

« POUR MON PLAISIR À MOI D’USER DE MON LANGAGE »

Isabella Morra entre l’Italie et la France

Roberta SAPINO

ABSTRACT • André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) was a major theatre-goer. Not only did this interest nourish his imagination, but it also deeply affected his writing. In both his prose and poetry, Mandiargues constructed his scenes and images in the way of a stage. Nonetheless, it is only in 1973 that he published his first theatre piece proper, a play based on the life and vicissitudes of the Italian poet Isabella Morra.

The tormented life of Morra, who was active in the sixteenth century, allows Mandiargues with both a captivating narrative and significant meta-narrative potential. In the play - whose real subject, according to Mandiargues, is poetry - Mandiargues meditates on his own idea of theatre and, more broadly, on his idea of writing.

This contribution focuses, firstly, on the script of *Isabella Morra*. It then proceeds to discuss the first staging of the play by Jean-Louis Barrault in 1974. The diverse, often disparaging, reviews of the play by its contemporary critics are used to guide the discussion. abstract abstract abstract abstract abstract.

KEYWORDS • André Pieyre de Mandiargues; theatre; Isabella Morra; Jean-Louis Barrault; Antonin Artaud.

1. Introduction

Grand amateur de théâtre, dès sa jeunesse André Pieyre de Mandiargues n’a jamais cessé de s’intéresser aux formes de mise en scène les plus disparates. Il est encore enfant lorsque, dans le théâtre naturel créé par les hautes falaises de la côte normande où il passe ses vacances d’été, le jeune Mandiargues assiste à un spectacle qui se renouvelle sans cesse : c’est ce qu’il appellera, dans une nouvelle publiée dans *Soleil des loups, L’Opéra des falaises* (1951). Au fil des années, son intérêt pour le théâtre est loin de s’affaiblir : il suffit de parcourir la correspondance que Mandiargues a entretenu avec des personnalités comme par exemple l’artiste Leonor Fini, ou les écrivains Nelly Kaplan et Albert Paraz, pour apprécier la richesse et la variété de ses fréquentations théâtrales : de la tragédie classique au théâtre de marionnettes, du théâtre élisabéthain aux mises en scène avant-gardistes, du théâtre japonais aux spectacles érotiques dans les bas-fonds citoyens, aucune forme de représentation ne manque d’exciter son intérêt et de nourrir son imaginaire.

De ce penchant pour le théâtre, son écriture porte des marques profondes : ce n'est pas un hasard si l'une des premières analyses détaillées de l'œuvre de Mandiargues, publiée par Yves Berger en 1959, porte sur l'influence du modèle théâtral dans la narration (une narration que Berger n'hésite pas à définir « théâtre déguisé » ou « théâtre de peintre »), et que, en 2011, Eugenia Grammatikopoulou a consacré un essai à *La hantise du spectacle dans la narration d'André Pieyre de Mandiargues*. Mais si l'intertexte théâtral dans l'écriture en prose fait l'objet de nombre d'études, les textes théâtraux proprement dits semblent susciter beaucoup moins d'intérêt chez les critiques : en effet, André Pieyre de Mandiargues est connu surtout en tant que romancier et poète, ainsi que pour ses nouvelles et proses poétiques, alors que sa production théâtrale a été quelque peu négligée. Pourtant, il est l'auteur de trois pièces, toutes publiées chez Gallimard : *Isabella Morra* (1973), *La Nuit séculaire* (1979) et *Arsène et Cléopâtre* (1981).

Dans le présent article nous nous concentrerons exclusivement sur la première, *Isabella Morra*, et notamment sur sa première mise en scène, réalisée par Jean-Louis Barrault en 1974¹ avec la participation de l'auteur. Le choix n'est pas arbitraire : si, comme l'affirme l'auteur, « toute première publication » est « une épreuve initiatrice, une dénuation, une exposition au pilori, un risque de fustigation, un prélude à une entrée dans une nouvelle vie » (1982 : 101-102), *Isabella Morra* est intéressante en ce qu'elle représente justement une « première publication » et cela pour au moins deux raisons. Non seulement la pièce marque l'entrée de l'auteur dans « l'imposant, redoutable et prodigieux théâtre », mais elle se distingue de la production mandiarguienne précédente aussi en vertu du différent rapport de la littérature au monde réel dont elle témoigne : « Je n'ai écrit jusqu'à présent [...] que sur des sujets que j'avais inventés » explique l'auteur lors d'une de ses rares apparitions télévisées, à l'émission *Italiques* de Pierre Boursaus, « c'est la première fois que j'écris sur un sujet, sur une histoire vraie » (1974).

Dans les pages suivantes, nous essayerons de mieux comprendre les éléments qui ont contribué aux débuts de Mandiargues dans le domaine du théâtre. Si le cadre italien, la présence d'un intertexte poétique érudit, l'exaltation de la poésie en tant que vertu suprême émergent en tant que composantes fondamentales du texte, la particularité de la mise en scène repose surtout sur la volonté de Barrault d'innover le théâtre à partir de l'expérience du spectateur, ainsi que de revaloriser « le bon théâtre littéraire », « le verbe prolongement du corps » (Boursaus 1974). La réception de la pièce ayant été quelque peu controversée (et parfois il s'agit d'une véritable exposition au pilori, conformément à la formule de Mandiargues), nous nous servirons d'un certain nombre de commentaires parus dans la presse afin de mieux déceler les nœuds les plus problématiques (et donc les plus intéressants) de la pièce et de sa mise en spectacle.

¹ *Isabella Morra* a été mise en scène au moins une deuxième fois du vivant de l'auteur : en janvier 1982 au Théâtre des Jeunes Années de Lyon, par la compagnie Drame et Fantaisie, dirigée par Alain Sergent (voir *Lyon Poche* n. 501, pp. 35-36 ; n. 511-512, p. 38 ; n. 513, pp. 20 et 22 ; n. 514 pp. 21 et 25).

2. Isabella Morra : le texte

Que Mandiargues ait choisi un sujet italien pour faire son entrée dans le monde du théâtre, cela ne doit pas surprendre. Mandiargues connaît bien l'Italie, qu'il a visitée à plusieurs reprises – « plusieurs fois chaque année » entre 1929 et la guerre (Mandiargues 1982 : 66) – et que le mariage avec Bona Tibertelli a rendu pour lui une sorte de patrie spirituelle, affective et artistique. À travers ses publications, au fil des années il « nous a donné l'Italie à découvrir », pour reprendre les mots de Hubert Juin dans *Le Soir* :

L'Italie du baroque et de l'interdit, celle des monstres de Bomarzo auxquels il consacra un livre, chez Grasset, en 1957 ; l'Italie du Surréalisme et du sentiment moderne, dont il vient, il y a peu, traduisant les merveilleux textes brefs de Filippo de Pisis, *La Petite Bassaride*, aux Éditions l'Herne, de donner un nouvel et précieux exemple ; mais aussi l'Italie des passions fortes [...] (1974).

L'Italie le fascine en vertu de sa langue, de ses paysages variés, de la richesse de ses architectures baroques ainsi que du dépouillement de certains villages ruraux ; surtout, partout en Italie Mandiargues retrouve une atmosphère presque théâtrale qui l'enchanté : « À Venise, à Ferrare, à Mantoue, l'Italie fut pour nous le merveilleux théâtre qu'elle est aujourd'hui encore » écrit-il à propos d'un voyage fait avec Meret Oppenheim à la fin des années Trente (1982 : 87).

Explorer l'Italie signifie pour lui s'enfoncer dans un monde à la fois familier et mystérieux, où les charmes du théâtre sont partout palpables. Cependant, ce n'est pas lors d'un séjour en Italie qu'il découvre l'histoire sanglante d'Isabella Morra, mais par le biais d'une autre grande source d'émerveillement : la littérature, et notamment l'ouvrage de Dominique Fernandez intitulé *Mère Méditerranée*, paru chez Grasset en 1965. C'est une révélation :

Si j'entre là, me disais-je avec une certaine excitation qui était un début de transe créatrice, je m'avancerai sur un terrain tout vierge pour moi. [...] Je cherchais donc un sujet qui fût une clé capable de m'ouvrir le théâtre. Ce sujet, j'ai eu la bonne surprise de le découvrir dans un livre publié il y a quelques années par Dominique Fernandez et qui est consacré à l'Italie méridionale, à la Sardaigne et à la Sicile (Mandiargues 1975 : 254-255).

Dans *Mère Méditerranée* Mandiargues découvre non seulement une histoire « qui aurait aussi bien enchanté Artaud au moment où il écrivait son essai sur le théâtre de la cruauté » (Boursaus 1974), mais aussi des références bibliographiques importantes, à commencer par un texte de Benedetto Croce intitulé *Vite di avventure, di fede e di passione* (Laterza, 1936)² qui contient, comme le souligne Gina Labriola, la première étude historiquement et philologiquement rigoureuse parue en Italie au sujet d'Isabella Morra (1990 : 67-97). Mandiargues se lance donc dans une recherche qui n'est pas sans difficultés :

² L'essai de Croce sur Isabella Morra avait déjà été publié en 1929, dans le n. 27 de la revue *La Critica*, avec le titre *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro* (pp. 12-35).

De là à me dire que c'était un admirable sujet de pièce de théâtre, il n'y avait pas loin, mais c'est le complément d'information, dont j'avais besoin, qui m'a coûté le plus d'effort. Il y a une sorte de frontière invisible, mais escarpée, entre l'Italie du Nord, où l'on méprise les Méridionaux, et celle du Sud, où l'on se méfie de tout ce qui vient de la première. Pour me procurer les poésies d'Isabella Morra, j'ai donc écrit plusieurs fois au libraire éditeur de Matera, je lui ai fait demander l'ouvrage par une librairie antiquaire de Trieste, sans jamais obtenir la moindre réponse, malgré les timbres collés sur les enveloppes à mon adresse incluses dans mes missives... Ce n'est que par l'intermédiaire de mon ami le peintre et sculpteur Del Pezzo, qui est napolitain et qui avait un collectionneur à Matera, que j'ai obtenu enfin la plaquette que je désirais.

[...]

J'ai donc lu et relu ces poèmes. Je m'en suis rempli la mémoire. J'en ai traduit un certain nombre. Puis je me suis procuré une photocopie de l'essai critique de Benedetto Croce, qui est épuisé dans toutes les éditions. Ensuite, à la bibliothèque Marciana, de Venise, j'ai eu la chance de trouver l'un des deux seuls exemplaires qui demeurent des poésies de Diego Sandoval de Castro, le gentilhomme espagnol avec lequel Isabella Morra entretenait une correspondance qui, surprise, fut la cause de son assassinat (1975 : 255-257)³.

Si ce travail préliminaire a requis pas moins de deux ans de recherches, l'écriture, elle, s'est faite assez rapidement, « de l'été 1972 au 31 décembre de la même année » (Ézine 1974). Bien évidemment, l'histoire sanglante d'Isabella, ainsi que son œuvre poétique de « sombre beauté » (Mandiargues 1982 : 150), a tout pour plaire à l'auteur, « partisan de l'outrance » (Mandiargues 1975 : 177) qui se laisse volontiers fasciner par « tout ce qui relève de "la beauté terrible" [...] et en général par toutes les créations aspirant à saisir les "côtés nocturnes de l'âme" » (Leclère 2009 : 104), et qui aspire à s'approcher des « mystérieux points communs où le laid et le beau se rejoignent comme le font le mal et le bien en certains carrefours inquiétants de l'éthique » (Mandiargues 1971 : 122). Cependant, dans sa pièce l'auteur n'en garde que quelques éléments. Il ne s'occupe pas de l'enfance et de la formation de la jeune femme, qui vivait dans le château familial à Favale (aujourd'hui Valsinni) en compagnie de sa mère Luisa Brancaccio, de sa sœur Porzia et des frères que le père, Giovan Michele Barone di Morra, n'avait pas emmenés avec lui à Paris, où il s'était réfugié pour des raisons politiques. Ni il s'engage dans les détails concernant la nature de la relation qui la liait à Diego Sandoval de Castro, ou dans le contenu des missives que les deux s'échangeaient par l'intermédiaire du pédagogue d'Isabella. Des trois meurtres perpétrés par les frères-bourreaux, en outre, il n'en montre que deux : ceux du pédagogue et d'Isabella, alors que celui de Sandoval de Castro n'est qu'annoncé à la fin de la pièce. Mandiargues ne s'intéresse non plus aux questions de pouvoir, d'honneur et d'intérêts qui sans doute ont nourri la rage des meurtriers. Les détails historiques l'intéressent peu ; ce qui le fascine est plutôt le potentiel imaginaire libéré par le récit de la vie (et surtout de la mort) de la poétesse italienne : « Voilà, me suis-je dit

³ Mandiargues fait référence à l'éditeur Montemurro de Matera, qui en 1961 avait publié l'ouvrage dirigé par Domenico Bronzini *Isabella Morra. Con l'edizione del canzoniere ; Una triplice tragedia a Valsinni nel Cinquecento ; Un canzoniere fioritura di sentimento e fantasia*.

alors, un véritable drame élisabéthain, cruel et passionné comme un conte de Bandello, comme une chronique italienne de Stendhal » (Mandiargues 1975 : 255).

Afin de valoriser pleinement le côté transgressif de l'épisode – d'ailleurs, n'affirme-t-il pas que « le devoir d'un poète qui écrit pour le théâtre, c'est de charger le public de tension » ? (Benmussa 1974) – Mandiargues se concentre seulement sur les dernières heures de l'existence d'Isabella et, faisant recours à la règle des trois unités de la tragédie classique, il écrit une pièce en deux actes dont l'action se déroule entièrement à l'extérieur du Château de Favale, de l'aube jusqu'au coucher du soleil d'un jour d'automne de 1545⁴. En particulier, le deuxième acte est entièrement consacré à la mise à mort d'Isabella, que l'auteur conçoit comme une véritable manifestation du théâtre de la cruauté tel qu'il a été théorisé par Artaud, et où le corps dévêtu, malmené, exposé de la femme correspond (nous reprenons là une belle formule de Ella Balaert) à « un corps disposé, un personnage – non pour cacher l'être mais pour en signifier l'essentiel » (2008 : 42). Et cet essentiel, dans le cas d'Isabella, c'est la poésie :

Infatti è la poesia [...] il vero soggetto della mia pièce. E credo proprio che sia la prima volta che questo accade in tutta la storia del teatro. Ci sono state commedie sull'alchimia, sull'astrologia, sulla follia, ma — che io sappia — nessun autore ha mai pensato alla poesia. Eppure i più grandi drammaturghi, da Shakespeare a Claudel, sono stati anche dei grandi poeti. [...] Molti critici, conoscendo la mia ammirazione per il marchese di Sade, hanno collegato questa mia scelta alle componenti sadiche del mio spirito... Ma si sbagliano perché, proprio in questo caso, ho voluto eccezionalmente tenermi lontano da ogni perversione... La poesia e la bestialità, il bene e il male, sono qui nettamente divisi, senza alcun equivoco possibile. [...] Colpevole del peccato di poesia, Isabella è condannata a morte come un'eretica (Volta 1974 : 57-59).

À partir d'une figure dont les contours historiques, mais surtout les éléments psychologiques, demeurent mystérieux – « Mais de la personne d'Isabella Morra, Croce, en historien honnête, ne nous dit rien, et cette incertitude ne m'a pas déplu puisqu'elle me laissait libre d'inventer comme je voudrais mon personnage » (1982 : 150-151) – Mandiargues met en scène une femme fière de sa diversité troublante, qui n'a pas peur de revendiquer son identité et d'affirmer : « Que tous les points de mon corps soient habités par la poésie, de cela je suis certaine » (1973 : 25). Dans la pièce, la poésie est assimilée à un sortilège : Isabella est souvent appelée « magicienne » par sa sœur Porzia, jeune femme coquette et malicieuse, qui est plus intéressée aux détails de la relation entre Isabella et Don Diego qu'à dissenter de spiritualité et poésie, et qui, comme les frères, est à la fois charmée et irritée par l'attitude « méprisante et fière » (1973 : 27) de la poétesse, ainsi que par sa capacité à se servir d'un langage dont les règles échappent à ceux qui l'entendent.

⁴ À propos de la règle des trois unités, Mandiargues écrit dans *Le Désordre de la mémoire* : « Au fond, quoique je ne sois pas précisément enthousiaste de la tragédie classique, je me serais assez bien accommodé de la règle des trois unités, qui enferme le drame dans des dimensions temporelles fixées d'avance. Plutôt que de la gêner, elle doit donner de l'aisance par la restriction qu'elle impose. Elle conviendrait à la narration autant qu'au théâtre » (1975 : 193).

Bien mal inspiré, déjà, c'est le cas de dire, fut ton père en donnant à ses enfants le ridicule pédagogue qui t'enseigna à détourner le langage de sa simple mission et à le consacrer aux muses à la manière des païens (1973 : 19)

s'écrie Donna Luisa, enfermée à l'intérieur du château familial. Le nœud de la querelle est là, dans cette réplique : Isabella est coupable de « détourner le langage », c'est à dire de se rapporter au monde en poète, alors que les autres membres de la famille qui sont restés à Favale n'utilisent le langage que de manière très simple, voire simpliste. Décio, César et Fabio, les trois frères impliqués dans le double meurtre d'Isabella et du précepteur, ont un langage agressif, inutilement vulgaire, et souvent lèvent la voix non pas pour répondre aux paroles d'Isabella de manière cohérente, mais pour traiter leur sœur de « catin » et pour cracher « des insultes comme les démoniaques vomissent des vipères » (1973 : 39). Quant à Donna Luisa et Marcantonio (le frère aîné, resté à Favale pour s'occuper des propriétés de la famille), Mandiargues en fait deux personnages stéréotypés et presque bouffons, ne prenant la parole que, respectivement, pour lancer des anathèmes contre la fille et pour demander de la nourriture. Le résultat est une pièce où les différents personnages semblent parler l'un à côté de l'autre, condamnés à demeurer à toujours dans un sens d'incommunicabilité profonde, comme dans le passage qui suit :

ISABELLA [s'adressant à Porzia à propos des frères] : [...] Ils me font peur. Je n'aime pas tes jeux et ce que tu m'as conté ne me rassure nullement.

VOIX DE DONNA LUISA : Malheureux que nous sommes ; malheureuse famille Morra ; le malheur est sur nous ; c'est la poétesse Isabella Morra qui l'attire comme le sapin isolé tire à lui le tonnerre. Repens-toi, ma fille. Renie ta poésie.

VOIX DE MARCANTONIO : Des nougats de Palerme, des amuse-gueule en sucre peint, des cédrats confits, du miel, des noix... Le bonheur serait à portée de mes lèvres si le vice-roi ou le prince de Salerne ravitaillaient mieux leurs vassaux (1973 : 22).

Il est intéressant de remarquer que Mandiargues choisit de donner à entendre les voix de Marcantonio et Donna Luisa, tandis que les deux personnages restent bien enfermés dans le château, invisibles aussi bien à Isabella qu'aux spectateurs. Alors que le corps d'Isabella est représenté comme une véritable manifestation tangible de l'essence de la poésie, les paroles vides de ces deux personnages n'ont presque pas de substance, et elles sont destinées à se perdre dans l'air.

Dans ce cadre, toute menace contre Isabella est une attaque à la poésie – la poésie qui est, selon les mots de Mandiargues, « inspiration, exaltation et révolte, sorte de fleur merveilleuse jaillie de l'esprit de l'homme pour s'épanouir bien au-dessus de lui, pour donner à voir l'invisible, pour exprimer l'ineffable » (1975 : 132). La poésie en sortirait-elle donc battue, écrasée par la violence des brutes ? Au contraire : « En fait, la mort du poète est un triomphe. Toujours » (Demornex 1974)⁵. Et la mort d'Isabella est d'autant

⁵ Mandiargues fait référence à la mort récente du poète Pablo Neruda : « Je me plais à dire que le grand vainqueur au Chili, c'est Neruda. Au moment où le général a pris le pouvoir, le grand poète

plus un triomphe qu'elle est recherchée de manière active et consciente : au lieu de se défendre inutilement, la poétesse se sert de son langage « de magicienne » pour diriger le rituel de sa mise à mort, s'élevant ainsi du rôle de victime à celui d'écrivaine, ou plutôt de metteuse en scène, d'un grand rituel d'exaltation de la poésie dans lequel les frères ne sont que des marionnettes. Aux frères qui l'interrogent sur ses rapports avec Don Diego, elle répond altère :

Je vous répondrai pour mon plaisir à moi d'user de mon langage et non par crainte de souffrances physiques qu'il est en mon pouvoir d'abolir par le seul moyen de penser fortement mes chers mots et de m'en cuirasser, comme j'ai dit. Je vous répondrai selon qu'il me plaira et sans chercher à ne point vous déplaire (1973 : 61).

Attachée à un treuil, dénudée, malmenée, Isabella invente avec ardeur croissant les détails des rencontres sexuelles qu'elle n'a jamais eues avec Don Diego Sandoval, jusqu'à ce que les couteaux des trois frères ne « pénètrent simultanément ce cœur qui n'a battu qu'à contretemps » par rapport aux leurs (1973 : 73). Le rideau se ferme, la poésie triomphe dans la mort.

3. Isabella Morra au Théâtre d'Orsay

Isabella Morra est représentée pour la première fois le 23 avril 1974, dans le cadre assez impressionnant constitué par le Théâtre d'Orsay, que Barrault vient de construire, avec le soutien d'une Association Internationale créée *ad hoc* (qui comptait parmi ses membres des artistes comme Balthus ou Max Ernst), dans un espace de 2250 mètres carrés à l'intérieur de la gare de Paris-Quai d'Orsay (Naugrette-Christophe 1996 : 243).

Soixante-dix ouvriers – une « pléiade d'artisans-camarades » les appellera Madeleine Renaud (France 3 1980) – avaient travaillé sans cesse sous la direction de Claude Perset, Claude Jouen, André Fanjat de Saint-Font et Jean-Claude Rousseau, et ce dernier était allé jusqu'à s'endetter personnellement pour que les travaux s'achèvent dans les délais établis (Mignon 1999 : 315). Le résultat était une majestueuse structure en bois du Nord, dont la complexité architecturale reflétait l'ambition du projet culturel de Barrault, visant à transformer la salle de spectacles en véritable lieu d'agrégation et à faire évoluer la notion même de théâtre :

En trois mois on a construit un théâtre de 950 places, un autre théâtre de 180 places, un grand foyer qui est réservé pour l'accueil des spectateurs et des acteurs – d'échanges de vue, on fait connaissance -, une sorte de grenier de théâtre que nous avons habillé avec nos anciens décors, des galeries d'expositions, d'autres lieux qui nous permettent de recevoir de jeunes compagnies, si bien que les gens ne viennent pas voir seulement une pièce, ils viennent passer la soirée (Fayard 1974).

mourait à l'hôpital. Il mourait de douleur de voir sa femme arrêtée, sa maison saccagée, ses collections dévastées. En fait, la mort poète est du un triomphe. Toujours. »

Dans le but d'encadrer la représentation de la pièce dans une initiative artistique complète, Barrault organise au Théâtre d'Orsay une soirée consacrée à la lecture des poèmes de Pieyre de Mandiargues, complémentaire à la représentation d'*Isabella Morra*. Quant à l'exceptionnalité des lieux, même les critiques les plus sévères ne peuvent pas s'empêcher de la remarquer, et de se féliciter de la beauté d'une structure conçue « avec un goût extrême et un sens pratique manifeste », insérée « avec d'harmonieux montants de bois, comme on en voit au cœur des moulins anciens dans les dures structures métalliques à rivets de la gare d'Orsay désaffectée » (Maria 1974).

Sur la scène de son « nouveau fief » (Vigneron 1974) Barrault fait installer un treuil imposant auquel *Isabella*, interprétée par Anny Duperey, est attachée pendant tout le second acte : c'est « l'objet vivant » de la pièce, l'élément à la fois concret et symbolique autour duquel, conformément à la poétique du metteur en scène, toute l'action est construite.

Ce qui me poursuit quand j'essaie de faire une mise en scène, c'est de trouver l'objet, l'objet qui catalyse toute l'œuvre. C'est un objet qui devient humain et autour duquel toute l'œuvre s'amalgame. Comme avec de la limaille de fer avec un aimant. [...] Là il y a le treuil. Le treuil et les chaînes. Et puis nous avons simplement terminé le cerce le notre théâtre et on a enfermé le théâtre, toute la scène est simplement la cloison du théâtre qui se referme à trois cent soixante degrés. Nous sommes enfermés devant un treuil et des chaînes. Je crois que c'est ça l'objet vivant de l'œuvre, d'*Isabella Morra* (Boursaus 1974).

En outre, pour que tous les spectateurs se sentent complètement impliqués à l'intérieur de l'action, même les sièges les plus éloignés sont situés à non plus de dix-huit mètres de distance du plateau, alors que dans d'autres salles avec la même capacité la distance peut atteindre les trente mètres. Tout comme Mandiargues écrivant la pièce, Barrault se laisse inspirer du théâtre de la cruauté d'Artaud, et il réalise un décor (et, plus en général, une mise en scène) qui n'est nullement descriptif ni réaliste, mais qui, en vertu de son dépouillement et de sa puissance d'évocation, vise à exercer sur le public une action immédiate et violente.

Dans la mise en scène d'*Isabella Morra* Barrault, tout comme Mandiargues, accorde à l'expression verbale un rôle capital, et il en fait un élément indissociable de la corporalité :

Et il y a là dans cette pièce un véhicule de théâtralité : c'est le verbe. Or le verbe n'est pas simplement un petit sac dans lequel on met une idée, le verbe c'est une plastique buccale, c'est une respiration, c'est du sang, c'est de la chair, c'est du muscle. C'est un prolongement du corps humain. Alors il y a là, dans cette pièce de Pieyre de Mandiargues, une occasion magnifique de reprendre en main ce qui me passionnait du temps quand je vivais avec Artaud : un texte qui est charnu, qui est sensuel, et qui est musclé, respiré. À ce moment-là, tout le sang qu'il y a dedans peut nous permettre de reconstituer dans l'espace cette poésie physique de la vie, c'est à dire la poésie physique de la cruauté (Boursaus 1974).

La poésie, qui est le vrai sujet de la pièce, ne demeurerait donc pas seulement dans le langage raffiné des répliques écrites par Mandiargues, ni dans les effets de choc de la mise en scène, ni dans les poèmes d'*Isabella Morra* et de Don Diego Sandoval que Mandiargues a soigneusement traduits et inclus dans la pièce : c'est lorsque on parvient à

effacer la distinction entre le corps et le verbe, lorsqu'on arrive à « faire manger le texte par le corps » (Boursaus 1974) que, selon Barrault, la « poésie physique de la cruauté » prend forme.

Par conséquent, Barrault non seulement garde intacte le texte qui tant l'a fasciné dès la première lecture⁶, mais il prend soin à en valoriser les éléments littéraires et poétiques autant que possible. Si ce choix ne peut que satisfaire Mandiargues, qui à plusieurs reprises se félicite de l'« intelligence profonde du texte » (Boursaus 1974) démontrée par Barrault et de son choix de conserver ses traductions des vers d'Isabella et de Don Diego « pour en faire du grand music-hall » (Grisolia 1974), les critiques et les journalistes ne sont pas tous du même avis. « C'est l'histoire d'I, et sans le style de celle d'O » écrit Dominique Jamet (1974), qui attribue à la pièce « l'oscar de la nullité prétentieuse pour 1973-1974 » ; Jean-Jacques Gautier se plaint du fait que le texte est « froid comme la glace » et que « si l'on y parle sans arrêt de poésie, il n'en a guère » (1974) ; dans les pages de *France Soir*, Pierre Marcabru s'explique :

J'ai été bien déçu par le style d'André Pieyre de Mandiargues. J'en attendais monts et merveilles. Je n'ai entendu que des grivoiseries contournées, un langage tout à la fois plat et tarabiscoté, plein de faux effets lyriques, de coquinerie littéraires, comme on n'ose plus en risquer sur un théâtre depuis au moins un demi-siècle (1974).

Parmi les quelques voix complètement positives qui se lèvent en faveur de la pièce, celle de Guy Dumur est particulièrement intéressante parce qu'elle s'appuie sur la même caractéristique du texte mis à l'avant par Pierre Marcabru et par nombre d'autres critiques : la résistance à se faire encadrer dans des définitions génériques ou dans des esthétiques littéraires univoques. « Mandiargues hésite entre le drame élisabéthain (avec des scènes d'un comique peu drôle) et la tragédie » écrit par exemple Dominique Nores dans *Combat*. Dumur se félicite du choix de Mandiargues de créer librement « sans se soucier de la mode, ni des règles tacites et aléatoires du théâtre actuel » pour donner naissance, avec Barrault, à un spectacle « enfermé, enrobé dans une langue ou, plutôt, une prosodie, où rien n'est laissé au hasard » (1974).

Là où nombre de critiques n'entendent qu'un langage chargé et une prosodie peu naturelle – « Les comédiens eux-mêmes [ne savent] quel style adopter pour donner une vie à leur message » écrit par exemple Matthieu Galey (1974) ; mais il faut remarquer que les commentaires sont beaucoup plus généreux à l'égard d'Anny Duperey, « lionne superbe et généreuse » (Kanters 1974) qui « fait bien ce qu'elle fait, dit bien ce qu'elle dit » (Gautier 1974) – il y a les traces d'un côté du mélange de genres et de styles différents qui fait partie du projet mandiarguien, de l'autre de l'aspiration de Barrault de se servir du

⁶ « Quand j'ai lu les bonnes feuilles d'*Isabella Morra* », relate Jean-Louis Barrault, « j'ai aussitôt téléphoné à André Pieyre de Mandiargues pour lui demander la permission de monter sa pièce que je trouve admirable. Moi quand je monte une pièce c'est que j'en suis tombé amoureux » (Boursaus 1974).

corps humain comme d'un « instrument infini » (Boursaus 1974) pour faire vivre au spectateur l'expérience totale et troublante du verbe qui se fait prolongement de la chair. En tout cas, c'est la manifestation d'une idée précise de théâtre que les deux hommes partagent profondément :

Je me suis efforcé, voyez-vous, d'observer une simplicité rigoureuse dans mon action dramatique, mais de l'écrire dans un langage luxueux, illustré encore par la récitation des poèmes authentiques de mon héroïne, Isabella Morra. Le cinéma est une sorte de théâtre illimité, destiné à l'œil plus qu'à l'oreille, et l'on y allège jamais trop le dialogue ; tandis que la scène théâtrale, à ce qu'il me semble, par le fait de sa restriction et de sa concentration dans l'espace, s'accommode d'un langage chargé à la façon dont sont chargé un instrument, une formule ou un rite de magie (Mandiargues 1975 : 263).

« *Isabella Morra* est une tragédie de sang et de sexe qui proclame haut son nom, une pièce, pourrait-on dire, néo-élysabéthaine, où le pire côtoie le sublime, la bestialité le mysticisme le plus clair et la plus haute élévation de pensée » affirme Mandiargues (Julien 1974). Aussi, *Isabella Morra* est une pièce dans laquelle l'ancien côtoie le moderne, où des phrases aux sonorités classiques côtoient des expressions presque argotiques, et où des motos peuvent très bien substituer les chevaux qu'on s'attendrait voir monter sur scène. Ce dernier est un des éléments qui ont suscité les réactions les plus enflammées chez les journalistes, qui ont accusé la représentation d'anachronisme. Et l'accident survenu à Pierre Clémenti (dans le rôle de Décio), qui le soir de la "générale" a manqué une rampe et est tombé avec sa moto sur le public, doit avoir contribué pour beaucoup à forger l'opinion des critiques.

Le choix de faire entrer les personnages masculins à bord de motos japonaises de marque Honda – « Au début, nous pensions utiliser des Yamaha mais les moteurs à quatre temps ne partent pas en temps voulu » précise Mandiargues (Grisolia 1974) – ne dépend pas du metteur en scène. Au contraire, la présence des motos constitue un élément constitutif du texte écrit par Mandiargues, une sorte de signature de l'auteur ainsi qu'un clin d'œil aux lecteurs de son roman *La Motocyclette* (1963), qui était devenu assez célèbre et qui avait été transposé au cinéma dans un film très sensuel avec Alain Delon et Marianne Faithfull, dirigé par Jack Cardiff et intitulé *The girl on the motorcycle*. Mais la présence des motos dans une pièce dont l'action est située au seizième siècle est également significative de la volonté de l'auteur de se servir librement des codes esthétiques et symboliques non seulement de la tragédie classique et du théâtre de la cruauté araudien, mais aussi du théâtre élysabéthain – notamment de ses aspects les plus ludiques – et de l'esprit surréaliste :

Je les ai motorisés, en effet, mais c'est un peu parce qu'à l'exemple de nos amis les élysabéthains je pense que le théâtre ne doit pas être trop sérieux, un peu [...] à cause de mon roman, *La Motocyclette* [...]. En outre, la moto est un objet et un instrument qui me plaît beaucoup et avec lequel je me sens complice.

[...]

Leurs pétarades deviennent théâtrales à mesure que l'on parle d'elles comme de coursiers venus des élevages des samouraïs aux écuries du Vatican à l'époque du pape Paul III. Par rapport au XVI^e siècle, mes motos sont des métaphores et, à l'inverse du théâtre classique

où l'on use beaucoup, comme vous savez, de métaphores qui plongent dans le passé, ces métaphores-là jaillissent dans le futur, ce qui leur confère le sens ascendant cher à André Breton (Mandiargues 1975 : 261-262).

C'est dans le même cadre esthétique et théorique qu'il faudrait alors considérer le costumes que Auguste Pace a conçus pour les frères-bourreaux, et qui n'ont pas fait l'objet de critiques moins féroces que les motos. Habillés de cuir et d'étoffe rouge, avec des armures qui rappellent des blousons de motards, des couvre-chefs qui sont à la fois des heaumes de chevaliers et des casques de moto, des pantalons (ou, dans le cas de Décio, des culottes et des bottes) qui mettent leurs pubis bien en évidence, Décio, Fabio et César, interprétés respectivement par Pierre Clémenti, Guy Michel et Gérard Ismaël, sont parfois décrits comme « sexy [...] mais d'un goût douteux » (Galey 1974), « des “Batmen” de magazines à bon marché pour homosexuels » (Godard 1974). Mais le sens de l'opération n'échappe pas au peintre André Masson, plus proche à Mandiargues quant à modèles esthétiques, qui loue les costumes justement en vertu des effets d'anachronisme qu'ils introduisent dans la pièce : « Mi ha detto che il lato blousons noirs dei costumi “rinascimentali” ideati per i tre fratelli da Pace, gli aveva fatto sospettare che le motociclette fossero state disegnatte invece da Albrecht Dürer o da Leonardo da Vinci » (Volta 1974 : 59).

4. Conclusion

Pour l'écrivain qui a toujours fait parler très peu les personnages de ses récits et romans, et qui considère le dialogue comme « un monstre verbal aussi délicat à traiter qu'un minotaure » (Mandiargues 1975 : 254), la composition d'un texte théâtral et, successivement, la participation à sa mise en scène représentent des défis sans précédent. Nous ne sommes pas là pour juger la réussite de l'entreprise. Bien au contraire, il nous semble que l'analyse que nous avons conduite dans ces quelques pages montre la nécessité d'opérer un changement de perspective au sein de la critique mandiarguienne, et d'adopter une approche plus inclusive à l'égard des pièces composées par l'auteur. Il ne s'agit pas de nier les éléments que les critiques de l'époque ont réputés faibles, ni de sous-estimer les difficultés de Mandiargues « à passer des codes narratifs aux codes théâtraux, et à s'assumer comme dramaturge » (Farcy 2011 : 245). Il s'agit plutôt, à notre avis, de garder à l'esprit que les choix stylistiques et dramaturgiques de Mandiargues ont été tout sauf improvisés, et de mettre en évidence les phénomènes d'osmose qui ont lieu entre ses textes narratifs, poétiques et théâtraux.

Tout comme Isabella faisant face à ses frères par le biais du langage poétique, dans sa première pièce théâtrale Mandiargues semble faire appel au droit de se servir d'un langage qui lui appartient complètement, mélangeant librement références cultivées et éléments triviaux, réalisme et surréalisme, historicité et anachronismes, parce que seul ce langage peut le mettre dans « l'état d'exaltation » qui est son « meilleur moyen de défense contre l'atmosphère sordide » du monde réel (Mandiargues 1982 : 98).

REFERENCES

- Balaert, Ella (2008), *Les corps exposés d'André Pieyre Mandiargues*, in *@analyses*, 3, pp. 35-50.
- Benmussa, Simone (1974), *La singulière histoire d'Isabella Morra ou la poésie assassinée*, in *Combat*, 15 avril 1974.
- Berger, Yves (1959), *Le théâtre d'André Pieyre de Mandiargues*, in *La Nouvelle Revue Française*, 83, pp. 886-892.
- Boursaus, Pierre (1974), *Italiques. Jean-Louis Barrault et André Pieyre de Mandiargues*, émission du 26 avril 1974.
- Demornex, Jacqueline (1974), *De « La Motocyclette » à Isabella Morra*, in *Elle*, 29 avril 1974.
- Dumur, Guy (1974), *Le vice, infamie ou joie pure*, in *Le Nouvel Observateur*, 7 mai 1974.
- Ézine, Jean-Louis (1974), *André Pieyre de Mandiargues : « C'est la poésie qu'on assassine... »*, in *Les Nouvelles Littéraires*, 6 mai 1974.
- Farcy, Denis (2011), *Du côté du théâtre et du cinéma*, in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, Paris, Hermann, pp. 241-255.
- Fayard, Claude (1974), *Samedi soir. Jean-Louis Barrault sur le Théâtre d'Orsay*, émission du 25 mai 1974.
- France 3 (1980), *France 3 spectacles. Renaud-Barrault : d'un château à l'autre*, émission du 27 décembre 1980.
- Galey, Mathieu (1974), *Isabella Morra d'André Pieyre de Mandiargues entre Pétrarque et Barbarella*, in *Le Quotidien de Paris*, 2 mai 1974.
- Gautier, Jean-Jacques (1974), *Isabella Morra d'André Pieyre de Mandiargues*, in *Le Figaro*, 2 mai 1974.
- Godard, Colette (1974), *Mandiargues chez Barrault*, in *Le Monde*, 2 mai 1974.
- Grammatikopoulou, Eugenia (2011), *La hantise du spectacle dans la narration d'André Pieyre de Mandiargues*, in Zoé Samara, Aphrodite Sivetidou (dir.), *Roman et théâtre*, Paris, Garnier, pp. 187-195.
- Grisolia, Michel (1974), *La motocyclette médiévale*, in *Le Nouvel Observateur*, 29 avril 1974.
- Jamet, Dominique (1974), *« Isabella Morra » d'André Pieyre de Mandiargues*, in *L'Aurore*, 2 mai 1974.
- Juin, Hubert (1974), *Les mythologies d'André Pieyre de Mandiargues*, in *Le Soir*, 10 avril 1974.
- Julien, Pierre (1974), *Barrault révèle un dramaturge : Pieyre de Mandiargues l'auteur de La Motocyclette*, in *L'Aurore*, 23 avril 1974.
- Kanters, Robert (1974) *Théâtre. Isabella Morra*, in *L'Express*, 20 mai 1974.
- Labriola, Gina (1990), *La fortuna di Isabella Morra in Francia. Dal Sinni alla Senna*, in André Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra. Drame in due atti*, Venosa, Edizioni Osanna, trad. Bona de Pisis, pp. 67-97.
- Leclère Marie-Françoise, *Noire beauté de Mandiargues*, in *Le Point*, 2 avril 2009, p. 104.
- Marcabru, Pierre (1974), *« Isabella Morra ». D'un ridicule achevé*, in *France Soir*, 2 mai 1974.

-
- Maria, Roger (1974), « *Isabella Morra* » d'André Pieyre de Mandiargues (*l'Inquisition contre le savoir et l'amour*), in *L'Humanité*, 16 mai 1974.
- Mignon, Paul-Louis (1999), *Jean-Louis Barrault. Le théâtre total*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Naugrette-Christophe, Catherine (1996), *Les théâtres de Jean-Louis Barrault. Histoire d'un parcours parisien*, in *Revue d'histoire du théâtre*, 189-190, pp. 227-246.
- Nores, Dominique (1974), *Isabella Morra* d'André Pieyre de Mandiargues, in *Combat*, 3 mai 1974.
- Pieyre de Mandiargues, André (1951), *Soleil des loups*, Paris, R. Laffont.
- Pieyre de Mandiargues, André (1971), *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1973), *Isabella Morra*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1975), *Le Désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1979), *La Nuit séculaire*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1981), *Arsène et Cléopâtre*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1982), *Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard.
- Vignerot, Jean (1974), *Isabella Morra* d'André Pieyre de Mandiargues, in *La Croix*, 2 mai 1974.
- Volta, Ornella (1974), *La Basilicata di Barrault*, in *Il Dramma*, 6, pp. 57-59.

ROBERTA SAPINO • Research Fellow at the University of Turin (Italy), Department of Foreign Languages and Literature. She obtained her PhD from the University of Turin and the University of Nantes (France), where she specialised in modern and contemporary French literature (thesis title: *André Pieyre de Mandiargues : une éthique du témoignage*). She published articles about first person narratives, ethics in literature, and digital literature in France, and she co-edited (with Gabriella Bosco) a volume entitled *Il romanzo e i suoi cadaveri. Sette lezioni di teoria del romanzo* (2015).

E-MAIL • roberta.sapino@unito.it