« Jardin imaginaire » et « jardin réel » chez André Pieyre de Mandiargues : autour de l'image fantastique des poèmes-monuments

Toji MATSUBARA

Introduction

André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) est connu du grand public comme romancier, notamment nouvelliste, dont le principal domaine d'activité est la littérature fantastique. En 1967, son roman, *La Marge*, reçoit le prix Goncourt, mais des nouvelles avaient été récompensées auparavant comme *Soleil des loups* par le prix des Critiques en 1951, *Feu de braise* par le prix de la Nouvelle en 1959, qui lui ont apporté une grande renommée dans le domaine du roman et de la nouvelle. Au Japon également, toutes ses œuvres traduites sous forme de livre sont soit des romans, soit des recueils de nouvelles. Certes, la réputation de Mandiargues en tant qu'auteur doit beaucoup à ces genres de récit, long ou court. Mais on sait peu de choses sur le fait que la plupart de ses œuvres restantes appartient à des genres autres que la fiction, essentiellement la critique (essai) et la poésie : *Le Cadran lunaire* (1958) et la série des cinq *Belvédères*[1], qui constituent la plupart de ses critiques, ainsi que les sept « cahiers de poésie[2] » dans lesquels on peut saisir toute la typicité de sa poésie.

Il convient d'insister sur le fait qu'aux yeux de Mandiargues, ni la poésie ni la critique n'ont jamais été considérées comme des éléments secondaires de l'écriture créatrice. Ces deux (ou trois)

---

[1] Ces cinq recueils de critique, compilés sous le titre général de *Belvédère*, furent tous publiés par Mandiargues qui, à chaque grand moment de son activité d'écrivain, avait l'habitude de rassembler en volume des textes dispersés d'articles, de préfaces d'œuvres d'écrivains ou de peintres. On indiquera les citations de ces recueils par les sigles suivants ; *BI* : *Le Belvédère* [1958] (Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990), *BII* : *Deuxième Belvédère* [1962] (Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990), *BIII* : *Troisième Belvédère* (Gallimard, 1971), *BIV* : *Quatrième Belvédère* (Gallimard, 1995, posthume), *UB* : *Ultime Belvédère* (Fata Morgana, 1995, posthume).

[2] En 2009, année du centenaire 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* (précédé de *Ruisseau des solitudes*, de *L'Ivre Œil* et suivi de *Gris de perle*) les recueils parus après 1963, dans une édition établie par Claude Leroy.

activités ont en effet toujours été conjointes pour Mandiargues, qui a entrepris d'approfondir sa conception de l'une à travers l'autre, et vice versa. Lors d'un entretien avec Claude Couffon en 1964, il a déclaré à propos de la poésie :

> La poésie est comme l'éperon de tout ce que j'écris. Souvent, à la base d'un de mes romans, d'une de mes nouvelles, il y a un court poème. C'est ainsi que les trois simples vers de mon poème « Sarah » (« Dans le diamant froid contenue – Je suis nue et la pierre – Rougit de ma chaleur ») ont donné naissance à ma nouvelle *Le diamant*, qui est de toutes celle que je préfère[3].

Pour Mandiargues, la poésie représentait la pierre brute non polie de ce qui allait devenir le roman (ou la nouvelle) et le point alpha d'où provenait toute activité créatrice[4].

D'autre part, Mandiargues exprime ses propres opinions sur la critique. Au sujet de René de Solier, qui était à la fois écrivain et critique, il a écrit : « son œuvre critique est entrée dans son œuvre originale et l'illustre[5] » ; en ce qui concerne Alain Jouffroy, qui avait publié une œuvre critique *Une Révolution du regard*, il a aussi écrit dans un compte rendu de ce livre : « ce que je trouve ici très attachant est moins le sujet du livre, ou l'éclaircissement de ce sujet, que l'apparition de l'auteur[6] ». Selon Mandiargues, ce qui importe dans la critique, ce n'est pas le sujet lui-même, mais « l'apparition de l'auteur » à travers le choix de ce sujet et la génération de textes. Si, pour lui, la poésie était « l'éperon » qui révélait les motifs et les thèmes de ses romans (et de ses nouvelles), on pourrait dire que la critique était « l'autre éperon » qui favorisait la réflexion et la créativité de l'écrivain. Dès lors, ces deux genres ne peuvent être ignorés car ils permettent d'éclairer la vérité créatrice de Mandiargues.

Dans presque toutes les œuvres fantastiques de Mandiargues, on retrouve en filigrane le thème du conflit entre la géométrie classique et la frénésie baroque. Par exemple, dans l'espace géométrique, on assiste à un drame de cruauté baroque agrémenté d'érotisme (qu'il s'agisse de l'humiliation d'une fille vierge ou d'un meurtre ritualisé). Ce « thème mandiarguien », établi suite aux voyages qu'il effectue dans Italie de l'après-guerre au début des années 1950, a été introduit comme facteur décisif au cœur de sa narration fantastique dans presque tous ses romans et nouvelles

---

[3] « André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Claude Couffon, *Les Lettres françaises*, du 5 au 11 novembre 1964, nº 1053, p. 4.

[4] Les mots suivants de Mandiargues corroborent cette affirmation : « Le roman est pour moi passionnant, la pièce de théâtre est passionnante, dans la mesure où ils se rapprochent du poème, où ils sont pénétrés de poésie, animés par la poésie. » André Pieyre de Mandiargues [ci-après abrégé en APM], *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 212.

[5] APM, « René de Solier », dans *BIV*, p. 113.

[6] APM, « Alain Jouffroy : *Une Révolution du Regard* », dans *La Nouvelle revue française*, janvier 1965, p. 147.

depuis les années 1950, ou plus précisément depuis son premier roman *Marbre* (1953). Cependant, l'opposition entre espace classique et folie baroque qui sous-tend ce « thème » n'est en aucun cas une idée fictive qui n'existerait que dans l'imaginaire, mais peut avoir été associée à une image concrète pour Mandiargues. Cette image est, en un mot, celle du « jardin ». Pour être plus exact, c'est le « jardin italien » qui a fait découvrir son propre univers fantastique à la littérature mandiarguienne.

Pour démontrer cette notion, cet article se propose de faire référence à un recueil de poèmes et à une œuvre critique (ou plus exactement un essai), publiés dans les années 1950, période où Mandiargues a établi sa théorie du fantastique : le premier, c'est *Les Incongruités monumentales* et la seconde *Les Monstres de Bomarzo*. Comme on l'a déjà mentionné, pour parvenir à l'essence de la nature fantastique de Mandiargues, il est indispensable d'examiner les deux « éperons » qui sont à la base du discours de sa fiction romanesque. Ce n'est qu'en considérant cette « trinité » complémentaire que l'on peut mettre en évidence l'esthétique du fantastique à laquelle aspirait Mandiargues.

La démarche analytique consiste d'abord à se focaliser sur la conception du « monument » dans *Les Monstres de Bomarzo*, approfondissant l'idée de « jardin » chez Mandiargues ; puis à la reporter sur *Les Incongruités monumentales* dont la structure et l'imagerie poétique préfigurent le « thème mandiarguien » avec l'analyse qui vérifie la substance du jardin idéalisé par Mandiargues, ce qui permettra, en conclusion, de montrer que le jardin était une image-prototype qui a profondément imprégné sa théorie du fantastique. Aucune étude précédente ne l'a reliée à ces deux œuvres en termes de jardin[7], et cette étude nous conduira donc à réexaminer quelques aspects du fantastique chez Mandiargues selon une nouvelle perspective.

I. *Les Monstres de Bomarzo* : des monstres de toute beauté en guise de monuments

Les Monstres de Bomarzo, un long essai sur le jardin maniériste du XVIe siècle situé dans le village de Bomarzo en Italie centrale, a été publié en juin 1957 aux éditions Grasset. La première édition est accompagnée de 36 illustrations photographiques à la fin du livre prises par le photographe Glasberg, qui rendent compte de l'état de désolation du jardin à l'époque de la visite de Mandiargues (automne 1954) – le Jardin[8] a été restauré par les époux Bettini juste après sa

[7] Dans son ouvrage de recherche *La "Matière" d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues* (Atelier national de reproduction des thèses, 2002), Lise Chapuis fait état du lien entre ces deux œuvres, mais seulement pour souligner la généalogie de « la monumentalité » et du « gigantisme » qui les traverse. De là, elle trouve dans le Jardin de Bomarzo des prototypes du « parc à fabriquer » et du « jardin d'illusion » de Mandiargues, mais pas au point de reconsidérer sa théorie du fantastique, comme nous le constatons dans cet article.

[8] Le Jardin de Bomarzo s'écrit couramment au pluriel comme les Jardins de Bomarzo, mais à l'instar du titre du livre de recherche de Jessie Sheeler (traduit de l'anglais par Christine Piot : *Le Jardin de Bomarzo ; Une*

visite et ouvert au public en 1980 après un « exorcisme » de l'évêque de la région. Par la suite, le livre a été repris uniquement sous forme de texte dans un recueil de critiques *Le Belvédère*, publié en 1958 aux mêmes éditions.

C'est le marquis Pier Francesco Orsini (dit Vicino Orsini), alors seigneur de Bomarzo qui a commencé le Jardin de Bomarzo vers 1550, et sa construction s'est poursuivie jusqu'à sa mort en 1585. Il s'agit d'un grand projet de construction sans précédent, dans lequel les forêts qui s'étendent au fond de la vallée, surplombée par une falaise depuis le château situé sur une colline à plus de 250 mètres au-dessus du niveau de la mer, ont été entièrement remodelées en jardin. Avec une superficie de 3 hectares et un dénivelé de 30 mètres, le Jardin ressemble plus à une sorte de parc d'attractions – qu'Alberto Moravia le nommait le *Luna Park de pierres* – qu'à un jardin, comme le suggère son autre nom « Parco dei Mostri » [Parc des Monstres, en français]. Situé dans une zone labyrinthique et très boisée, il n'est rien d'autre qu'un « *Wunderkammer* en plein air[9] », où se dressent d'étranges statues bizarres de toutes tailles sur lesquelles figurent des inscriptions latines énigmatiques. *Les Monstres de Bomarzo*[10] est le premier essai à présenter ce jardin insolite en France.

Les Monstres de Bomarzo se compose de quatre chapitres. Dans le premier chapitre qui sert d'introduction, Mandiargues définit ce qui constitue la principale beauté du jardin de Bomarzo d'un point de vue poétique et avance un thème qui donne le ton à l'ensemble de l'essai : « le rapport du monument avec son entourage[11] ». Les monuments considérés comme des structures historiques sont une sorte de « memento » inscrit dans l'espace pour l'histoire d'une région, mais aussi une ornementation visant à harmoniser un certain temps passé sur le site actuel. Cette conception traditionnelle des monuments est toutefois remise en question par Mandiargues, qui y substitue une nouvelle notion, celle de « corps étranger » :

> Et reconnaître que notre plaisir, notre peine ou notre émotion ne doivent pas tellement au monument considéré en soi qu'à certain désaccord (ou, ce qui revient au même, à certain accord très aigu) qui existe entre celui-là et le fond sur lequel il se détache[12].

énigme de la Renaissance, Actes Sud, 2007), cet article adoptera dorénavant la forme singulière – et soit dit en passant, en italien, ça s'écrit au singulier : il Giardino di Bomarzo. Mandiargues, pour sa part, n'utilise systématiquement que le nom propre « Bomarzo » pour désigner ce jardin dans son ensemble.

[9] Sophie Basch, « Du cabinet de curiosité au pays des jouets. Pantins et objets animés dans quelques récits du XXe siècle », dans *Cahiers de littérature française,* I, L'Harmattan, janvier 2005, p. 27.

[10] *Les Monstres de Bomarzo*, photographies de Glasberg, Grasset, « La Galerie en images », 1957. Ci-après, les citations de ce livre seront abrégées en *MB*.

[11] APM, *MB*, p. 10.

[12] *Idem*.

Le monument, devenu un corps étranger, vient perturber l'espace où surgit « l'aimable violence[13]». Le monument, conçu à l'origine comme un point fixe dans le temps passé, est remplacé par une esthétique pure de l'espace qui ne reste pas figé dans le temps, à savoir celle de « hic et nunc ». En d'autres termes, ce n'est pas la « valeur » artistique des statues-monuments tels qu'elles sont qui importe avant tout à Mandiargues dans son appréciation du jardin de Bomarzo, mais plutôt l'« effet » esthétique ou poétique suscité par l'espace, qui tient au malaise et au choc que ressent par le spectateur au moment où il entre en contact avec l'objet. L'auteur de ce livre, il en déduit une formule pour la beauté de ce jardin :

> Chacun, en cet endroit, se sera souvenu des mots de Lautréamont : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » […]. Célèbre comme elle est, frappante aussi, c'est elle qui depuis longtemps a fait apercevoir que l'art et la poésie devaient nombre de leurs meilleures réussites au choc de termes disparates, à l'imprévu, à l'éclat, à la brutale intrusion d'un élément différent et superbe qui détonne à la manière d'un projectile de rupture. […] le beau se présente souvent sous les espèces de la rencontre maldororienne[14].

En faisant appel au célèbre passage de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror* (Chanson 6), Mandiargues entend bien replacer la beauté que dégagent les monuments de Bomarzo dans un contexte surréaliste. Depuis sa citation par André Breton, cette expression s'est imposée comme une formule et, oserait-on dire, comme synonyme de la poétique surréaliste. En un mot, le fait de se servir ici de ce fameux passage a permis à l'auteur de faciliter la lecture de la poétique surréaliste dans ce jardin[15]. Par ailleurs, il s'agit d'une projection sur l'image du jardin de la propre écriture de Mandiargues, qui a affiné sa poétique dans la veine surréaliste et à partir de laquelle il a développé un fantastique qui lui est propre. En effet, on peut facilement reconnaître dans les phrases utilisées dans cette citation, telles que « à la manière d'un projectile de rupture » ou « à la brutale intrusion d'un élément différent et superbe », des échos de la définition du fantastique figurant dans la « Préface » du *Musée noir*, qui peut être considérée comme le Manifeste du fantastique de Mandiargues :

---

[13] *Ibid.*, p. 11.
[14] *Idem.*
[15] La poétique surréaliste, à cet égard, est de toute évidence l'idée du « dépaysement ». Au début de son récit de voyage « Petit Cicéron des Pouilles » dans *Le Belvédère*, Mandiargues fait aussi l'association entre l'espace primitif des Pouilles et les sensations de dépaysement, et y trouve l'agréable plaisir du « sans-abrisme » [sens étymologique de dépaysement]. On peut lire dans ces *Monstres de Bomarzo* un enchaînement cohérent d'images.

> [I]l s'agit d'un parc d'attractions compliquées qui vient tout à coup planter ses machines, ses fabriques et ses oripeaux bizarres dans les déchirures qui ont envahi la représentation du monde naturel. De cet envahissement de la réalité par le merveilleux surgit un pays très vaste, où le témoin, assez habile pour observer sans faire fuir par trop d'attention les éléments fantasmatiques, pourra se promener avec fruit[16] [.]

Mandiargues a retrouvé dans le jardin du Bomarzo une représentation de son propre fantastique projeté sur l'espace, où il a découvert les monstres comme monuments.

La notion de monument passe ainsi de « jadis » à « hic et nunc », d'un héritage historique pour la mémoire populaire à un objet surréaliste en rapport avec la sensibilité de chaque individu.

II. *Les Incongruités monumentales* : le jardin idéal dans l'imaginaire du poète

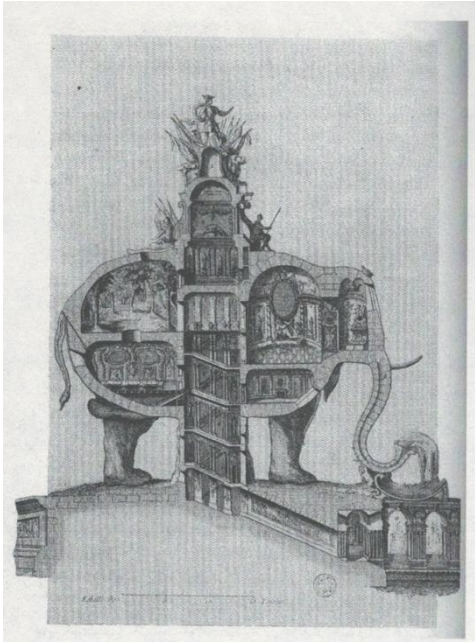
1. Les « poèmes-objets » à voir

En 1948, peu après la guerre, Mandiargues publie *Les Incongruités monumentales*, un recueil de poèmes qui fait suite à son recueil de poèmes en prose *Dans les années sordides*, imprimé à compte d'auteur pendant la guerre aux éditions Robert Lafont – réédité en 1964, avec *Astyanax* et *Cartoline et dédicaces*, dans le « troisième cahier de poésie » (Gallimard). La couverture de cet ouvrage broché publié en 1948, est uniformément noire – ce qui n'avait rien d'original à l'époque. S'en détachent en lettres blanches (ou jaune pâle) le nom de l'auteur, et celui de l'éditeur sous son logo. Le titre, *Les Incongruités,* est inscrit en italiques et petites capitales tandis que *Monumentales* est en italiques et grandes capitales, ces lettres étant marquées en rouge gothique[17]. Comme l'indique la couverture, ce ne sont pas les « incongruités » mais plutôt les « monumentales » que Mandiargues cherche à mettre en valeur dans cet ouvrage. Alain Chevrier en souligne l'importance comme suit : « [c]e sont bien les monuments qui sont incongrus ; ce ne sont pas les incongruités de cette œuvre qui sont "monumentales", au sens figuré. Le terme "monumental" ne veut pas dire non plus "colossal"[18] ». Force est de constater que le titre est porteur d'un double sens : d'une part, il remet littéralement en cause l'incongruité des monuments traditionnels qui représentent des mémoires locales, et d'autre part, il témoigne du dessein de l'auteur de recréer gratuitement un autre type de monument en fonction des enjeux de notre époque. Il serait donc possible de renommer cet ouvrage

---

[16] APM, *Le Musée noir*, [1946], Gallimard, « L'Imaginaire », 1990, pp. 11-12.
[17] APM, *Les Incongruités monumentales*, Robert Laffont, 1948.
[18] Alain Chevrier, « Les "monuments incongrus" de Mandiargues revisités », dans *Plaisir à Mandiargues,* actes du colloque du centenaire, Caen-IMEC, dir. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011, p. 151.

en *Les Monuments incongrus*.



Or, contrairement aux recueils de poèmes ordinaires, celui de Mandiargues dispose d'une structure exceptionnelle et très frappante. Tout d'abord, sur le frontispice de l'édition originale figure, en guise d'épigraphe, une coupe de *L'Éléphant triomphal*, un monument éléphantesque, que Charles-François Ribart, ingénieur et membre de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Béziers, envisageait de construire pour Louis XV en 1763, avec un texte décrivant sa mécanique interne. Le texte, qui rend compte des plans de ce grand kiosque à la gloire du Roi, imaginé par Ribart lui-même, démontre que *L'Éléphant* était un énorme établissement qui servait de parc d'attractions pour l'aristocratie de l'époque (voir la figure ci-contre)[19]. Cette longue épigraphe laisse entendre au lecteur que l'imagination débridée de l'auteur et sa capacité à bouleverser les conventions en matière de monumentalité ont incité Mandiargues à écrire ce recueil de poèmes, lui inspirant « l'envie de créer quelque chose [...] qui soit capable d'un pareil choc[20] ». Vient ensuite le texte du livre, qui se compose de 52 poèmes séparés par des chiffres romains. Tous les poèmes, à l'exception du dernier, sont écrits en courtes lignes et en vers, et comptent cinq à treize lignes, de plus, la structure de cette édition consiste en un seul poème par page, un arrangement dépouillé qui met en exergue chacun d'entre eux. Chaque poème est consacré à un monument ou à une situation unique et insolite, et la succession de ces images donne l'impression qu'a émergé un petit univers, remodelé selon un ordre complètement nouveau. En voici quelques-unes :

> un colossal revolver de bronze (II) ; deux rats en fer plus grands que des taureaux (IV) ; une orange gigantesque en neige (V) ; un bas rouge hissé sur la plus haute flèche de la cathédrale (VI) ; la langue de porhyre vert à deux mètres d'épaisseur dardée contre une oreille de cipolin gris (VIII) ; trois langoustes dans trois globes de verre pour le billard de varech (XII) ; un meuble en forme de reine Victoria (XIII) ; un chapeau plein de cervelle écrasée / un haut de forme qui

[19] APM, *Les Incongruités monumentales, dans L'Âge de craie*, suivi de *Dans les années sordides*, *Astyanax* et *Le Point où j'en suis*, Gallimard, « Poésie », 2009, pp. 215-217.

[20] APM, « Pourquoi ? », dans *BII*, p. 70. De fait, Mandiargues affirme dans *Les Monstres de Bomarzo* : « je le [le livre de Ribart] recommande chaudement à tous les amateurs de monstres décoratifs. » (*MB*, p. 28)

> sert de ruche aux mouches bleues (XV) ; un phare-brodequin rose dont le mollet se cambre (XVII) ; la statue de Voltaire en aluminium (XXII) ; l'arc de chenille triomphale cambré de bronze vert sur la plus grande place (XXV : ce qui rappelle surtout *L'Éléphant triomphale* de Ribart) ; un hareng vêtu en zouave qui garde l'aquarium de Tlemcan (XXVII) ; trois aviateurs transformés en taupes (XXVIII) ; onze évêques contre vingt forçats armés chacun d'un homard cuit (XXX) ; deux grands staphylins de bronze qui font un portail honorable au palais en forme de képi (XXXII) ; deux ténias de dromadaire qui laocoontent un œuf d'autruche (XXXIII) ; des tibias de bœuf couverts de timbres-poste dressés sur le socle des statues bannies de rois qu'on ne sait plus (XXXV) ; une odeur de chien mouillé modelée en forme de narine (XL) ; un grand cul mi-bleu mi-vert entre la chemise blanche et le vif pantalon rouge (XLII) ; de petits garçons mécaniques de Kircher (XLVI) ; trois cents chauves-souris en plomb sur des trophées de phalènes grasses bâtis dans le marbre toscan (XLVIII) ; un pois posé sur une tranche de carotte qui flotte sur un bain de mercure / trois chiens qui ont cinq têtes treize pattes et quatre queues à eux trois (L) ; la ville ultime en forme de crâne qui peut se mouvoir autour de la terre morte (LII)[21]

L'accumulation de ces images bigarrées rappelle sans le vouloir le jardin paysager créé par William Kent à Stowe dans l'Angleterre du XVIIIe siècle[22], ce qui donne à voir la création d'un jardin artificiel par Mandiargues. L'écrivain a déclaré ceci à ce sujet :

> J'ai publié en 1948, chez Laffont, sous le titre *Les Incongruités monumentales*, un recueil de courts poèmes qui tous également décrivent des monuments, des faits, ou des rites imaginaires, bizarres, vaguement choquants[23].

Cet ouvrage n'est rien d'autre que l'incarnation, à travers la capacité d'évocation du langage, de tous les faits qui flottent dans l'imaginaire du poète. Dès lors, on pourrait en dire qu'il s'agit d'un livre à « voir » (ou d'album) plutôt qu'à « lire ».

Pierre de Boisdeffre qualifie ce recueil de poèmes de « perfection d'un tableau de genre » et le décrit comme suit : « de Jérôme Bosch à Chirico, en passant par Watteau et les Vénitiens,

---

[21] APM, *Les Incongruités monumentales,* éd. cit., pp. 219-235. Pour des classifications thématiques plus détaillées, voir ci-dessous : Alain Chevrier, art.cit., pp. 153-157.

[22] Jurgis Baltrušaitis donne la description suivante de ce jardin paysager de Kent : « Trente-huit monuments : temple de Vénus et de Bacchus, temple des grands hommes britanniques, pyramide égyptienne, obélisques, temple gothique y ont été disséminés sur un terrain accidenté faisant surgir de tous côtés les différentes parties de l'univers. » (J. Baltrušaitis, *Les Perspectives dépravées, tome I, Aberrations*, [1983], Flammarion, « Champs-arts », 1995, p. 210.)

[23] APM, *Le Désordre de la mémoire*, ed.cit., p. 227.

Mandiargues semble avoir rêvé d'illustrer tous les genres, avec une minute dans l'exécution qui confond[24]». René Lacôte souligne également son aspect visuel en déclarant que « *Les Incongruités monumentales* sont des tableaux d'un humour fantastique extrêmement attachant[25] ». Les commentaires suivants d'Alain Bosquet sont encore plus suggestifs : « Pour André Pieyre de Mandiargues, le mot étant chargé de sens, et non point de pouvoir auditif seulement, la merveille qui résulte de sa rencontre avec d'autres mots doit être sinon visuelle, du moins visualisable. L'image est alors conceptuelle, comme elle est nécessairement photographiable, par essence. […] C'est aussi admettre que cette poésie se veut de situation, et de surprise dans l'arrangement scénique, qu'à aucun moment elle ne rejette[26]».

En outre, son « poème à voir » suscite une impression tridimensionnelle chez le lecteur. Claude Ernoult dit de Mandiargues qu'il est l'« architecte de rencontres insolites » et compare *Les Incongruités monumentales* à la fois au « Palais idéal » du facteur Cheval et aux créations de l'art brut[27]. De son côté, André Miguel nomme les poèmes de cet ouvrage « poèmes-objets » et affirme qu'ils sont « autant d'édifices d'ironie, de dérision et de mépris[28]». Les « poèmes-objets » visualisés en trois dimensions sont en quelque sorte des monuments sculptés et construits par le poète sur une feuille blanche. Les poèmes qui se succèdent en trois dimensions font de l'ensemble du recueil un vaste espace, donnant naissance à un « parc d'attractions », comme l'a décrit la préface (déjà citée) du *Musée noir*.

2. L'écriture en vue de l'architecture de jardin

L'analogie avec le jardin « effectif » est aussi mise en évidence par la disposition particulière de ce recueil de poèmes. Premièrement, il contient 52 poèmes, ce qui, une fois décomposé, donne « 4 x 13 ». Il ne s'agit en aucun cas d'une coïncidence. À la parution de son « cinquième cahier de poésie » en 1968, Mandiargues y a intégré deux recueils de poèmes : *Ruisseau des solitudes* (1968) et *Jacinthes* (1967). *Ruisseau des solitudes*, qui contient une variété de poèmes longs ou courts avec un rythme différent ; il se compose de 52 poèmes, à savoir le même nombre que dans *Les*

[24] P. de Boisdeffre, « Quand les Surréalistes s'apprivoisent : De Julien Gracq à André Pieyre de Mandiargues », dans *Où va le roman ?*, Éditions Mondiales, « del Duca Paris », 1962, p. 195.

[25] René Lacôte, « André Pieyre de Mandiargues : Le chronique de poésie », dans *Les Lettres françaises*, 12-18 novembre 1964, p. 2.

[26] Alain Bosquet, « La poésie d'André Pieyre de Mandiargues », *NRF*, février 1965, p. 299.

[27] Claude Ernoult, « Troisième cahier de poésie d'André Pieyre de Mandiargues », *Les Lettres nouvelles*, juillet-septembre 1965, p. 161.

[28] André Miguel, « *Astyanax*, précédé de *Les Incongruités Monumentailes*, et suivi de *Cartolines et Dédicaces*, et *Le Point où j'en suis*, suivi de *Dalila exaltée* et de *La nuit l'amour*, par André Pieyre de Mandiargues », *Cahiers du Sud*, LIX, mai – juin - juillet 1965, p. 299.

Incongruités monumentales ; *Jacinthes*, qui évoque la sensualité des jacinthes en leur faisant prendre diverses images, se compose en totalité de 13 poèmes. Cela signifie que Mandiargues aurait contrôlé « consciemment » le nombre de poèmes à inclure dans le recueil en se basant sur le chiffre 13.

Deuxièmement, le chiffre 13 est d'une valeur particulière pour Mandiargues. Au début de *Gris de perle* (1993), qui a été intégré dans le dernier « septième cahier de poésie » publié après sa mort, se trouve un poème intitulé « Treizième heure ». C'est un poème aux nombreuses allusions mystiques, dans lequel un homme, face à un chat symbolisant la progression de l'horloge au moment où l'aiguille de l'heure vient de dépasser minuit, attend tranquillement l'heure de sa nouvelle naissance, superposant sa propre mort à « la première », soit 13 heures[29]. Le nombre 12, par exemple, est celui des dieux grecs de l'Olympe, des apôtres de Jésus et des chefs d'Israël, c'est-à-dire des « élus », tandis que la conception chrétienne de l'univers envisage Dieu en perfection dans l'harmonie assurée par les 12. Par conséquent, dans un contexte religieux, le nombre 13 serait évidemment le nombre sinistre symbolisé par Judas Iscariote ou le Golgotha, autrement dit celui qui se tient en dehors du nombre 12, heureux et complet, et le temps de 13 heures qui serait ainsi un « sur-temps » existant au-delà de l'espace-temps. Il s'agit, pour ainsi dire, du temps « en trop ». D'après Roger Caillois, le temps « en trop » révélé par la fête permet de restituer un grand temps mythique qui existe « en dehors du temps repéré », et « quelle qu'en soit la durée, ce temps voit se confondre l'au-delà et l'ici-bas »[30]. Dès lors, le 13 se traduit par un nombre mystique pour transcender le monde doué de sens commun du 12, et aussi par un symbole de rébellion et de révolution pour bouleverser un tel monde rationnel.

Quadrupler le nombre mystique 13, qui suggère ce genre de surnaturel, revient, *a contrario*, à diviser le tout (c'est-à-dire 52) en quatre parties par ce nombre. De nombreux jardins de style italien construits entre le début de la Renaissance et la période baroque du XVIIe siècle commençaient par la division du jardin en quatre sections formant une croix, en vertu du plan de géométrie classique. Dans son livre *La Recette véritable* (1563), Bernard Palissy, potier du XVIe siècle, a proposé une méthode pour réaliser un « jardin admirable » en décrivant son processus de travail comme suit :

> En premier lieu, je marquerai la quadrature de mon jardin […], je viendrai lors à la diviser en quatre parties égales et pour la séparation des dites parties, il y aura une grande allée qui croisera ledit jardin, et aux quatre bouts de ladite croisée, il y aura un amphithéâtre. Aux quatre anglets du dit jardin, il y aura en chacune un cabinet, qui sont en nombre de huit cabinets et un

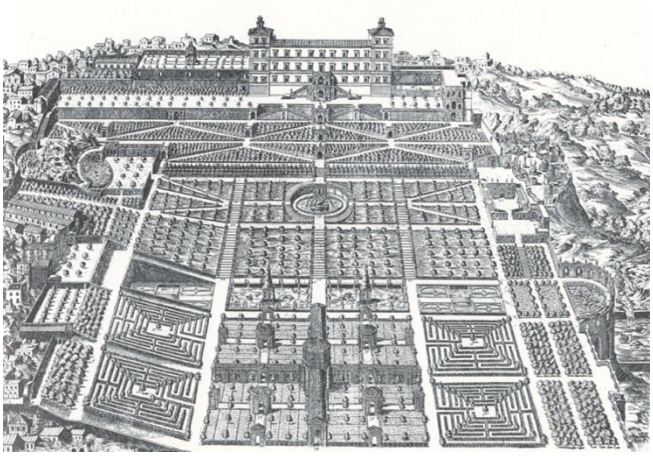
---

[29] APM, « Treizième heure », *Écriture ineffable*, précédé de *Ruisseau des solitudes*, de *L'Ivre Œil* et suivi de *Gris de perle*, Édition établie par Claude Leroy, Gallimard, « Poésie », 2009, pp. 273-274.

[30] R. Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, 1950, p. 149.

amphithéâtre qui seront édifiés au jardin : mais tu dois entendre que tous les huit cabinets seront diversement étoffés[31].

Dans son œuvre majeure, *Agricoltura sperimentata* (Florence, 1595-98 [inachevée]), Agostino del Riccio, qui rêvait d'une architecture de jardin idéal en Italie, peu après Palissy, a également exposé sa vision du « *jardin d'un roi* » servant de cœur à son concept de jardin idéal. Il s'agissait d'un bois entièrement divisé en quatre sections par un croisement, dans lequel trente-deux grottes, huit dans chaque section, devaient être aménagées[32]. En outre, la Villa d'Este à Tivoli, dans la banlieue de Rome, dont la construction a commencé en 1550, à peu près en même temps que celle du jardin de Bomarzo, illustre aussi le fait que son plan était de créer quatre labyrinthes forestiers à l'extérieur du jardin, qui était divisé en quatre.



Cela est démontré par le plan architectural de Pirro Ligorio, à qui l'on attribue la conception de la Villa et la mise en place du programme iconographique de Bomarzo, comme en témoigne une gravure de 1573 de Dupérac représentant le premier plan de Ligorio (voir la figure ci-contre)[33]. Ainsi, dans les premiers jardins italiens, aménagés selon les principes de la composition symétrique et de l'harmonie géométrique, on cherchait à recréer un microcosme intégré en divisant le jardin en quatre sections, chacune représentant l'un des quatre éléments.

Bien qu'il soit trop tôt pour conclure que Mandiargues a délibérément incorporé dans son ouvrage une organisation spatiale empruntée à une telle architecture de jardin, il ne fait aucun doute qu'il a au moins tâché d'y répartir ses poèmes de façon spatiale selon une certaine disposition géométrique. Les descriptions de type ekphrasis décrivent chacun d'entre eux et rendent l'ensemble

[31] Bernard Palissy, *Œuvres complètes*, édition présentée et annotée par Keith Cameron, Jean Céard, Marie-Madeleine Fragonard ; sous la direction de M.-M. Fragonard, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 161.

[32] Cf. Kôji Kuwakino, *Eichi no kenchikuka* (L'Architecte savant), Chûô-kôron Bijutsu Shuppan, 2013, pp. 97-100.

[33] Cf. Torsten Olaf Enge, « Jardins de la Villa d'Este », dans *L'architecture des jardins en Europe 1450-1800*, Benedikt Taschen, 1990, pp. 42-43.

du recueil semblable à un parc d'attractions. Chacun des poèmes-monuments, numérotés et disposés de façon ordonnée (ou désordonnée) dans le cadre du recueil, fait sursauter le spectateur (lecteur) par le « choc de termes disparates » lautreamontien, comme les monuments monstrueux qui ornent le jardin de Bomarzo, lui permettant de jouir de la beauté du fantastique. Si Mandiargues a constaté la valeur littéraire dans les monuments de Bomarzo et s'est servi de la poétique surréaliste pour célébrer leur « beauté folle[34]», il pourrait bien y avoir trouvé une analogie avec son propre acte créateur. Bref, c'est peut-être parce qu'il y voyait intuitivement sa propre idée de « poésie-jardin ».

On peut aussi considérer que le recueil des poèmes *Les Incongruités monumentales*, publié en 1948, pourrait être lu comme une anticipation du thème mandiarguien des années 50 : la théorie fantastique pour mettre en évidence le contraste entre le sentiment baroque et un espace géométrique classique. À tous égards, il est permis de dire que cet ouvrage de Mandiargues préfigure la décennie suivante où paraissent à la suite ses deux premiers romans fantastiques, *Marbre* et *Le Lis de mer*, et surtout *Les Monstres de Bomarzo*.

Conclusion : l'image du jardin fantastique dans la mythologie moderne

Dans cette étude, nous avons passé en revue le recueil de poèmes *Les Incongruités monumentales* (1948) et le long essai *Les Monstres de Bomarzo* (1958) dans le cadre de l'image commune du « jardin » : le premier concerne le « jardin imaginaire » sous forme de texte et le second le « jardin réel » existant dans l'espace. Dans *Les Incongruités monumentales*, Mandiargues a organisé l'ensemble du texte selon une disposition unique, présentant chacun des poèmes numérotés en guise de « monument ». Cette disposition géométrique et cette conception baroque des « monuments » constituent directement le cœur de sa théorie du fantastique qui se veut un « parc d'attractions » et jouent un rôle déterminant dans son travail créatif à partir des années 1950 -- Les romans *Marble* et *Le Lis de mer* en sont les premiers fruits. *Les Monstres de Bomarzo* illustre comment l'esthétique du fantastique engendrée par ce thème mandiarguien prend sa source dans l'archétype du « jardin », par le biais de son association avec un jardin réel. Autant dire qu'en reconnaissant dans la tonalité de ce jardin la « beauté folle » surréaliste qui se dégage de cette formule de Lautréamont « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », Mandiargues a placé l'espace linguistique littéraire sur un pied d'égalité avec celui de la réalité. Il souligne ensuite que l'essence de la beauté poétique réside dans la beauté violente des monuments qui perturbent l'espace alentours. On peut en conclure que la poétique mandiarguienne du fantastique est issue de ce genre d'esthétique du jardin.

Au sujet de la « mythologie moderne », Louis Aragon écrit que l'« on n'adore plus aujourd'hui

[34] APM, *MB*, p. 11.

les dieux sur les hauteurs. […] L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle qui se précipite dans ces modernes Éphèses […][35]». C'est dans les passages parisiens altérés qu'il voit le cadre de la mythologie contemporaine. Mandiargues a aussi admis avoir un pouvoir « surhumain comme un dieu fou[36] » dans les monuments monstrueux de Bomarzo. Il aurait trouvé dans *Il Sacro Bosco* [le Bois Sacré, autre nom de Bomarzo] le pendant réaliste de son propre monde imaginaire. Ainsi, dans la conclusion des *Monstres de Bomarzo*, Mandiargues écrit ceci :

> Ils [les « monstres »] seront l'une des attractions majeures des environs de Rome. Sortis de l'oubli, après être restés peu de temps dans le domaine de la curiosité, ils entrent dans celui de la beauté, non sans que nous ne leur ayons reconnu une allure hautement *moderne*, qui nous enchante[37].

Pour Mandiargues, la modernité au XXe siècle, où la religion était déjà en perte d'universalité, relève d'une sorte de mentalité religieuse qui recherchait les critères de beauté existant dans l'esprit humain par rapport aux correspondances de la réalité avec cette idée de beauté : « la beauté merveilleuse qui peut surgir à tout moment et qui, si l'on manque à la saisir, ne se présentera plus[38]».

---

35 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, [1926], Gallimard, 1953, p. 19.
36 APM, *MB*, p. 21.
37 *Ibid*., pp. 41-42.
38 APM, « Notre Paris », dans *BIV*, p. 226.