

GENÈSE DES MONTRES DE BOMARZO

CORPS ÉTRANGER, CORPS DÉCHIRÉ : LA SCULPTURE SELON ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

par Ivanne Rialland

Les Monstres de Bomarzo d'André Pieyre de Mandiargues, paru en 1957 chez Grasset avec des photographies de Glasberg, relate sa visite du parc de Bomarzo, en Italie, dont les sculptures grotesques l'impressionnent profondément. Non seulement ces statues incarnent la beauté baroque qu'il défend, mais la surprise de leur rencontre y adjoint le choc émotif qui en est à ses yeux un ingrédient nécessaire. Le livre, à la fois guide touristique et parcours initiatique, va s'efforcer de reproduire ce choc, en le faisant éprouver autant que comprendre au lecteur. En 2009, la découverte fortuite par Claude Leroy de brouillons glissés à l'intérieur d'un exemplaire du *Journal des poètes* de 1950, conservé dans les archives André Pieyre de Mandiargues à l'IMEC¹ permet, fait exceptionnel dans l'œuvre de Mandiargues, de suivre la façon dont il met au point peu à peu le récit de cette visite.

Sont ainsi conservés à l'IMEC :

— les brouillons de l'article « Monstres anonymes », paru dans *Arts* en juillet 1952 (dossier PDM 16.16). Le manuscrit de l'article est composé de quatre feuillets. Deux des feuillets portent le titre de l'article et son début, mais les différentes versions paraissent écrites au même moment. Si l'on reprend le classement et les cotes de l'IMEC, entre le recto et le verso du feuillet 1 (36.73 MB et 36.36 MB) s'intercale le recto du feuillet 3 (36.87 MB) dont le texte s'interrompt brutalement. Ce feuillet présente ce qui semble les deux premières versions du passage du titan. Le feuillet 2 comporte un brouillon presque complet de l'article et son verso (36.66 MB) présente trois versions du passage du titan, à la suite les unes des autres. Le verso du feuillet 3 (37.15 MB) paraît s'intercaler entre l'écriture du recto (24.58 MB) et du verso (24.32 MB) du feuillet 4 comme le montre l'étude du passage du titan, sur lequel s'interrompt brutalement le recto du feuillet 4 et sur lequel recommencent les versos des feuillets 3 et 4, qui ne proposent que le commentaire du groupe, sans nouvelle description. Aucun de ces feuillets ne présente un brouillon complet de l'article, dont le dernier paragraphe n'apparaît qu'au verso du feuillet 3, la phrase restant cependant en suspens : « Quoi qu'il en soit, je promets de grandes joies à tous les amateurs de fantastique qui ». Le classement des versions de (a) à (f) a été réalisé en fonction de leur position sur chaque feuillet et de l'intégration des corrections d'un feuillet à l'autre. Les cotes indiquées sont celles de l'IMEC.

— un manuscrit de l'ouvrage *Les Monstres de Bomarzo* daté de juillet 1954 (dossier PDM 16.16)

— une série de photographies des sculptures, annotées au dos en italien et en français (dossier PDM 16.17).

Le dossier PDM 16.17 comporte également des coupures de presse et de la correspondance.

L'étude de ces documents, la comparaison de l'article de 1952 avec le livre de 1957 et le choix des photographies révèlent l'importance du groupe du « titan » tenant par les pieds un être humain renversé qui devient au fil des versions un véritable emblème esthétique. Mandiargues dramatise la rencontre avec le titan, *acmé* de la visite du parc et, dans une description longuement travaillée, propose une interprétation tout à fait originale de la sculpture, dont s'amuse dans *Bellezza e bizzarria*² l'historien de l'art Mario Praz — par qui Mandiargues a sans doute connu Bomarzo — et que Jacqueline Theurillat rejette fermement : « Non, l'Hercule de Bomarzo n'est pas la brute vue par Pieyre de Mandiargues. Si le geste est implacable, l'expression est sereine, l'intention morale : c'est l'acte d'un héros, philosophe et divinisé, qui triomphe de la

¹ Voir C. Leroy, « De l'inventaire à l'invention », La Lettre de l'IMEC, n° 9, printemps 2009, p. 33.

² Milan, Il saggiatore, 1960. Voir L. Chapuis, *La « Matière » d'Italie dans l'oeuvre d'André Pieyre de Mandiargues (1909-1991)*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne, 2002, p. 73. Mandiargues a pu connaître l'existence du jardin de Bomarzo dès 1949, grâce à l'article que Mario Praz a publié à ce sujet dans *Il Tempo*.

Bête, de la bêtise et du brigandage et qui fonde par sa victoire la grandeur romaine »³. La description de Mandiargues, à la fois maldororienne et sadienne, résiste autant à l'enquête historique qu'il réalise à l'occasion de la rédaction de la monographie de 1957 qu'au démenti des photographies et vient symboliser sa vision de la sculpture, corps étranger — « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » — mais aussi corps déchiré par le geste aveuglant du créateur, Prométhée sadien.

La géante et le titan : l'érotisme cruel de Bomarzo

L'article d'*Arts* apparaît d'abord comme un nouvel exemple du beau monumental décrit en 1950 dans « Les chefs-d'œuvre aux terrains vagues »⁴ : Mandiargues y louait la beauté baroque et convulsive de la statue du Bernin à Versailles et son parfait désaccord avec le site. Le lien est d'ailleurs explicite dans le manuscrit, titré « Chefs-d'œuvre aux terrains vagues. Les monstres de Bomarzo », et l'article s'ouvre sur une allusion au texte de 1950 : « À propos de la statue équestre de Louis XIV, abandonnée, comme on sait, à Versailles, derrière la pièce d'eau des Suisses, j'écrivais jadis la phrase suivante : "Quelle joie que, si la Pieta de Michel-Ange [...] se trouvait en France, ils l'exposeraient sans doute à Billancourt, entre deux tas de débris ferreux rejetés par les usines Renault !" »⁵. L'analyse, en se cristallisant sur deux des statues grotesques du parc de Bomarzo constituées en pendant : la géante et le titan, introduit cependant un élément qui infléchit son sens : l'érotisme cruel.

L'habillage de l'article met à première vue l'accent sur la statue de la géante, qui est la première décrite, après une allusion à un petit temple « qui n'a d'autre intérêt que d'être le premier des capricieux monuments que vous voulez voir »⁶. Cette statue est en effet le sujet de l'unique photographie illustrant l'article, et les intertitres attirent sur elle l'attention : le premier, « Pieds nus pour le plaisir », reprend un élément de sa description tandis que le deuxième, « Un visage rond comme un astre sensuel et grave », porte l'attention sur une deuxième statue de géante, pourtant décrite en une seule phrase, alors que le paragraphe suivant s'attarde longuement sur le groupe du « titan ». La première géante et ce groupe entrent dans une relation de symétrie remarquable. La dénomination de la géante par le terme de *nymphe* renvoie à l'être que le titan « déchire », lui-même étant alors désigné comme un *géant* : « Il y a là un géant de cinq ou six mètres de haut, et terrible, lequel tient par les jambes, renversée devant lui, une nymphe à sa taille, qu'il est en train de déchirer par écartement et dislocation des cuisses »⁷. Autant la description du geste subit de variations dans les brouillons, autant cette dénomination des protagonistes reste stable. L'identification de la nymphe et de la géante et leur appariement au géant y sont en outre précocement suggérés par l'expression « à sa taille », qui apparaît dès la version (c) en remplacement de l'adjectif « colossal » (a) :

a. (36.87 MB) Cependant, le groupe le plus étrange ^{et le plus fascinant/inoubliable} est un peu à l'écart ; on y parvient en se frayant un passage à travers la broussaille ~~les fourrés~~ épineuse. Presque enseveli par la végétation, il y a là un géant terrible, qui tient par les jambes une nymphe colossale, renversée devant lui, et qui déchire celle-ci en lui écartant les cuisses ^{laquelle est déchirée par l'écartèlement}

c. (36.66 MB) Cependant, le groupe le plus étrange et le plus fascinant est un peu à l'écart ; on y parvient avec quelque difficulté en se frayant un passage au travers des épines. Presque enseveli par la végétation, il y a là un géant de cinq à six mètres de haut ^{et farouche}, lequel tient par les jambes, ^{renversée devant} une nymphe ~~colossale, renversée devant lui~~, qui est déchirée par l'écartèlement de ses cuisses.

Cette gémellité est renforcée par l'assimilation de la géante à une ogresse dont « l'érotisme cruel »⁸ est égal à celui du géant : « La nymphe s'appuie sur un rocher, sculpté aussi, où l'on distingue de menus fragments humains, comme les restes des amants qu'elle aurait digérés »⁹. Entre les deux figures symétriques, il se produit de la sorte un renversement, la géante/nymphe, mise tête en bas, devenant victime,

³ J. Theurillat, *Les Mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, Genève, Les Trois Anneaux, 1973, p. 105.

⁴ Le texte est paru dans la revue des Éditions du Sagittaire *La Nef*, mars-avril 1950, p. 92-98.

⁵ « Monstres anonymes », *Arts*, 10-16 juillet 1952, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

et la dévoration se commuant en déchirement, transformant l'angoisse de castration symbolisée par l'engloutissement en fantasme de viol que symbolise le déchirement.

Cette symétrie des deux sculptures masque en partie le primat du groupe du « titan », dont la description est un embrayeur pour la réflexion esthétique dès 1952. Elle y est donnée comme exemplaire d'un état d'esprit, mais, surtout, d'un genre de beauté : le titan représente « sous une forme concrète cet égarement des sens et de l'esprit qui s'est parfois emparé des hommes »¹⁰ et est un exemple d'« érotisme cruel »¹¹ en art. Le nombre de versions que connaît dans les brouillons de l'article la description du « titan », et particulièrement le geste du déchirement, révèle qu'il est la véritable clé esthétique du parcours initiatique que forme la visite du parc.

Les brouillons de l'article : la concertation d'un choc esthétique

Le travail de la description montre le souci de Mandiargues de ménager à son lecteur le choc de la rencontre avec le « titan », dont l'apparition est dramatisée par l'accent placé sur la difficulté d'accès au groupe, l'annonce d'un effet dont la qualification reste cependant indéterminée, et la mise en scène du geste du déchirement. S'ensuit une analyse de ce choc esthétique, qui n'aura de cesse de s'amplifier au fil des versions.

Très tôt, dès la version (b), Mandiargues souligne la « difficulté » de l'accès au groupe :

b (36.87 MB). Cependant, le groupe le plus fascinant est un peu à l'écart ; on y parvient avec quelque difficulté, en se frayant un passage à travers les branches et les épines. Presque enseveli par la végétation (et combien d'autres statues auront-elles été totalement

La « broussaille épineuse » (a) devient « les branches et les épines » (b), réduites, après une longue hésitation, aux seules « épines » (c et f), qui annoncent l'érotisme cruel du groupe. La présence du cadre est amplifiée à partir de la version (e) où la mention du « petit bois méditerranéen » permet de donner sa pleine force étymologique à l'adjectif *panique* :

e. (36.66 MB) Cependant, le groupe le plus fascinant est un peu à l'écart ; on y parvient avec quelque difficulté, en se frayant un passage au travers des branches et des épines. Presque enseveli par la végétation, il y a là un géant de cinq à six mètres de haut, et farouche, qui tient par les jambes, renversée devant lui, une nymphe à sa taille, laquelle qui est déchirée par écartement et dislocation des cuisses. (eα) Le visage est farouche, <III> sombre, le geste d'une brutalité aveuglante, et ce groupe colossal, perdu dans un petit bois méditerranéen, je ne sais rien au monde qui soit plus littéralement panique.

(eβ) Le visage est d'une beauté obscure, le geste, par sa brutalité grandiose, aveugle ; je ne sais rien au monde qui puisse représenter l'esprit panique mieux que ce groupe colossal, perdu dans un petit bois méditerranéen tout bruissant de cigales et de sauterelles.

Si l'on voulait représenter par des formes concrètes ces singuliers égarements qui se sont parfois emparés des hommes, et que l'on a nommés *paniques*,

La rencontre avec la sculpture est ainsi narrativement retardée, la tension ayant été en outre exacerbée par l'annonce de l'effet qu'elle doit produire : « le groupe le plus surprenant et le plus inoubliable est un peu à l'écart »¹². La qualification de cet effet connaît une progressive désépécification, créant une pure attente soudain remplie par la description du geste du titan. L'effet est exprimé dans toutes les versions au superlatif absolu, mais la *fascination* des versions (a) à (e), couplée parfois à *l'étrange*, laisse place à la simple *surprise* dans la version (f), associée dans l'article à son caractère *inoubliable* :

f. (24.58 MB) Cependant, le groupe le plus surprenant est un peu à l'écart ; on y parvient avec quelque difficulté, en se frayant un passage à travers des épines. Presque enseveli par la végétation, il y a là un géant de cinq à six mètres de haut, lequel tient par les jambes, renversée devant lui, une nymphe à sa taille, qu'il est en train de déchirer par écartement et dislocation des cuisses. Le visage du

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

~~*violateur*~~ titan est d'une beauté hagarde et sombre ; le geste, par sa brutalité grandiose, aveugle. Voudrait-on représenter par des formes concrètes (fa) cet égarement des sens et de l'esprit qui s'est parfois emparé des hommes et que l'on dit *panique*, on ne pourrait trouver mieux que ~~tel~~, ce groupe colossal, perdu dans un petit bois méditerranéen tout ~~bruisant~~ crépitant de cigales et de sauterelles criquets. ~~Et c'est au chapitre de l'érotisme cruel~~ L'érotisme cruel n'a pas très souvent inspiré les sculpteurs, dans les pays de culture gréco-latine, et il a surtout produit des œuvres ~~d'un réalisme écédent~~ d'un réalisme un peu écédent, telles que le *Persée* de Benvenuto Cellini ou

Le geste gagne peu à peu en précision anatomique, par la mention à partir de la version (d) de la dislocation des cuisses :

d. (36.66 MB) Cependant, le groupe le plus fascinant est un peu à l'écart ; on y parvient avec quelque difficulté, en se frayant un passage au travers des branches et des épines. Presque enseveli par la végétation, il y a là un géant de cinq à six mètres de haut, qui tient par les jambes, renversée devant lui, une nymphe à sa taille, à laquelle il fait subir le supplice du déchirement par écartement et dislocation des cuisses.

Dans cette version, la suppression des articles inscrit l'expression dans une typologie imaginaire des supplices. Le terme « supplice » disparaît dès la version suivante, mais la formule « par écartement et dislocation des cuisses » subsiste, suggérant l'idée du supplice, tout en figeant le geste par l'actualisation zéro, produisant une tension avec la périphrase verbale durative « être en train de déchirer ». C'est bien une vue impossible que décrit là Mandiargues, la fragmentation de la phrase mimant le parcours saccadé du regard qui découvre peu à peu le caractère terrible du groupe, la description s'arrêtant sur les cuisses disloquées par un geste dont l'horreur « ferme les yeux ».

La relative indétermination de l'effet annoncé et la faible qualification de la description tâchent donc de reproduire le choc de la découverte visuelle, qui est ensuite commenté par l'auteur. La version (e) montre un moment de requalification essentiel donnant à la description sa portée esthétique : la sauvagerie (« farouche » (εα)) du visage devient une « beauté obscure » (εβ) et la brutalité devient « grandiose ». Le passage évolue ensuite par amplification de cette interprétation esthétique et symbolique du groupe dont Mandiargues souligne l'originalité, renforçant également l'arrière-plan mythologique qu'apporte l'adjectif *panique* en comparant le géant à « un dieu fou ».

fa (37.15 MB) Voudrait-on représenter sous une forme concrète cet égarement des sens et de l'esprit qui s'est parfois emparé des hommes, ~~et que l'on a nommé *panique*~~ et auquel se rapporte bien le mot *panique*, alors on ne saurait trouver mieux que ce groupe colossal, perdu dans un petit bois méditerranéen et dans une solitude ~~toute bruisante~~ crépitante du bruit des cigales et des sauterelles. L'érotisme cruel n'a pas beaucoup inspiré les sculpteurs, dans les pays de culture gréco-latine, et les œuvres qui lui sont redevables, telles que le beau *Persée* de Benvenuto Cellini et les groupes très inquiétants (~~sur lesquels il y aurait bien à dire~~ il y aurait bien à dire, sur ceux-là¹) de Frémiet, au Jardin des Plantes, sont les produits surtout d'un intellectualisme précieux et écédent ou bien de perversions inconscientes. Tandis que le « monstre » de Bomarzo est sensuel et fort comme un dieu fou¹³.

On est ainsi invité à voir dans les termes « géant » et « titan » non de simples indications de taille, mais des références aux révoltes des titans et des géants, hypothèse que confirme le livre *Les Monstres de Bomarzo* : Mandiargues y cite une lettre du poète Annibal Caro au duc d'Orsini, où il décrit à sa demande « la révolte des géants » et « les titans abattus par les foudres »¹⁴, afin de servir de sujet à des tableaux. Si la lettre semble postérieure à l'érection des monstres, sa mention renforce cette atmosphère de mythologie noire qui évoque Goya.

¹³ Une autre version, très proche, se trouve en 24.32 MB (fβ).

¹⁴ *Les Monstres de Bomarzo*, photographies de Glasberg, Paris, Grasset, coll. « La galerie en images », 1957, p. 35.

De l'article d'Arts à la monographie : de la curiosité archéologique à la défense d'une beauté sadienne

De l'article au livre, André Pieyre de Mandiargues poursuit son travail d'amplification, nourri par des recherches effectuées au sujet de l'origine des monstres et par l'approfondissement de la réflexion esthétique. Ces recherches historiques ne font que confirmer le caractère fantasmagorique de la description du « titan », qui résiste autant à un nouveau voyage à Bomarzo¹⁵ qu'aux documents rassemblés. Par rapport au plan de l'article, une adjonction finale manifeste la réorientation du texte qui devient un plaidoyer pour une beauté moderne. *Les Monstres de Bomarzo* est divisé en quatre chapitres : une introduction esthétique, le récit de la visite, un chapitre historique interrogeant l'origine des sculptures, et un dernier chapitre d'esthétique renvoyant au premier. À la simple joie de la découverte d'une œuvre abandonnée succède une démonstration de la valeur et de l'avènement d'un nouveau genre de beauté, fantastique et baroque, par rapport à laquelle la visite aux monstres a un rôle d'exemplification. Cette beauté est placée sous le double signe de Lautréamont et de Sade, cités respectivement dans le premier et le dernier chapitres.

Lautréamont est convoqué pour dire le choc produit par la beauté, choc ménagé par le développement narratif du trajet menant aux monstres dans le chapitre II. Leur isolement et la difficulté du parcours renforcent la surprise, élément essentiel du « beau comme » défendu dans le chapitre I et sous-tendant la définition du monument comme un « corps étranger »¹⁶ : « [...] notre plaisir, notre peine ou notre émotion ne doivent pas tellement au monument considéré en soi qu'à un certain désaccord [...] qui existe entre celui-là et le fond sur lequel il se détache »¹⁷. Les indications pratiques de l'article d'Arts (« Prenez la grande route de Viterbo à Orte »¹⁸) sont ainsi considérablement étendues, l'effet de retard accroissant le choc. La trivialité du guide touristique est en outre doublée d'une progression initiatique ponctuée de seuils et plongeant le visiteur dans le « climat farouche, sensuel et dur »¹⁹ favorable à la rencontre.

Mandiargues tâche également de renforcer le choc de la vision du « titan », en atténuant encore la promesse de l'effet, la surprise étant remplacée par une simple caractérisation du groupe, et l'*inouvable* devenant le *mémorable* : « En effet, le groupe le plus extravagant et le plus mémorable est un peu à l'écart, derrière les précédents »²⁰. L'évocation du trajet vers le groupe est légèrement rallongée, la formulation renforçant l'implication du lecteur : « se frayant un chemin à travers des buissons qui vous égratignent »²¹. D'autres modifications sont liées sans aucun doute à sa nouvelle visite aux monstres et aux recherches effectuées pour la composition de l'ouvrage : la taille du géant est augmentée et la nymphe devient « une jeune personne »²². Cette dernière transformation est commentée par Mandiargues, qui réaffirme la féminité de la figure : « Le sexe de la victime étant controversé, si le thorax et les bras suggèrent un gros garçon, je puis dire, ascension faite, que c'est plutôt d'une fille qu'il s'agit. Peu importe, d'ailleurs... »²³. Il perd là le lien implicite avec la géante que suggérait l'emploi du terme *nymphe* dans l'article. Il va alors l'explicitier : « L'érotisme cruel, comme je le disais tout à l'heure à propos de la première géante, n'a pas beaucoup inspiré les sculpteurs, dans les pays de culture gréco-latine [...] »²⁴. Le parallèle est souligné par l'apparition d'une figure renversée masculine dans « le domaine de la géante »²⁵ grâce aux deux sirènes qui « encadrent une victime adolescente, le pubis à hauteur de leurs visages avides »²⁶, la suggestion de la dévoration maintenant

¹⁵ Selon la fille de l'auteur, Mandiargues aurait visité Bomarzo en 1954 : il faudrait alors supposer que l'article de 1952 est fondé sur le récit d'un tiers, par exemple sur celui de Mario Praz (voir note 2). Ce serait fort étonnant, vu la très grande proximité du récit de cette visite dans l'article et le livre, qui ne fait que l'amender. On peut supposer qu'il les a découverts lors d'un de ses séjours en Italie, très fréquents à partir de sa rencontre avec Bona en 1947. Voir S. de Mandiargues, « Ses monstres adorés », propos recueillis par V. Marin La Meslée, *Le Magazine littéraire*, n° 484, mars 2009, p. 92-93 et L. Chapuis, *La « Matière » d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues (1909-1991)*, op. cit.

¹⁶ *Les Monstres de Bomarzo*, op. cit., p. 10.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ « Monstres anonymes », art. cit.

¹⁹ *Les Monstres de Bomarzo*, op. cit., p. 14

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ *Ibid.*

l'opposition engoulement/déchirement. La description du geste du titan reste inchangée, mais le commentaire qui suit connaît une exacerbation : « Mais le visage de l'Hercule est à l'extrême de la beauté sombre. Le geste, par sa brutalité simplement impitoyable, commande aux yeux de se fermer »²⁷. Si le manuscrit conservé des *Monstres de Bomarzo* et le texte publié ne présentent que très peu de différences, c'est seulement dans ce dernier que le terme *titan* est remplacé par *Hercule*, faisant suite à la précision, un peu plus haut : « un Hercule probablement »²⁸. Il s'agit encore d'une marque des recherches de Mandiargues, qui réaffirme pourtant son fantasme premier. Il écrit ainsi dans le chapitre III, consacré à l'origine des sculptures : « non loin du géant exterminateur (que certains ont voulu identifier avec une figure d'Hercule) »²⁹, la parenthèse et la périphrase verbale indiquant la mise à distance.

Le sadisme de la figure est ainsi renforcé dans le livre, et son érotisme cruel s'étend sur la suite de la visite ici prolongée, celle d'*Arts* s'arrêtant après la découverte du groupe du titan. La transition vers cette expansion assimile la sculpture à « une scène du théâtre de la cruauté »³⁰, confirmant la primauté du geste et l'importance de le découvrir dans son décor, tandis que la suite accentue la sensualité de la visite en décrivant une nymphe qui « gît dans un abandon qui suppose une possession invisible »³¹. La sensualité absorbante ou dévoratrice de la géante essaime dans le chapitre, par l'évocation de grottes humides où l'on trouve une autre nymphe « plus grande que nature »³² qui autrefois « lâchait un jet de cavale du trou béant entre ses cuisses »³³ et la mention de plusieurs bouches ouvertes pour un engoulement.

Cependant, cet imaginaire n'est pas exploité : ces grottes sont associées au titan dans la suite du texte et intégrées à l'esthétique sadienne. S'interrogeant sur l'origine des sculptures, Mandiargues cite les *Mémoires sur Bomarzo* de Luigi Vittori, qui, de façon adventice, évoque les Orsini et leur jardin de sculptures, accusant cette famille de pratiquer le droit de cuissage. Mandiargues commente cette phrase : « Quant à moi, elle m'a fait penser irrésistiblement au géant formidable (Hercule ? Non ; c'est quelque chose de beaucoup plus méchant...) »³⁴ caché dans le petit bois vert, et puis à ces espèces de grottes humides et retirées qui abritent des figures lascives »³⁵. Il pense alors à Sade qui « s'il était passé à Bomarzo » aurait placé là « la demeure de l'ogre Minski »³⁶. Dans *Les Monstres de Bomarzo*, l'ogre l'emporte décidément sur l'ogresse.

Si l'érotisme des *Monstres* est un érotisme essentiellement masculin, la géante y garde sa portée esthétique. Dans l'article d'*Arts* comme dans le livre, la géante est associée au poème de Baudelaire, dont Mandiargues cite deux vers, soulignant l'érotisme de la statue :

Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes

Cette citation convoque à la mémoire les deux premiers vers du sonnet — « Du temps que la Nature en sa verve puissante / Concevait chaque jour des enfants monstrueux » — au moment où Mandiargues postule une origine naturelle des sculptures, la forme étrange des pierres ayant inspiré « sinon dicté, de façon quasi automatiques »³⁷ celle des monstres. Or l'expression est conservée et radicalisée dans la monographie : « [...] les statues ayant été tirées de rochers qui se trouvaient sur place, les formes de ceux-ci [...] ont sans doute inspiré, sinon dicté de façon pleinement automatique, le sujet et les contours de ceux-là »³⁸. Après avoir écarté les différentes hypothèses sur l'origine des monstres, c'est à celle-ci que revient Mandiargues comme la plus vraisemblable. Si la géante incarne le hasard créateur, le titan, lui, exprime son effet aveuglant : il est ainsi, en toute logique, l'*acmé* du parcours dont la géante figure le point de départ.

²⁷ *Ibid.*, p. 20. Je souligne les différences notables avec le texte d'*Arts*.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ *Ibid.*

³⁴ Deuxième refus, donc, de l'identification du géant à Hercule.

³⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ « Monstres anonymes », art. cit.

³⁸ *Les Monstres de Bomarzo*, op. cit., p. 36-37. « ceux-là » renvoie aux « monstres ».

Les photographies : une suite imagée en retrait

De façon assez attendue, les trente-six photographies de l'ouvrage n'illustrent que le chapitre II, qui relate la visite du parc. Elles sont rassemblées à la fin du livre, formant un parcours en images symétrique au récit, mais autonome, une « galerie en images » pour reprendre le titre de la collection de Grasset dont *Les Monstres de Bomarzo* semble l'unique numéro. L'ouvrage a d'abord été prévu pour les Éditions du Sagittaire comme en témoignent deux lettres de leur directeur Pascal Pia (IMEC, dossier PDM 16.17). La première (19 juin 1956) traite du remboursement à Mandiargues des droits payés au photographe Umberto de Franciscis, la seconde (28 février 1957) répond à la demande de Mandiargues de publier l'ouvrage chez un autre éditeur. Les Éditions du Sagittaire avaient à ce moment lancé la fabrication de l'ouvrage, Pia mentionnant quatre similis déjà gravés qu'il se propose de céder au nouvel éditeur³⁹. Les clichés conservés dans le dossier de l'IMEC comportent au dos des indications en italien et en français et trois numérotations différentes, témoignant de la réflexion sur la mise en ordre et le choix des clichés. Cette série, sans doute d'Umberto de Franciscis, présente essentiellement des gros plans des statues et suit globalement l'ordre du texte.

Les photographies de Georges Glasberg forment une série comparable, à l'effet étonnamment déceptif, mais qui confirme certains parti-pris de Mandiargues et révèle des distorsions dans la description des monstres. Le photographe (1914-2009) publie son premier livre, *Provence insolite*, en 1957 chez Grasset, avec des textes de son ami Jean-Paul Clébert. Cette première collaboration et ce goût de l'insolite expliquent que Grasset l'envoie photographier les monstres : le photographe se rend en 1957 à Bomarzo avec Jean-Paul Clébert et son amie Nathalie, et est enthousiasmé par les sculptures dont il s'attache particulièrement à rendre la texture⁴⁰. Les clichés sont donc, là encore, essentiellement des gros plans, avec quelques plans d'ensemble et certains cadrages plus originaux, notamment des contre-plongées marquées qui vont contribuer à resserrer les liens des photographies avec le texte. Celles-ci sont toutefois en partie déceptives. Bien que Clébert souligne le goût de Glasberg pour « le heurt, le télescopage entre l'homme et son environnement »⁴¹, évoquant à son sujet la rencontre maldororienne⁴², elles ne mettent pas en scène le contraste essentiel pour Mandiargues entre les monstres et le site. Le catalogue de *Reportages habités* et les photographies présentées en 2009 à Ménerbes montrent qu'il s'agit d'un choix réalisé pour la publication : d'autres clichés font apparaître plus nettement la broussaille environnante et intègrent des êtres humains permettant de saisir l'échelle. L'écartement d'un cliché publié dans *Reportages habités* est significatif : il représente Nathalie, la jupe remontée à mi-cuisse, allongée dans la gueule d'un monstre marin. Si la photographie correspond à l'érotisme cruel du texte, elle est sans doute trop explicite aux yeux de Mandiargues, la présence d'un personnage empêchant le lecteur de se projeter dans le parcours imagé comme l'y incite, dans le récit, l'utilisation du « vous ». Regroupées à la fin du texte en un « album », puis éliminées lors de sa reprise dans *Le Belvédère*, les photographies ont un rôle en retrait vis-à-vis de l'expérience imaginaire que propose le récit. Bien que courant, le report des légendes des photographies dans une « table des planches » à la fin du livre conforte cette interprétation du bon usage de l'album selon Mandiargues.

Comme la série italienne, la série photographique des *Monstres de Bomarzo* suit globalement l'ordre de la visite, avec l'ajout de trois photographies précédant l'entrée dans le domaine qui confirme l'importance du parcours en terre étrusque préparant la rencontre des monstres. La photographie de la nymphe-fontaine révèle une déformation : l'eau ne jaillit pas de son entre-cuisse, comme l'écrit Mandiargues, mais de son nombril. La dimension fantasmatique de la description des monstres en est confirmée : le fantasme de la

³⁹ À ce moment et depuis 1954, Le Sagittaire est possédé par le Club français du livre, qui exploite le fonds mais ne publie que très peu de nouveaux titres. Voir F. Laurent et B. Mousli, *Les Éditions du Sagittaire 1919-1979*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2003. Peut-être le CFL a-t-il reculé devant le coût de cet ouvrage illustré.

⁴⁰ Je tire ces informations du texte de C. Istre, « Georges Glasberg côté jardin », publié dans le dossier de presse de l'exposition *Les Bois sacrés de Bomarzo*, Maison de la Truffe et du Vin du Luberon (Ménerbes), 7 août-29 septembre 2009, http://www.jane-ekin.com/articles/72_dossier_glasberg.pdf (consulté le 23 décembre 2010).

⁴¹ J.-P. Clébert, « Reportages habités », *Reportages habités*, Arles, Rencontres internationales de la photographie, 1983 [non paginé].

⁴² « Chez Glasberg, il y a toujours le choc, c'est-à-dire la rencontre surréaliste du parapluie et de la machine à coudre sur une table de dissection [...]. », *ibid.*

géante qui urine remonte à l'enfance de l'auteur⁴³. Les deux photographies de la *Nymphe abandonnée* renforcent, elles, l'imaginaire sexuel du texte : la « possession invisible » est suggérée au lecteur par l'angle de la deuxième photographie, prise face aux pieds, avec une légère plongée mettant en valeur l'entrecuisse et les seins. Quelques vues subjectives reproduisent de la sorte l'implication du lecteur dans le récit. À la différence de la série italienne qui présente trois photographies du groupe de la géante, mais une seule de l'Hercule, ce dernier est l'*acmé* de la série et forme pendant avec le domaine de la géante, à qui est de nouveau consacré trois photographies⁴⁴. Parmi les trois photographies du groupe (27. *Le groupe de l'Hercule* ; 28. *Détail de l'Hercule* ; 29. *Tête de la victime d'Hercule*), la deuxième souligne le mouvement de saisissement : dans une contre-plongée très nette, on voit la cuisse droite de l'Hercule, la jambe gauche de la victime saisie par les pieds et tout en haut la tête de l'Hercule. On retrouve la mise en valeur du geste, dont la connotation sexuelle est renforcée par la présence à l'image du sexe de l'Hercule.

Des Monstres de Bomarzo au Belvédère : de la créature au créateur

La reprise du texte à la fin du recueil *Le Belvédère* en 1958 produit une nouvelle modification de son sens, et ce sans modification du texte, en mettant en avant la tension entre le monument et son site estompée par la série photographique. Se donnant à lire en même temps que « Les chefs-d'œuvre aux terrains vagues » auquel l'article d'*Arts* renvoyait, l'association disparue dans le livre ressurgit par un effet de disposition, les deux textes ouvrant et fermant le recueil : le Louis XIV du Bernin forme portique avec l'Hercule de Bomarzo. Alors que la photographie renforçait l'érotisme sadien de la beauté mandiarquienne, la mise en recueil met en valeur la référence au « beau comme » de Lautréamont qui est au cœur du premier chapitre des *Monstres*. Définie comme surprise et comme corps étranger, la beauté n'existe ainsi que dans l'expérience d'une rencontre que la modalité narrative mime — la suppression de l'illustration montrant le primat de cette expérience de l'imagination sur le choc proprement visuel. C'est inviter à lire le recueil lui-même comme une visite parmi les monstres, l'éclectisme des textes participant à la surprise. Seuils et miroirs du recueil, « Les chefs-d'œuvre aux terrains vagues » et « Les monstres de Bomarzo » révèlent la place privilégiée qu'occupe la sculpture pour Mandiargues : parce que la sculpture s'érige dans un site, qu'elle s'offre à l'expérience, elle est l'incarnation concrète de la rencontre passionnelle en quoi consiste la beauté, « corps étranger » que sa matière rattache mais aussi arrache à la nature.

Si, depuis les premiers brouillons de l'article d'*Arts*, la dramatisation de l'apparition du titan en fait un paradigme du choc esthétique, son geste est en effet aussi celui du créateur, Prométhée sadien qui déchire un corps au lieu d'être lui-même déchiré : dans ce même recueil, c'est un portrait sadien que Mandiargues propose du sculpteur Germaine Richier, dont l'art consiste à supplicier la chair⁴⁵. Représentante du même courant *panique*⁴⁶ que les monstres, elle est également en plein accord avec les forces naturelles. La gémellité de la géante et du titan trouve là toute sa signification esthétique : la nature féconde qu'elle incarne est déchirée par le titan qui la porte ainsi à la « pointe extrême du spasme »⁴⁷, faisant *convulser* la beauté *étrangère-située* du monument mandiarquien. Au fil des amplifications successives et des rééditions du texte, la curiosité archéologique qu'est ce jardin de sculptures est ainsi devenue l'emblème tout personnel d'une esthétique conçue comme un théâtre de la cruauté conjuguant la trouvaille fulgurante et le geste inspiré portant l'œuvre à l'extrême de l'intensité.

⁴³ Voir *Le Désordre de la mémoire* (entretien avec F. Mallet), Paris, Gallimard, 1975, p. 94.

⁴⁴ 5. La Géante couronnée d'agaves ; 6. La Tête de la géante ; 7. Groupe de sirènes sur la base de la géante.

⁴⁵ « Germaine Richier », *Le Belvédère* (1958), Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1990, p. 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28

⁴⁷ « Les chefs d'œuvre aux terrains vagues », *Le Belvédère, op. cit.*, p. 17. Mandiargues décrit là la tête du cheval de la statue du Bernin à Versailles.