

« Un enfant des vagues et du cri des mouettes » : rencontres de l'homme avec la nature dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues.

Roberta Sapino

Università degli studi di Torino; Université de Nantes
Italie; France

*Il faut t'aimer pour te connaître.
(A. Pieyre de Mandiargues, Astyanax)*

« Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ? » s'interroge Maurice Merleau-Ponty dans *Signes* (91). C'est à la lumière de cette question que nous nous proposons d'interroger l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues dans le présent article. Poète et romancier à l'esprit de peintre, au point que Simone Grossman a inventé pour son style d'écriture l'appellation de « récit-tableau » (Grossman 105), Mandiargues fait de la rencontre non seulement l'un des sujets privilégiés de son écriture, mais l'un des principes fondamentaux dans son orientation existentielle : physique aussi bien que spirituelle, voire sacrée, avec une femme, une œuvre d'art ou avec la puissance de la nature, toute rencontre est pour lui capitale car elle a lieu sous le signe de la fascination, de l'enchantement, de la perte de soi¹.

L'expérience de la rencontre avec la nature, authentique rencontre au sens surréaliste, s'avère pour lui bouleversante. C'est grâce à la découverte exaltante du monde naturel, véritable révélation à la fois esthétique et émotive, que très tôt dans son enfance Mandiargues développe la « vision du peintre » destinée à nourrir son écriture, cette vision qui, selon les mots de Merleau-Ponty, « n'est plus regard sur un *dehors*, relation 'physique-optique' seulement avec le monde » et par laquelle « c'est plutôt de la nature, toute rencontre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible » (*L'œil et l'esprit* 69).

Les paysages marins de la Normandie représentent pour Mandiargues la source première de fascination. Enfant frêle et souvent malade, parisien de naissance, pendant plusieurs années le jeune André est envoyé passer ses vacances en bord de mer avec sa gouvernante, dans une maison près de Berneval que sa mère, d'origine normande, avait achetée juste après la Première Guerre Mondiale. Mie, figure maternelle et véritable incarnation de l'amour aux yeux de Mandiargues, « une sorte de sainte » (Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire* 75), la définira-t-il, charge l'enfant dans un chariot et, à pied, elle l'amène le long des quatre kilomètres qui séparent la maison de la plage de Puys. Ce sont pour lui des mois glorieux :

Ce que je sais, moi, est que rien ne m'a tellement frappé, dans mon enfance, que ces hautes falaises de craie qui tombent à pic dans la mer sur toute la longueur du rivage du pays de Caux [...]. Enfant, adolescent, je ne m'intéressais qu'aux falaises dont je parcourais interminablement la base et le sommet, et aux rochers où j'allais pêcher à marée basse. (80)

Dans la nature sauvage et grandiose où il passe « les meilleurs jours de [s]on enfance » (2010, 239), le jeune André vit des enchantements tellement immenses qu'ils rendront pour lui à jamais « inséparables, en dépit de la logique et de l'étymologie, le mot 'émerveillement' et le mot 'mer' » (1975, 102). Entouré par les reflets miroitants des falaises de craie, le bruit de l'océan et les cris des oiseaux, l'enfant se métamorphose pour renaître en artiste : « Je pourrais dire de moi que je suis un enfant des vagues et du cri des mouettes » (104), affirme-t-il dans un entretien.

Dans le présent article nous observerons que dans la narration mandiarquienne la rencontre de l'homme avec la nature déclenche la dissolution progressive des frontières entre le monde et le sujet qui le perçoit, jusqu'à ce que l'homme et l'espace ne fassent qu'un : c'est l'heure de l'enchantement. Nous réfléchissons en outre à la manière dont l'écriture de Mandiargues parvient à mettre en mots l'enchantement de la rencontre avec le monde naturel et ses mystères, pour nous interroger sur les implications à la fois esthétiques et éthiques d'une telle approche.

S'il est vrai que la rencontre de Mandiargues avec la nature a lieu sous le signe de l'intensité de l'émotion, cela ne signifie pas pour autant que Mandiargues ait une vision naïve de l'environnement, bien au contraire. Pendant ses vagabondages le long des falaises et dans les bois de l'arrière-pays, pendant les heures passées à contempler l'océan et à pêcher, Mandiargues fait l'expérience directe du phénomène de la marée, il découvre les mystères de la vie sous-marine, il acquiert le savoir ancien des pêcheurs : « [J]e sais bien comme on retourne une pieuvre », raconte-t-il plus tard à Francine Mallet, non sans un certain orgueil :

J'en ai retourné souvent, quand je pêchais à marée basse. Même des grosses, même quand je n'avais qu'onze ou douze ans. [...] Le homard, lui, craint la pieuvre par-dessus tout, qui à force de tentacules casse sa carapace sans se soucier de ses pinces et le mange. Aussi fait-il amitié avec le congre. Dans les rochers du large, aux grandes marées d'équinoxe, quand on fait sortir un congre d'un trou submergé, il y a des chances que l'on y trouve un homard au fond. (53)

De la fascination naît une curiosité qui, au fil des années, se transforme en savoir. L'expérience immédiate de la nature s'enrichit d'une connaissance encyclopédique éblouissante, qui dépasse les frontières du monde marin et dont l'auteur n'hésite pas à se servir dans ses récits et essais. « Poète et magicien du verbe », écrit Alain-Pierre Pillet dans un bel essai consacré au *Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues* : « il est aussi archéologue en évoquant des vestiges ou des ruines (Palenque, Bomarzo), botaniste en décrivant les propriétés de telle fleur ou telle plante, zoologue en s'attachant à la morphologie d'un animal ou à son comportement » (Pillet 20). Il consacre, par exemple, certains de ses essais les plus passionnés à la flore marine, aux oursins, aux champignons vénéneux. Dans ces divagations envoûtantes, l'étymologie se rapproche du mythe, le savoir scientifique se fond avec la sagesse traditionnelle sans prétendre la démentir, mais invitant le lecteur à observer le monde dans ses détails les plus menus pour découvrir que « les objets [...] merveilleux sont innombrables dans le monde extérieur » (Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire* 146).

Les nombreuses descriptions du monde naturel qui enrichissent les narrations de Mandiargues frappent par la précision des termes qui y sont employés, et que l'auteur choisit savamment à partir tantôt du lexique scientifique, tantôt du langage populaire : ainsi dans *Marbre* le narrateur fait la rencontre d'un « *chélifer cancroïde*, ce monstre effrayant (à la loupe) et minuscule qui paraît un compromis entre les formes du crabe et celles du scorpion » (1985, 13). Dans la nouvelle « Le pont » Damien explore une clairière « où toujours [stagne] un peu d'eau croupie à l'ombre des fougères et des langues-de-bœuf », et il y découvre « un tapis intact d'anémones sylvies pâlement roses sur leur quatre feuilles sombres et de cresson terrestre qui [brille] au soleil avec une merveilleuse douceur verte » (1990a, 263), tandis que dans « Le fils de rat » une femme remarque dans la bouteille d'alcool qui lui a été servie au restaurant « un fin rameau de cette 'herbe aux sorcières', ou 'herbe de grâce', pour laquelle elle [a] une affection légèrement craintive depuis qu'elle [a] appris son ancien renom » (1997, 95). Si, comme le remarque Pierre Schoentjes, « [l]e premier ennemi de la nature est le recours à un vocabulaire vague et imprécis » (Schoentjes 43), Mandiargues se montre bien conscient des pouvoirs du langage et il n'hésite pas à s'en servir avec soin, donnant lieu à une écriture à la fois poétique et descriptive qui « transfigure et ne défigure pas la réalité » (Pieyre de Mandiargues 64).

Aux yeux de Mandiargues, les sources d'enchantement sont infinies dans le monde naturel, et se servir d'un langage d'une extrême précision constitue pour l'auteur une manière de concentrer son attention, et celle du lecteur, sur les menus détails qu'un regard superficiel, alimenté par un lexique trop vague, risquait d'ignorer. En ce sens, élaborer un langage littéraire et poétique qui n'impose pas des images stéréotypées de la nature, mais qui au contraire fasse apercevoir le merveilleux caché dans des éléments en apparence très communs, relève d'un enjeu non seulement esthétique, mais aussi éthique. Comme l'a très justement remarqué David J. Bond, l'imagination mandiarquienne, même dans ses manifestations les plus déchaînées, trouve son point de départ dans l'observation et la description minutieuse du monde. Dans la fiction, continue Bond, l'écrivain ne s'éloigne jamais complètement du monde réel, mais il crée une relation nouvelle entre l'homme et le monde.² Ce même principe de proximité au monde, et notamment au monde naturel, est explicité dans *Le lis de mer* dans un passage où le narrateur décrit la côte sarde dans les alentours de Siniscola où il imagine « un rêveur » perdu dans la contemplation des îles Molara et Tavolara qui se détachent sur l'horizon. « [D]ans sa nostalgie d'un paradis originel, il n'y veut rencontrer que des animaux fabuleux, des êtres chimériques, dont la peau, le poil ou les plumes soient diaprés selon tout le spectre et dignes en tout point de la féerie minérale qu'il a choisie pour leur domicile », relate le narrateur; mais immédiatement il commente :

Le rêveur se trompe, assurément, mais la réalité, outre des chèvres et, parfois, dans quelque grotte assoupie, un phoque auquel on donne le nom de « bœuf marin », lui offrirait une si merveilleuse variété d'oiseaux pêcheurs qu'il pourrait s'y passionner pendant des mois, et qu'il n'aurait plus rien à regretter des prestiges de son paradis artificiel. (Pieyre de Mandiargues 12)

C'est bien dans l'observation attentive de la nature que l'on peut trouver les sources d'émerveillement les plus puissantes, alors que toute tentative d'augmenter les charmes d'un lieu par les moyens du langage, remarque l'auteur, risque de ne produire que des images stéréotypées et trompeuses, comme celles exploitées par la « propagande touristique à l'intention des dépliants d'agences de voyage » (Pieyre de Mandiargues 91). Dans le texte d'introduction au numéro consacré à l'écopoétique de la revue *Écologie et politique*, qui constitue, selon Gwenola Caradec, « une des seules tentatives, étiquetée comme telle, de définir une 'éco-poétique' à la française » (Caradec 3), Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe remarquent :

[L]a littérature ne recrée pas la nature. En revanche, elle réinvente sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de la nature.

C'est sur ce dernier constat que l'on peut fonder une approche plus formelle du 'travail écologique' dans les textes littéraires, approche qui met en avant, non pas l'imitation de la nature non humaine, mais le renouveau, voire le bouleversement, de notre façon de l'appréhender. (Blanc, Chartier et Pughe 22)

C'est bien « le désir de renouveler les relations que nous entretenons avec les choses » qui fonde non seulement l'écriture de Mandiargues, mais également, de façon plus générale, son rapport au monde (Farasse 281). Un texte inédit, que Gérard Farasse a cité dans un article au titre évocateur de « Bords de mer », prouve bien la volonté de Mandiargues de « dépouiller » les objets, et notamment les éléments de la nature, « de tous les oripeaux » dont la littérature les a recouverts (281). « Le lion, par exemple, nous aimons tous bien cela », constate Mandiargues : « mais que ne l'aimerions-nous davantage si moins docilement répondaient ses formes à tant de mythes dont toutes les tribus humaines depuis plus de cent siècles l'affublèrent » (281-282). Du point de vue phénoménologique, cette opération de renouveau du regard implique d'abandonner toute connaissance et croyance préalable pour adopter une attitude de mise à disposition de soi qui dans les textes est souvent associée à une véritable mise à nu du sujet percevant.

C'est le cas de Vanina, qui après avoir nagé dans la mer tiède de Sardaigne « jusqu'à être seulement connaissance de l'effort et sensation pure » et avoir flotté paisiblement « [d]ans cette position horizontale où l'homme, regardant le ciel, coïncide avec la limite de l'air et de la mer » (Pieyre de Mandiargues 19 et 21), s'étend au soleil et se met à l'affût d'enchantements : ce n'est qu'en cherchant « à maintenir sa sensibilité, à l'accroître autant que possible par la contemplation des plus petits détails » que Vanina peut observer que :

[L]e sable, désert uniforme pour tant de gens qui ne demandent rien à leurs yeux, satisfaits qu'ils sont de ce que leur suggère le seul mot de la chose ('sable' étant l'un des plus banalement persuasifs), avait des rides assez pareilles, sauf pour le volume, au dunes qui terminaient la plage, et il était peuplé de menus animaux qui rampaient ou voletaient. (Pieyre de Mandiargues 24)

C'est également le cas de Damien, qui dans les bois de l'arrière-pays normand accomplit un véritable rite de fusion, à la fois physique et spirituelle, avec la nature, dans lequel il ôte tous ses vêtements et s'étend sur le tronc d'un arbre aux branches coupées pour sentir « contre son ventre l'écorce humide, froide, plus rude qu'il n'aurait cru, du jeune bouleau ». Seulement une fois qu'il a accompli cette cérémonie de fusion physique, voire sensuelle, avec la nature, Damien est en condition d'apercevoir « un nid de merles, enfoncé tellement loin dans la brassée d'épines qu'un homme debout jamais ne s'en fût avisé » dans lequel reposent « serrés l'un contre les deux autres, dans le mystère d'une présence unique, trois petits œufs » (Pieyre de Mandiargues 265). De la rencontre authentique et intime, amoureuse sinon érotique, avec la nature naît l'enchantement, qui sous la plume de l'auteur se traduit en un second rituel célébrant la fécondité, ainsi que le renouveau cyclique de la vie.

De même, dans la nouvelle « L'Archéologue » (qui n'est pas située en Normandie, mais dans un autre lieu d'enchantement en bord de mer, la côte italienne près de Naples) nous rencontrons le protagoniste « [a]ssis au bord de la route, sur un carreau de lave tombé probablement d'un camion vésuvien ». Regardant le paysage avec de plus en plus d'avidité, il « jette le regard » vers la mer, il « projette son attention comme un caillou volant à la suite de son regard », il « met son entière énergie à se clore, à se défendre inexorablement contre les plus minimes sensations fournies par le monde terrestre » et bientôt « il perd conscience quant à tout ce qui n'est pas la mer » (Pieyre de Mandiargues 12). Conrad ne ressent plus son corps, ni le monde qui l'entoure. Sans avoir plongé dans l'eau, il appartient désormais à la mer. Le sens de vertige annonce le basculement dans un monde régi par des lois qui échappent à sa volonté de logique et de rigueur; il doit désormais accepter les lois imprévisibles de la nature (la difficulté à accepter le rythme cyclique de l'existence, et notamment le surgissement de la maladie et de la mort, est l'un des fils conducteurs de la nouvelle). Ce bousculement prend la forme d'une

défloration, et le lecteur assiste à la tentative de Conrad de « passer de l'autre côté de la surface marine avant que celle-ci, réparant sa blessure, ne soit redevenue impénétrable » (Pieyre de Mandiargues 13).

Ce que Mandiargues fait dans l'incipit de « L'Archéologue », c'est de témoigner dans la fiction d'une expérience du monde naturel qui, elle, est absolument réelle. Le sentiment d'attraction ressentie par le jeune André dans l'amphithéâtre naturel constitué par la falaise, le désir vorace de regarder, de jeter son regard plus loin, plus en profondeur, de percer l'écran de l'apparence pour aboutir à une connaissance autre de la nature, à une connaissance poétique de la mer : tout cela constitue l'expérience de la rencontre avec la mer et de la révélation de la poésie, à la fois magnifique et effrayante, du monde naturel. « Plusieurs fois », raconte Mandiargues remémorant ses étés passés sur les falaises :

Je me suis mis à plat ventre dans l'herbe rase de la crête, de façon à laisser ma tête et une partie de mon buste au-dessus du vide, presque à la limite de l'équilibre. Par curiosité d'éprouver du vertige, d'abord, et sans succès dans cette intention. Puis par le curieux goût d'imaginer une chute de deux cent mètres ou davantage, son accélération, le brisement de mon corps sur les galets d'en bas, avec un si grand succès que j'ai été bien près de me laisser aller à faire l'oiseau de mer. (Pieyre de Mandiargues 90-91)

L'expérience bouleversante de la rencontre avec la nature engendre chez l'auteur le besoin d'élaborer un langage littéraire qui puisse faire ressentir au lecteur la même sensation d'émerveillement. Dans la fiction, le paysage est transfiguré, métamorphosé par l'imagination et l'écriture, pour que la merveille de la rencontre avec la mer, elle, soit préservée. Il faut un ré-enchantement poétique pour que l'écriture puisse assouvir sa fonction qui est, selon l'auteur, de créer quelque chose qui soit capable de susciter chez le lecteur ou le spectateur le même sentiment de merveille qui est à l'origine du désir de créer :

[C]hez l'écrivain, comme chez tout artiste, c'est d'un sentiment de *merveille* que provient la première impulsion à créer. Les « objets merveilleux » sont innombrables dans le monde extérieur, de la femme au poème, du serpent au tableau, de l'orchidée au mur de faubourg, du bois brûlé ou lavé par les vagues au glacier, au galet et au récif à marée basse, du cristal de roche au volcan, à la mante religieuse et au rédube de la poussière (sans oublier la poussière même). Du choc causé par la rencontre d'un tel objet (entre une infinité d'autres), naît, chez l'artiste et chez l'écrivain (ils sont inséparables), l'envie de créer quelque chose qui lui appartienne proprement et qui soit capable d'un pareil choc; quelque chose qui puisse, littéralement, *étonner*. (Pieyre de Mandiargues 70)

Un article de Thomas Sharkie et Marguerite Johnson paru en 2016 propose de concevoir l'érotisme comme un élément de médiation dans la relation de l'homme et de la nature.³ Tout en étudiant un corpus constitué de textes grecs anciens, les auteurs esquissent quelques remarques d'ordre général et ils soulignent l'intérêt de considérer l'expérience érotique dans le contexte de l'écocritique : l'étude des éléments environnementaux présents dans la littérature érotique, affirment-ils, permet de mieux comprendre les points de dissonance dans la relation de l'homme à la nature⁴, ainsi que de promouvoir une attitude plus équilibrée, qui considère la nature avec proximité et familiarité, voire avec amour.⁵ Les textes que l'on a pris en examen montrent bien comment, dans l'écriture de Mandiargues, l'appréhension sensible, voire sexuelle, de la nature constitue un ressort pour abolir les frontières entre l'homme et l'élément naturel, et pour promouvoir un rapport au monde fondé non seulement sur le regard, mais sur une attitude d'ouverture à l'enchantement de la rencontre. Cette attitude, comme le rappelle Dominique Berthet, est essentiellement active :

La rencontre est à l'opposé de ce qui est figé, inactif. Elle est mouvement. Il y a une dynamique de la rencontre. Elle est une expérience décisive, imprévisible par définition, entre un sujet ouvert, réceptif et un fait. Ce fait important qui survient dans la réalité produit une sorte de déclic. Relationnelle ou esthétique, cette rencontre trouble. (Berthet 11)

S'il est vrai que « [l']on ne sait jamais à quelles rencontres la vie nous exposera » (Pieyre de Mandiargues, *La marge* 165), les rituels mis en place par les personnages mandiarquiens représentent des tentatives d'établir un contact authentique avec la nature jusque dans ses aspects les plus mystérieux. « Jamais il ne m'était arrivé de me trouver en communication si forte et si intime avec la nature », affirme le protagoniste de *La Marée* :

[J]e sentais affluer en moi le grand courant vital qui circule entre les planètes et qui va peut-être jusqu'aux plus lointaines étoiles, je participais en quelque sorte à la respiration de l'univers; cependant, au lieu de perdre conscience et de m'égarer dans le tourbillon cosmique, j'éprouvai que mes facultés d'observation se trouvaient puissamment accrues. (1971, 25)

À travers la rencontre érotique avec la nature, un niveau perceptif supérieur est atteint. « Le panorama dressé par les sens dans la conscience de l'homme » (1990a, 9), point de départ nécessaire de l'observation, mais insuffisant pour aboutir à la perception des mystères éternels de la nature, est percé :

Et toutes ces matières simples ou composées, mais pour l'homme rétif à la connaissance apprise aussi élémentaires que des corps purs : le charbon, le sable, la suie, le plâtre, la glace, la neige, la laine, l'or, le fer, le plomb, le bois, la mousse, le sang, le pain, le lait et le vin, dès qu'elles interviennent dans la sensation, quelles portes n'ouvrent-elles pas sur des coulisses vertigineuses? (11)

« [C]'est alors l'heure de la voyance » (9), où le regard de peintre et de poète – regard qui s'exerce à travers tout le corps – s'impose. C'est le moment de la prise de conscience de l'indivisibilité du moi et du monde, cette indivisibilité que Merleau-Ponty présente ainsi :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et il se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où il persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti. (*L'œil et l'esprit* 19-20)

En conclusion, regarder le monde en poète signifie pour Mandiargues aller à l'encontre de l'enchantement, percer l'écran de l'apparence et plonger sans hésitation dans les profondeurs mystérieuses du monde naturel; cela signifie accorder le rythme de la respiration au rythme des marées, se soumettre aux pouvoirs de l'émerveillement, accepter de perdre la perception des limites de son propre corps pour se dissoudre dans la respiration de l'univers. Écrire la nature signifie donc créer des images, des sons, des rythmes qui puissent témoigner de l'aspect exceptionnel de la rencontre avec le monde, avec une écriture qui se fasse « écho et reflet » de l'élément marin et naturel (Pieyre de Mandiargues, *Le désordre de la mémoire* 104) :

Les professeurs (profiteurs) de philosophie ont-ils jamais regardé la nature? Ne savent-ils pas que l'écrivain digne du nom de poète aussi, comme l'artiste, dans la solitude même, est en communication perpétuelle avec l'animal, le végétal et le minéral autant qu'avec l'humain, et que la terre, l'air, l'eau et le feu ne cessent point de lui tenir compagnie? Non, ils ne le savent pas. Ces vérités élémentaires n'ont jamais eu cours à l'école ou dans les universités. (1990c, 69)

Ainsi s'exprime Mandiargues dans un article écrit pour répondre à « l'embarrassante question de 'littérature' » (67) posée par *Phantomas*. Ce que les professeurs ne savent pas, le poète le connaît. En communication avec la nature entière, son regard trouve son origine en elle et il s'exerce dans un enchantement toujours renouvelé dont l'écriture - fictionnelle et érotique - se charge de témoigner. Dans un autre entretien, l'auteur ajoute :

Mais laissez-moi vous dire encore que je crois que c'est au simple enseignement de la vieille Mie que je dois la connaissance et le grand amour de la nature qui sont en moi, cette volonté d'amour universel qui est ma qualité meilleure et sans laquelle mon inspiration, mon imagination même n'existeraient pas. (1975, 75)

La rencontre authentique avec le monde naturel se présente donc comme une rencontre essentiellement amoureuse, dans laquelle l'amour pour le monde naturel, l'amour fraternel et filial, l'amour du langage et de la poésie se confondent et se réfléchissent l'un dans l'autre, jusqu'à donner lieu à une expérience amoureuse universelle, nourrie par la conscience que « [t]oute nature est un sanctuaire, suivant ce que l'on regarde; c'est à dire – idée de création mise à part – qu'elle est habitée par un dieu (ou plusieurs). Ici, le dieu ne saurait être que Pan » (1956, 13).

Notes

¹ Voir à ce sujet « André Pieyre de Mandiargues, André Breton : une rencontre sous influence ? », *Plaisir à Mandiargues*, p.53-72 de Chrystèle Taravella

² « Yet his starting point in all his tales of fantasy is minute observation and description of the world around him. He does not abandon the real world in his fiction, but creates a new relationship between us and it, a technique which can best be summed up by a passage he has written describing the effects of a blemish in a pane of glass ». David J. Bond. «André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art ». *Romanic Review*. 72.

³ «The focus of the present study is the erotic as a mediator of the human relationship to the environment». Thomas Sharkie, Marguerite Johnson, «Eroticized Environments. Ancient Greek Natural Philosophy and the Roots of Erotic Ecocritical Contemplation», *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*. 73. Pour une étude extensive du désir de Nature nous renvoyons à l'ouvrage de Chaia Heller intitulé *Ecology of Everyday Life* (Montreal, Black Rose Books, 1999), qui n'est pourtant pas mentionné par Sharkie and Johnson.

⁴ « the examination of environmental strands within erotic literature offers a mechanism by which to ascertain the extent of human-environmental dissonance and disconnection ». *Ibid.*

⁵ «to consider the environment with a sense of familiarity, friendship, to act to restore balance, and to walk once more as one with Love». *Ibid.*, 90.

Bibliographie

Berthet, Dominique. *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*. HC Éditions, 2008.

Blanc, Nathalie, Denis Chartier, Thomas Pughe. « Littérature et écologie - Vers une éco-poétique. » *Écologie et politique*, n. 36, 2008.

Bond, David J. « André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art ». *Romanic Review*, 70, n. 1, 1979, p. 69-79.

Caradec, Gwenola. « *Partie Prenante* » : *environnement et poésie dans la littérature française et francophone des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles*. 2012. University of Wisconsin-Madison, PhD dissertation.

Farasse, Gérard. « Bords de mer ». *Plaisir à Mandiargues*, édité Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011, p. 279-295.

Grossman, Simone. *L'Œil du poète. Pieyre de Mandiargues et la peinture*. Minard, 1999.

Heller, Chaia. *Ecology of everyday life : rethinking the desire for nature*. Black Rose Books, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Coll. « Folio Essais », Gallimard, 1985.

---. *Signes*. Coll. « Folio Essais », Gallimard, 2001.

Pieyre de Mandiargues, André. *Deuxième Belvédère* (1962). Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1990c.

---. *L'Âge de craie : suivi de Dans les années sordides, Astyanax et Le Point où j'en suis*. Gallimard, 2010.

---. *Le Belvédère*. Coll. « Les Cahiers rouges », Grasset, 1990b.

Sapino, Roberta. « 'Un enfant des vagues et du cri des mouettes' : rencontres de l'homme avec la nature dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues. » *Crossways Journal*, N° 2.1 (2018)

---. *Le cadran lunaire* (1958). Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972.

---. *Le désordre de la mémoire*. Gallimard, coll. « Blanche », 1975.

---. *Le lis de mer*. Laffont, 1956.

---. *La marge* (1967). Gallimard, coll. « Folio », 1981.

---. *Le musée noir* (1946). Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990a.

---. *Marbre ou les mystères d'Italie* (1953). Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1985.

---. *Mascarets*. Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971

---. *Porte dévergondée* (1965). Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997.

---. *Soleil des loups* (1951). Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979.

Pillet, Alain-Pierre. *Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues*. Rafael de Surtis, 1999.

Schoentjes, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject, 2015.

Sharkie, Thomas et Johnson, Marguerite. « Eroticized Environments. Ancient Greek Natural Philosophy and the Roots of Erotic Ecocritical Contemplation ». *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, édité par Christopher Schliephake, Lexington Books, 2016, p. 71-90.

Taravella, Chrystèle. « André Pieyre de Mandiargues, André Breton : une rencontre sous influence? » *Plaisir à Mandiargues*, édité par Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011, p. 53-72.