneau doux, le frisé mouton». Il porte au cou un sachet formé d'une chauve-souris réduite, remplie d'ingrédients efficaces contre les loups-garous. La chauve-souris, souvent emblème de la mort (associée au vampire), suce le sang de ses victimes en battant des ailes.

Or, Pétrus, «selon l'allure de la musique, feint d'agiter des ailes empourprées, ou bien il bondit pour s'envoler vers une femelle qu'on imagine moins précieuse que lui» (p. 31).

L'on sait surtout que la chauve-souris pilée, comme la corne de rhinocéros, est considérée par d'aucuns comme un puissant aphrodisiaque. Par la suspension de cette poudre magique au cou de Pétrus, les «anges qui tiennent le fil de la vie des hommes» (p. 30) ont prévu de longue date son utilisation. Ces ingrédients, nous dit-on, sont «très efficaces contre les loups-garous que l'on sait se cacher parfois dans la peau des plus aimables jeunes filles» (*ibid.*).

Pétrus décèle un regard inquiétant dans les yeux de Marceline. Ne lui dit-il point : «Petits agneaux sont moins blancs et jolis que toi, douce fille à laine très blanche, mais ils te donneront beaucoup de sang quand ils verront briller tes yeux de loup» (p. 34) ?

Le loup, qui est si présent dans l'œuvre de Mandiargues, surtout dans ses poèmes, n'est pas le noir ennemi des troupeaux comme on pourrait le penser.

Il est fréquemment blanc — comme Marceline, «d'une blancheur si intensément blanche qu'elle passe en pureté le blanc même de la neige (*Les Loups*). Il est plutôt signe de régénération : sa couleur blanche, celle de l'absolu, figure alors le désir qui s'éclaire : «Le loup mandiarquien est symbole de quelque vertigineux amour qui, venu du fond sauvage de l'origine, ne traverse la durée que pour, au-delà de l'érosion du sang, nous entraîner dans sa fuite vers le bleu illimité du ciel mystique» (Salah Stétié, p. 54).

Dans cette perspective, Marceline est bien la louve blanche caressée par les bras puissants de l'homme noir.

Au centre de la bergerie, les pièges de la transgression imminente sont posés : un siège antique dont le cuir éventré laisse jaillir une broussaille de crin sauvage. Puis il y aura l'odeur de la bergerie, si proche de celle du musc et du sperme.

On se souvient qu'en entrant dans le cabaret, Marceline avait poussé «ces deux volets striés de feu qui se sont ouverts devant [elle] et qui battent derrière elle avec un peu moins d'amplitude à chacune de leurs oscillations» (p. 30-31). En entrant chez son futur amant, Marceline rythmait déjà les mouvements de l'amour, elle qui, mise au fait du forfait commis sur Souci, sentait en elle une horrible douleur lacérante «comme une soie fragile brutalement fendue de haut en bas» (p. 25), la douleur que le glaive de feu torturant ses entrailles donnait à Thérèse d'Avila.

A mesure que l'heure approche où le sang inondera la toison de son jeune ventre, Marceline et les moutons se mêlent étroitement. Assise par Pétris sur un gros agneau — Marceline ne porte qu'un caraco très court et une chemise de nuit sous laquelle elle est entièrement nue — elle ne peut se tenir d'uriner sur la toison chaude qui remue au centre de sa personne. Elle se remémore le poil sombre sur le cou de son père et le lapin Souci revu un instant. Insensiblement, l'assimilation au troupeau se produit : «Elle entend naître dans sa bouche un vrai bêlement où il n'y a plus rien de sa voix de fille» (p. 41), à tel point que le boucher noir la compare à l'une de ses bêtes : «Toi aussi tu es un petit agneau frisé», lui murmure-t-il en caressant le haut de ses cuisses (p. 40). Puis, c'est sur un horrible tas de toisons durcies par le sang coagulé qu'il la jette.

Quand Marceline reprit connaissance, «elle ne fut pas surprise de voir du sang étiré en minces filets bruns roux autour de ses cuisses» (p. 42).

Victime apparemment identique aux autres, saignée à la même enseigne, Marceline cependant, à la différence des petits agneaux égorgés, se fortifiera du sang perdu, et c'est le bourreau Pétrus qui s'affaiblira jusqu'à la mort d'avoir versé le sang d'un agneau, dont les yeux de loup ne lui avaient pourtant point échappé.

Munie du couteau-sexe de son amant, Marceline est investie du droit du sacrificeur : les victimes seront son bouc de père et sa femme.

Complètement imprégnée des pouvoirs transmis, elle marche, sur le chemin du retour, de la manière avec laquelle Pétrus tentait de retrouver son équilibre

sur la clôture du parc aux moutons.

L'imagination de Marceline lui fera encore apercevoir dans le ciel, ultime souvenir de la bergerie, «un grand béliet laiteux assis dans une coquille tirée par des poissons unicorues et semblables aux espadons du port» (p. 47).

Alain-Pierre Pillet

Bibliographie :

La date entre parenthèse est celle de la première édition.

Ouvrages cités d'André Pieyre de Mandiargues

1. Les Mines de Carmaux, in *Dans les années sordides* (1943) précédé de *L'Age de craie* (1961) et suivi de *Hedera* (1945), Poésie/Gallimard, 1967.
2. Le Sang de l'agneau; Le Pont, in *Le Musée noir* (1946), 10/18, 1963.
3. L'Archéologue; L'Opéra des falaises, in *Soleil des loups* (1951), Robert Laffont, 1966.
4. *Le Lis de mer* (1956), Robert Laffont, 1972.
5. Rodogune; L'Enfantillage, in *Feu de braise*, Grasset, 1959.
6. *Le Point où j'en suis*, Gallimard, 1964.
7. *La Motocyclette* (1963), Gallimard/Folio, 1973.
8. *La Marge*, Gallimard, 1967.
9. Les Loups, in *Ruisseau des solitudes*, Gallimard, 1968.
10. *Troisième belvédère*, Gallimard, 1971.
11. La Marée; Le Marronnier; Adiva; Mascarets; in *Mascarets*, Gallimard, 1971.
12. *Le Désordre de la mémoire*, Gallimard, 1975.
13. Miranda; Le Songe et le métro, in *Sous la lame*, Gallimard, 1976.

Autres ouvrages cités

1. Paul Eluard, poème in *Violette Nozières*, Ed. Nicolas Flamel, Bruxelles, 1933. Repris in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, I, p. 252, E. Losfeld, 1980.
2. Alain-Pierre Pillet, *Lettre à André Pieyre de Mandiargues*, Iles Célèbes, Genève, 1984. Première publication in *Mélusine*, n° 5, L'Age d'homme, Lausanne, 1983.
3. Salah Stétié, *Mandiargues*, Seghers, 1978.