

ARTE - AMORE

AMORE PER L'ARTE... OVVERO L'ARTE DI AMARE

(ART-AMOUR amour de l'art où l'art d'aimer)



PROGRAMMA LLP COMENIUS

- PARTENARIATI SCOLASTICI BILATERALI A. S. 2007/2009 -

Brochure realizzata da studenti e docenti delle scuole partner:

ITCS "Primo Levi" - Bollate (IT) e Institution du Sacre Cœur - La Ville du Bois (FR)

L'amore per l'arte unisce gli uomini ed è la base per "quella cosa" che si chiama felicità, ma ricordiamoci sempre che sono i sentimenti nobili a presiedere la convivenza tra gli esseri umani: la bontà d'animo, la dedizione, il sacrificio, l'ascolto degli altri, la capacità di fare un passo indietro nei momenti difficili..... In parole povere non bisogna amare a dismisura l'averne, bensì l'essere delle cose!

Firmino Radaelli

L'amore non è solo comprensione, condivisione, gentilezza, rispetto, passione che tocca l'anima e contamina i corpi, ma anche lacerazione di intenzioni un tempo congiunte, tradimento di promesse mancate e naufragio di sogni. L'amore è la chiave che ci apre le porte della sempre ambivalente vita emotiva di cui ci illudiamo di avere il controllo, mentre essa - ingannando la nostra illusione - ci trasporta per sentieri in cui scorre in modo tortuoso e contraddittorio la vitalità della nostra esistenza.

Giuliana Cuoghi

Vivre d'art est un art de vivre qui mène au bonheur. Sensibiliser à la beauté permet de mieux aimer la vie. Sans amour on ne créerait rien. Sans art on aimerait moins. On y échappe pas. Cette brochure en est témoin.

Rita Guerzoni

Quando osservo un capolavoro mi sembra di poter intingere un pennello nella tavolozza delle emozioni.

Mi piace anche fantasticare sulla sua origine - a volte nascosta - e sono convinta che dietro alla mano dell'artista ci sia sempre una musa:



generosa come il sole che riscalda



acuta osservatrice come un'aquila reale



preziosa e rara come una stella alpina.

Mirella Agosta

Questa brochure è un prodotto multilingue elaborato nell'ambito del **Programma europeo LLP COMENIUS** dalle scuole "I.T.C.S. PRIMO LEVI" di Bollate (IT) e "INSTITUTION DU SACRE COEUR" di La Ville du Bois (FR). La sua pubblicazione è stata resa possibile grazie al sostegno finanziario ricevuto dalla Commissione Europea nell'ambito del LIFELONG LEARNING PROGRAMME "Azione Comenius" - Partenariati Bilaterali biennio 2007/09. Del contenuto della pubblicazione sono totalmente responsabili gli autori. La Commissione Europea declina ogni responsabilità per le informazioni in essa contenute e per ogni loro utilizzo.

Cette brochure est un produit multilingue élaboré par l'"I.T.C.S. PRIMO LEVI" de Bollate (IT) et l'"INSTITUTION DU SACRE COEUR" de La Ville du Bois (FR) à l'intérieur du **Programme européen E.F.T.L.V. COMENIUS**.

Sa publication a été réalisée grâce au soutien financier de la Commission Européenne du programme EDUCATION ET FORMATION TOUT AU LONG DE LA VIE «Action COMENIUS» - Partenariats Bilatéraux période 2007/09.

Les auteurs sont les seuls responsables du contenu, au sujet duquel la Commission Européenne décline toute responsabilité.

ALCANTARA
JIA
COM
Z-Z
W



Biennio scolastico 2007/'09



Institution du Sacré Cœur - La Ville du Bois (France)



ITCS "PRIMO LEVI" - Bollate (Italia)

INDICE:

PREMESSA	pag. 4
INTRODUZIONE	pag. 5
MYSTERIUM AMORIS - MYSTERIUM MORTIS	pag. 6
LA LEGENDE DE MAZEPPA	pag. 13
LE LIBERTINAGE	pag. 15
L'AMOUR COURTOIS	pag. 20
LE CŒUR D'AMOUR EPRIS	pag. 24
LA TRASPOSIZIONE PITTORICA DEL MITO DI AMORE E PSICHE TRA ITALIA E FRANCIA, NEL PERIODO RINASCIMENTALE	pag. 26
LE BAISER DANS L'EROTISME MEDIEVAL ET A TRAVERS LES MOTS	pag. 31
DU TRISTAN DE GOTTRIED VON STRASBOURG AU TRISTAN UND ISOLDE DE RICHARD WAGNER	pag. 33
L'AMOUR PRECIEUX	pag. 36
COPPIE CELEBRI:	pag. 37
• George Sand et Frédéric Chopin: les enfants du siècle	
• Paul Verlaine et Arthur Rimbaud, une histoire d'art et d'amour, bref de poésie	pag. 40
• Auguste Rodin et Camille Claudel, étapes de leur vie amoureuse et artistique	pag. 46
• Pierre et Marie Curie, une histoire d'amour qui a changé le monde	pag. 49
• Amour et mort: le cas Modigliani et Hébuterne	pag. 52
ALCUNI ARTISTI E L'AMORE	pag. 54
EPILOGO	pag. 62
RINGRAZIAMENTI	pag. 63
BIBLIOGRAFIA	pag. 65

PREMESSA

Il est très difficile de dire des choses intelligentes sur un sujet comme l'Amour. On prend le risque de dire des banalités, mais il faut dire - tout d'abord - que personne a le monopole sur le discours de l'Amour: ni le sociologue, ni le philosophe, ni le psychanalyste.

Le sociologue n'a pas le monopole car pour entrer en contact avec la sève vitale des sentiments il doit se servir de la littérature populaire.

Le philosophe ne détient pas non plus l'exclusivité du discours amoureux car, à part quelques auteurs, il voit aujourd'hui son domaine spécifique assiégé par la sociologie et la psychanalyse.

Le psychanalyste, de son côté, est limité dans son procédé d'analyse, par des risques méthodologiques, en tant qu'il part de la pathologie pour définir la normalité des sentiments.

« Pour parler amour il vaut mieux laisser place aux artistes et aux poètes »

Cette hendiadis **ART-AMOUR** a été examinée en partant d'une réflexion: l'amour comme pulsion fondamentale de l'être dans une unité supérieure et l'unité de deux amants qui s'abandonnent l'un dans l'autre, correspondent à une source ontologique de progrès.

Le sentiment amoureux peut - toutefois - présenter des revers pathologiques qui, au lieu d'être source de vie, deviennent principe de division et de mort.

Sous cet aspect, on a pris en considération (toujours en s'appuyant sur des réalisations iconographiques des sujets) les belles dames sans merci, le mythe de Circé, les femmes fatales, la beauté de Méduse et le mythe d'Amour et mort par excellence (celui de Tristan et Iseut de Geoffroy de Strasbourg et de Wagner), en passant par l'amour courtois, le mythe d'Amour et Psyché et la galerie des tableaux de Cupidon.

En opposition à l'amour courtois on a analysé l'amour libertin dans le couple Merteuil-Valmont des Liaisons dangereuses de Laclos et on a pris en considération la chevauchée érotique de Mazeppa, qui a tant séduit Byron, Delacroix et Vernet dans les premières décennies du XIX^{ème} siècle.

Si l'Amour a toujours été source d'inspiration pour l'Art, c'est parce que soit l'Amour ou l'Art représentent l'expression la plus élevée de la lutte de l'Homme contre la Mort, l'Oubli, le Néant.

Contre l'être fini de l'homme, l'Amour assure la perpétuité de son existence. Contre l'Oubli et le Néant, l'Art constitue la recherche d'une réalité de l'ordre métaphysique à laquelle donnent accès la création et la connaissance.

En est la preuve le voyage parmi les couples célèbres de cette brochure...

INTRODUZIONE: il nostro amore per l'arte

*"Non c'è via più sicura per evadere dal mondo che l'arte
ma non c'è via più sicura, per entrare nel mondo, che l'arte"*

(Johann Wolfgang Goethe)

Ogni oggetto realizzato dall'uomo ha assunto valore in quanto testimonianza della civiltà, ma non tutto ciò che è stato prodotto ha acquistato una valenza culturale.

Le opere d'arte vengono considerate tali perché hanno saputo fermare il tempo, trasfigurare l'anima e rispecchiare i sentimenti di chi le ha prodotte.

Con l'espressione creativa - ancora prima che con la scienza - l'artista ha dato forma alla vita; la sua sete di conoscenza e di sapere lo hanno condotto a dare una forma all'anima.

La scuola insegna a capire, comprendere, analizzare e talvolta copiare l'arte, ma il nostro modo primitivo e profano di viverla ci spinge ad accantonare queste preziose nozioni, trovando nei sensi una personale chiave di lettura. Da adulti è possibile guardare un'opera, respirarne il tocco e cercare di immaginare le emozioni provate dall'autore nel compiere tale bellezza.

Artista è chi sa amarsi così profondamente da dare forma al suo alter ego oppure chi, trascinato dalle proprie passioni, si è reso folle e pronto a ogni fatica. L'artista è l'arte.... e l'arte è l'artista stesso!

Proviamo sempre tenerezza dinanzi a un quadro: se guardiamo un Caravaggio lui è lì con noi e la luce di quel dipinto attraversa la stanza diffondendosi su tutti e su nessuno, ma il nostro sguardo cade dove il pittore vuole e ritrovo la perfezione del particolare. Nelle sculture invece - grazie alla loro tridimensionalità - ritroviM o viva la passione.

Girando attorno a "Amore e Psiche" del Canova possiamo vedere l'intreccio delle loro mani, i capi chini complici a osservare i propri gesti, le curve delicate dei corpi seminudi che in alcuni tratti si sfiorano e quel velo pronto a cadere per mostrare tutto e nulla di Psiche: non è forse l'essenza del sentimento? Ma la passione è anche carne, amore-odio, può anche essere la follia di Camille Claudel per Auguste Rodin.... sconsideratezza che l'ha portata addirittura a distruggere parte delle sue opere terminando i propri giorni in un manicomio.....

L'arte è anche unione spirituale ed estetica, come il filo che ha legato Edouard André e Néllie Jacquemart, il cui amore è cresciuto nella ricerca di opere preziose e li ha spinti a viaggiare fino al lontano Oriente.... Personaggi di ceto sociale molto diverso, ma uguali di fronte all'arte; uniti a tal punto che la morte di uno ha indotto l'altro a creare un santuario di capolavori in grado di raccontare ai posteri il loro profondo legame.

In queste righe abbiamo sicuramente tralasciato parte di quello che avremmo voluto dire: molte sensazioni ssggono, scorrono veloci e confondono il nostro pensiero, ma desideriamo concludere con un'altra citazione:

*"Un'opera d'arte per divenire immortale deve sempre superare i limiti
dell'umano senza preoccuparsi né del buon senso né della logica"*

(Giorgio De Chirico)

MYSTERIUM AMORIS - MYSTERIUM MORTIS

“La trasformazione di una pulsione nel suo contrario è particolarmente evidente nella conversione dell'amore in odio. Tale compresenza costituisce l'esempio più significativo dell'ambivalenza emotiva”

(Sigmund Freud “Pulsioni e loro destini”)

Dans la mesure où il est effectivement union et non pas seulement appropriation, l'amour est une source ontologique de progrès.

Perversi - au lieu d' être le centre unificateur recherché - il devient principe de division, de mort et sa perversion consiste à détruire la valeur de l'autre pour tenter de l'asservir à soi.

Origine de vie et de bonheur infini, principe créateur et générateur quand il est partagé, l'amour est une expérience de contact avec la porte du paradis terrestre d'où - quand on rentre - on ne veut plus sortir. La mort comme abîme angoissant existe seulement dehors, donc la peur d'elle disparaît lorsque l'amour se rallume, soit que l'amour est malheureux soit que l'amour est heureux.

L'amoureux trahi demande désespérément à la personne aimée de le rapporter à l'état de grâce et, s'il est repoussé, il peut arriver à supprimer l'objet de sa passion.

Quand l'amour provoque frustration, douleur, désespoir, l'individu craint perdre l'état de grâce où se il trouve et sent la sortie de l'état d'amour comme une chute dans un enfer insupportable.

Les amoureux vivent dans un état naissant de grâce dans lequel ils voient la personne aimée entourée d'une lumière divine: en sortant de cette condition, ils perdraient non seulement leur amour, mais surtout eux-mêmes et le paradis.

«Il n'y a pas de monde» dit le Roméo de Shakespeare «au dehors de la muraille de Vérone, mais seulement souffrance, désespoir et enfer. Qui s'est proclamé, s'est proclamé du monde et l'exil du monde est la mort».

La vraie douleur consiste dans la perte irréparable de l'amour. C'est ce qu'éprouve l'amoureux malheureux et repoussé. Il est jeté là où est le vide et le néant, là où il n'y a que douleur et désespoir: l'enfer. Cela explique ses réactions. Tout d'abord, il voudrait oublier ce qu'il a éprouvé, retourner à être content du monde où il vit. Mais, c'est impossible, car qui a vu la divinité en plein visage, ne peut l'oublier et cesser de la désirer.



« Il pescatore e la sirena (da una ballata di Goethe) di F. Leighton

Il cherche à tout oublier dans le sommeil, mais, au réveil, il se retrouve dans le lieu du désespoir pour ce qu'il a irréparablement perdu. Ainsi désire-t-il un sommeil qui ne finirait jamais: voir la mort comme oublié.

L'amoureux repoussé demande désespérément à la personne aimée de retourner ensemble, et si elle répond que non, il peut arriver à la tuer. Dans ce cas, l'amour n'est pas transformé en haine, car il était déjà prêt à exploser. On hait pour deux raisons. Nous haïssons celui qui nous empêche de réaliser quelque chose d'essentiel pour nous-mêmes et en l'éliminant, nous pensons rattraper notre but. La haine est vengeance. En elle, l'ennemi a ruiné notre vie et celle des personnes que nous aimons. Pour retrouver la

joie, il faut éliminer ce qui nous a détruit ou qui nous le rappelle. Je tue pour éliminer quelqu'un qui ne me fait pas atteindre mon but. Mais si mon but est son amour, comment puis-je l'atteindre en tuant celui ou celle qui peut me le donner? En réalité, l'amoureux continue à aimer la personne qu'il vient de tuer. Il espère que jusqu'à la fin elle lui dise que oui, qu'elle l'aime, puisque dans l'état naissant de l'amour nous percevons une affinité profonde et unique que seule la mort peut rétablir.

LA FEMME FATALE :



« Circe » di C. Hermans

Il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car le mythe et la littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle qui a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle, telle que Méduse représentant avec Lilith, Circé, les Sirènes, Cléopâtre la femme porteuse de vie et de mort à la fois.

La femme et son pouvoir créateur est depuis la nuit des temps source de mystères et de pouvoirs occultes, objet du désir et de la luxure de l'homme. L'homme considère la femme source de plaisir, incertitude et craintes. Elle suscite inquiétude en tant qu'elle renferme en elle-même les mystères de la création et de la naissance. L'homme devient un instrument de la Nature qui devant la femme n'est qu'un amorçage de la création. Sans la femme, le monde n'existerait pas.

Quelques anciennes légendes racontent qu'avant Eve il existait une autre épouse pour Adam.

Lilith créée de la boue comme Adam. Et justement à cause de leur origine identique, Lilith était son égale, indépendante et sauvage pas question d'être soumise ou, du moins, obéissante. Elle ne voulait pas obéir et se comportait comme une sauvage.

Elle prisait et refusait le sexe quand elle voulait. Le sexe est le vrai symbole du pouvoir.

En effet, l'Eglise le sait depuis toujours, comme le savent toutes les hiérarchies de toutes les religions: la femme qui n'accepte pas d'être dominée sexuellement, c'est une femme qui ne peut être nullement dominée ni au niveau social, ni au niveau psychologique, ni économique.

Lilith domine et blesse et si elle ne trouve pas ce qu'elle cherche, elle est capable même de tuer. Elle coupe la tête de ses ennemis, en l'exhibant sur un plateau en argent, signe que la femme bat l'homme dans son attitude au commandement.

Puis arrive Eve, qui, au contraire, est obéissante, étant donné qu'elle est chair de la chair de l'homme et pour se sentir réalisée elle devra retourner à lui. Une question se lève alors spontanée "Où est Lilith?"

Elle représente les sorcières, les femmes guerrières, les femmes au regard qui tue.

C'est la dualité entre le bien et le mal qui entre en jeu.

Car il s'agit de la femme qui a le pouvoir de donner la vie ou la mort, qui tue dans l'acte sexuel.

Aussi, dans la Bible est-il répété de comment l'esprit féminin ne soit jamais facile à dominer.

Eve aussi désobéit, se soustrait à son rôle de soumission. Adam se soumet, en devenant la première victime de la "Femme Fatale". Eve, au-delà de ce qu'on lui a destiné, désire la connaissance: elle mange la pomme du péché et en donne une au mari.

Est-ce le souvenir ancestral du paradis perdu à rendre la femme source de perte?

L'homme ne peut utiliser ses armes pour combattre la perte dont il est victime à cause de la femme, car, pour se reproduire et poursuivre son rêve de vie éternelle, il doit s'annuler dans le ventre féminin: un retour qui est assimilé à la mort, mais qui est une mort momentanée pour permettre à la vie de se reproduire à l'infini.

Durant l'étreinte, l'homme doit céder totalement à la patronne de la création et s'abandonner à elle à "la petite mort" qui le laisse désarmé. L'homme renonce à lui-même et à son désir de dignité et de grandeur et se traîne aux pieds de la femme, sensuelle et fascinante, celle, qu'en littérature, depuis Alain Chartier, s'appelle "La Belle Dame sans merci". Plus que son corps, c'est l'expression, l'énigme véritable: les yeux disent ce que la chair ne dit pas, l'œil communique plus que les mots.

C'est le regard hypnotique des félins, auxquels cette "Belle Dame" est depuis toujours associée. Chez la femme, le regard se transforme en arme.

Dans notre tradition occidentale, le regard a toujours eu une connotation guerrière: au XVI^{ème} siècle Marsilio Ficino, dans son traité "De Amore", traite la crise d'amour comme une maladie ophtalmique; de nos jours, Jean Starobinsky a remarqué comment "Regard" en français soit marqué par le préfixe redoublatif "re" et comment l'état d'amour en français s'exprime par la locution "tomber amoureux", en conservant le sens de capitulation dans un combat et en soulignant ainsi que l'amour implique une volonté amoureuse de l'œil.



« La testa funesta » (particolare) di E. Burne-Jones

A propos du regard comme arme, dans la mythologie on trouve des créatures au regard paralysant ou mortel. Le plus célèbre est celui de Méduse. Trois sœurs, trois monstres, la tête auréolée de serpents en colère, des défenses de sanglier saillant des lèvres, des mains de bronze, des ailes en or: Méduse, Euryale, Sthéno. Elle symbolisent "l'ennemi à combattre", les déformations monstrueuses de la psyché dues aux forces perverses des trois pulsions: sociabilité, sexualité, spiritualité. Euryale serait la perversion sexuelle, Sthéno la perversion sociale, Méduse symboliserait la principale de ces pulsions: spirituelle et évolutive, mais perversie et vaniteuse. On ne peut combattre la culpabilité issue de l'exaltation vaniteuse des désirs qu'en s'efforçant de réaliser la juste mesure, l'harmonie: c'est ce que symbolise, lorsque les Gorgones ou les Erinyes poursuivent quelqu'un, l'entrée dans le temple d'Apollon, dieu de l'harmonie, comme dans un refuge.

Au niveau anthropologique, le mythe de Méduse relève clairement du cérémonial d'initiation de l'adolescent, qui, conseillé par ses maîtres et muni des outils nécessaires, part pour l'au-delà (le pays des Gorgones) où il doit surmonter toute une série de dangers pour conquérir le masque qui l'autorisera à faire partie de la société des hommes ou de n'importe quelle société secrète.

La tête de Méduse n'est qu'un masque et dans les sociétés primitives la vue d'un masque de la part d'un non-initié est porteuse de mort. Dans l'antiquité, la tête de Méduse est souvent forgée sur les boucliers dans le but d'effrayer et paralyser les ennemis. On dirait que l'homme craint universellement l'œil dont le regard provoque la stupeur pétrifiante, en l'obligeant à fixer un point fixe, pour le priver de toute conscience, de toute volonté ainsi que de toute capacité de mouvement.

C'est que l'œil représente le signe circulaire qui diffuse le vertige, provoque l'hypnose et la mort physique ou psychique. Ce n'est pas un hasard, si, dans son histoire, l'homme a conçu l'idée de peindre des cercles, des yeux, des masques sur leur armes, les bateaux, les chars, les maisons, comme des outils d'offense et de défense. Ce sont les mêmes signes que la Nature a imprimé sur le corps des insectes et au rappel desquels l'homme, aussi bien que les insectes, obéit selon une force qui dépasse sa compréhension-même.

LE MYTHE D'AMOUR:

Dans la cosmogonie orphique, la nuit et le Vide sont à l'origine du monde. La Nuit enfante un œuf - d'où sort l'Amour - tandis que la Terre et le Ciel se forment des moitiés de la coquille brisée.

Pour Hésiode avant tout, fut l'Abîme; puis la Terre aux larges flancs, assise sûre, à jamais offerte à tous les vivants et Amour, le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui (dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme) dompte le cœur et le sage vouloir.

Sans doute Eros a bien d'autres généalogies; le plus souvent il est représenté comme un enfant ou un adolescent ailé et nu, car il incarne un désir qui se passe d'intermédiaire et ne ne saurait se cacher.

Le fait que l'Amour soit un enfant symbolise sans doute l'éternelle jeunesse de tout amour profond, mais aussi une certaine irresponsabilité: il se joue des humains qu'il chasse, parfois même sans les voir, qu'il aveugle ou qu'il enflamme (arc, flèches: mêmes symboles dans toutes les cultures) et le globe qu'il tient souvent dans ses mains suggère son universelle et souveraine puissance.

Amour reste le dieu premier qui assure non seulement la continuité des espèces, mais aussi la cohésion interne du cosmos. Il est la pulsion fondamentale de l'être, la libido qui pousse toute existence à se réaliser dans l'action: c'est Lui qui actualise les virtualités de l'être, qui surmonte les antagonismes et qui assimile des forces différentes pour les intégrer dans une même unité.

D'un point de vue cosmique - après l'explosion de l'être en de multiples individus - l'amour est la force par laquelle s'opère le retour à l'unité primordiale de l'univers, c'est lui qui - au niveau symbolique - représente le passage de l'unité inconsciente du chaos primitif à l'unité consciente de l'ordre définitif.

Le moi individuel suit une évolution analogue à celle de l'univers et l'amour est la recherche d'un centre unificateur: deux êtres qui se donnent et s'abandonnent se retrouvent l'un dans l'autre élevés à un degré d'être supérieur, si du moins le don a été total.

AMOUR ET PSYCHE:

Le conflit entre l'âme et l'amour est illustré par le célèbre drame mythique de Psyché et d'Eros.

Dans ce mythe Eros symbolise l'amour et particulièrement le désir de jouissance. Psyché personnifie l'âme tentée de connaître cet amour. Les parents représentent la raison qui combine les arrangements nécessaires. Le palais condense les images de luxe et de luxure, toutes les productions des rêves. La nuit, la défense acceptée de regarder l'amant, la sensation d'une présence signifie la démission de l'esprit et de la conscience devant le désir et l'imagination exaltés. C'est l'abandon aveugle à l'inconnu. Le retour chez les parents, c'est le réveil de la raison.

Psyché revenue au Palais désire voir son amant. Découvert, l'amour s'enfuit. Eclairée mais affligée, elle erre à travers le monde, poursuivie par Aphrodite doublement jalouse (comme femme) de la beauté de Psyché et (comme mère) de son fils Eros.



«Amore e Psiche giacenti» - A. Canova

L'Âme connaît jusqu'aux tourments des Enfers où Perséphone lui donne cependant un flacon d'eau de Jouvence: c'est, après l'expiation, le principe du renouveau de la vie.

Psyché endormie est réveillée par une flèche lancée par Eros, qui - lui aussi désespéré - la recherchait partout: c'est la persistance du désir en elle. Mais cette fois l'autorisation du mariage est demandée à Zeus: c'est-à-dire que l'union d'Eros et de Psyché se réalisera non plus uniquement au niveau des désirs sensuels, mais selon l'Esprit: et finalement l'amour est intégré dans la vie.

LE MYTHE DE CIRCE:

Nous connaissons normalement le mythe de Circé d'après les contes d'Homère. Cependant, une lecture des Argomantiques d'Apollonios nous permet de revoir l'une des plus sublimes figures féminines de notre histoire européenne.

Fille d'Hélios, le dieu-soleil, et de Persée, une Océanide, elle était la sœur d'Aeétès, roi de Colchide, Magicienne puissante, elle vivait sur l'Île Aéaea, identifiée par les auteurs classiques au cap Circeium, sur la côte ouest de l'Italie. Aéaea, selon Apollonios et Homère, est située à la fois à Orient et à Occident, c'est-à-dire au delà de l'espace. C'est une géographie paradoxale, donc symbolique: ils la situent soit au cap Circeium sur la côte ouest de l'Italie soit au Caucase, de l'autre coté du monde connu à l'époque.

Circé transformait ses ennemis ou ceux qui l'avaient offensée en animaux. Elle changea Picus en piver car il avait refusé son amour; lorsque le dieu marin Glaucos lui demanda un philtre pour obtenir l'amour de Scylla, elle tomba amoureuse de lui et transforma Scylla en un monstre qui vivait dans une grotte à l'opposé de Charybde, dans le détroit de Messine.

Homère considère Circé comme une déesse et fait ainsi la description de sa demeure sur Aéaea: une maison de pierre au milieu d'une clairière, dans un bois dense; l'image de sa demeure renfermant les rayons du soleil renvoie, dans les cosmogonies de l'alchimie occidentale, à la "materia", " l'unus mundus" renfermant "in nuce", la perfection de l'univers.

C'est le nom-manifesté comme sphère de lumière compacte. Circé est la fille du Soleil: elle incarne la connaissance solaire, c'est la créature qui, bien qu'humaine, arrive à partager le point de vue du Soleil immortel.

En se détachant du contingant, de son être terrestre, elle se situe au delà de l'humanité. Autour de la maison rôdent des lions et des loups, les victimes des ensorcellements de Circé; ils ne sont pas dangereux et, au contraire, se couchent aux pieds de tous les nouveaux venus.

"Circe" di W. Barker (particolare)



Dès le XIV^{ème} siècle sur les vases grecs Circé est représentée suivie d'un groupe d'hommes déguisés en animaux. Selon Elemire Zolla et Karl Meuli, on peut identifier les transformations des hommes en animaux de Circé avec les rythes chamaniques. Circé d'après eux pourrait s'identifier avec une chamane, qui a le pouvoir de déclencher des hallucinations métamorphiques, dans lesquelles les formes animales représentent le chaos primordial de l'ordre. Nous pouvons encore assister aujourd'hui à des rites d'initiation balinais, où les déguisés entrent comme les protagonistes de l'Odyssée dans la transformation du cochon, en assimilant les énergies de la bête.



Vajravāhi « La scrofa d'argento »

Au niveau phonétique, dans le prénom de Circé il y a la langue des voix des oiseaux et aussi le coup du métier, parce que Circé tisse en chantant ce qui se passe. Elle ne tisse pas de simples draps, mais elle configure la tapisserie des choses qu'elle chante. C'est un métier archaïque, un instrument typique de la magie des sacerdocees féminins que l'on trouve encore sculpté sur les rochers de la Val Camonica en Italie.

Le nom de Circé dérive de KIRKOS, signifie "bague". Cette bague est le "CROCIDIO" du faucon (KERKAX) et du corbeau (KORAX), le bâton du métier, où se raccrochent les fils de la chaîne (KERKIS). La racine indo-européenne de Circé contient tout ce vaste archétype.

D'après le mythe, Circé travaillait sur un énorme métier à tisser construit par magie. Lorsque Jason et Médée fuirent Aeétés, ils parvinrent, sur l'ordre de Zeus, à Aéaea, pour être purifiés par Circé du meurtre d'Apsyrtos. La magicienne accomplit la purification, mais lorsqu'elle apprit la nature du crime pour lequel ils désiraient être purifiés, elle les chassa, horrifiée par leur acte, Médée soit la nièce de Circée. Lorsque Ulysse vint à Aéaea, il envoya une partie de son équipage dans l'Île bien qu'en reconnaissance, mais Circé changea tous les marins en porcs, à l'exception d'Euryloque, qui avait suspecté une trahison.

Ulysse lui-même, se préparant à secourir ses hommes, fut arrêté par Hermès qui lui enseigna comment échapper à la magie de Circé. Il donna à Ulysse de l'ail sauvage, et lui recommanda, avant de partager la couche de Circé, de lui faire jurer solennellement de ne lui faire aucun mal. Il passa une année auprès de Circé, et lorsqu'il sentit qu'il devait partir, elle lui donna des instructions pour son voyage de retour et lui conseilla d'aller au royaume d'Hadès consulter les âmes des morts.



Le Parche di Gustav Adolf Mossa

LA « BEAUTE » DE LA MEDUSE DANS LA LITTERATURE DU XIXÈME SIECLE

Le tableau de Méduse qui se trouve au musée des Offices à Florence attribué, à un flamand inconnu et autrefois attribué à Léonard, fut l'objet d'un amour ténébreux de la part des Romantiques. Shelley écrivit sur ce tableau un poème dont on cite quelques passages.

« L'horreur et la beauté qu'elle dégage sont divins. Sur ses lèvres et sur ses paupières la grâce est posée comme un ombre; les agonies de l'angoisse et de la mort y cachent leur conflit. La grâce plutôt que l'horreur pétrifie l'esprit de qui la regarde.[...] La nuance mélodieuse de la beauté jetée sur la ténèbres et sur l'éclat de la douleur humanise et harmonise cette impression.[...] Un corps inique, jaillissent, de ses cheveux de vipères, entremêlant leurs nœuds et montrant dans leurs déroulements infini leur splendeur de métal, qui paraît se rire de la torture et de la mort de l'âme et mordent l'air épais d'une mâchoire déchiquetée. Et d'une pierre voisine, un lézard venimeux s'efforce de regarder ces yeux de Gorgone, tandis que dans l'air, atterrée, une affreuse chauve-souris, a voltigé hors de l'ancre où l'a surprise cette lumière effroyable.[...] » (La Méduse) 1819

Dans ces vers, la douleur et le plaisir se confondent. Des motifs mêmes qui devraient engendrer la répugnance jaillit un nouveau sentiment de beauté corrompue et menacée.

Cette femme suppliée, cette Méduse horrible et fascinante aux yeux vitreux, sera dès lors à la base d'un nouveau concept philosophique de l'esthétique.

En effet, pour les romantiques la beauté est mise en valeur par les choses mêmes qui sembleraient la contrarier: par les objets d'horreur. Plus la beauté est triste et souffrante, plus elle a de saveur.

«Quelle délice! Quelle souffrance! [...] ». S'éciera le Faust de Goethe.

A la fin du XVIII^{ème} siècle, la découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté finit par influencer sur le concept même de beauté.

La passion des romantiques vers Méduse sous entend l'idée de la douleur conçue comme partie intégrante de la volupté. Les intellectuels et les gens de lettres avant les découvertes de Freud, analysent dans les détails les plus sombres et les plus intimes des entrelacements entre beauté - douleur - volupté.

Depuis les conclusions de Shelley, toute la littérature insiste sur l'impossibilité de séparer le plaisir et la douleur.

Musset dira dans La Nuit de Mai: *“Les plus désespérés sont les chants les plus beaux [...]”* et Gide lui fera écho dans L'Immoraliste: *“Les plus belles oeuvres des hommes sont obstinément douloureuses[...]”*

C'est ce qu'affirme Baudelaire dans son Hymne à la Beauté:

*“Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, O Beauté? /
Ton regard, infernal et divin / Verse confusément le bienfait et
le crime[...]”*

et dans un passage des Journaux intimes: *“J'ai trouvé la définition de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste. Une tête séduisante et belle; une tête de femme c'est une tête qui fait rêver à la fois de volupté et de tristesse, qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.[...]”*

La Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur.[...]”

Mais on n'en finira plus de citer les témoignages d'écrivains romantiques et décadents sur l'union inséparable du beau et du triste.

Victor Hugo dans le sonnet Les Deux Bonnes Soeurs du 1871 dit: *“La Mort et la Beauté sont deux choses profondes, deux sœurs également terribles et fécondes ayant la même énigme et le même secret. La beauté fatale est imprégnée de corruption et de mélancolie.[...]”*

Les romantiques chercheront à vivre les égarements de l'imagination sur un fond d'expérience réelle. Chez Baudelaire, la Muse romantique distille ses poisons méduséens les plus exquis. Il pétrarquise sur l'horrible et le goût de la mystification est excessif dans ses histoires d'amour. Son sens de la beauté était éminemment “méduséen”.

Dans le Choix de maximes consolantes sur l'amour Baudelaire dira que:

“Sa beauté a disparu sous l'affreuse croûte de la petite vérole, comme la verdure sous les Lourdes glaces de l'hiver.[...] Pour certains esprits la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu et le goût de l'horreur.[...] La bêtise est souvent l'ornement de la beauté; c'est elle qui donne aux yeux cette limpidité morne des étangs noirâtres, et ce calme huileux des mers tropicales.[...]” (Ce passage jette une lumière suffisante sur ce qui fut la grande aventure amoureuse de Baudelaire avec la “belle négresse” Jeanne Duval)

A ce témoignage ajoutons celui des frères Goncourt:

*“On aimera follement une femme, pour sa putinerie, pour la méchanceté de son esprit, pour la voyoucratie de sa tête, de son cœur, de ses sens; on aura le goût dégrêlé d'une mangeaille pour son odeur avancée et qui pue.
Au fond, ce qui fait l'appassionnement: c'est le faisandage des êtres et des choses.[...]”* (Journal du 30 Août 1886)

La Beauté méduséenne, la beauté des romantiques est imprégnée de douleur, de corruption et de mort.

Nous la retrouverons à la fin du XIX^{ème} siècle, quand nous la verrons s'illuminer du sourire de la Joconde :

“Elle avait sur son visage, cette pâleur sombre que j'adore[...]Sa bouche était le sourire resplendissant et cruel que le divin Léonard poursuivit dans ses toiles.[...]Une fleur douloureuse, la bouche[...]” (Gabriel D'Annunzio dans sa poésie Gorgone)

LA LEGENDE DE MAZEPPA

La légende de Mazeppa (le héros lié à un cheval dans sa course déchaînée entre la Pologne et l'Ukraine) naît à partir d'un véritable fait historique remontant au XVII^{ème} siècle mentionné dans Les Mémoires de Jan Pasek (1630- 1701) et dans l'Histoire de Charles XII de Voltaire, mais ce n'est que grâce à Byron, qui lui dédia un poème à la suite duquel suivirent les œuvres de Victor Hugo, Vernet, Géricault, Delacroix et Boulanger que la légende de Mazeppa se transforma en mythe, traduisant le goût ténébreux des romantiques.

Né dans une famille noble mais pauvre du palatinat de Podolie, Ivan Stephanovich Mazeppa devient le page du roi polonaise Jean II Casimir Vasa.

Il profite de sa vie à la cour pour acquérir les connaissances qui plus tard feront sa réussite. Selon une tradition reprise par Voltaire dans son Histoire de Charles XII, c'est au cours de son séjour en Volhnie qu'il noue une liaison avec l'épouse d'un gentilhomme polonais son employeur.

Ce dernier l'ayant surpris en flagrant délit d'adultère, Mazeppa est attaché entièrement nu - le corps enduit de goudron - sur le dos d'un cheval sauvage qui l'emporte au fin fond des steppes ukrainiennes où (recueilli par des paysans) il se remet en force grâce à leurs bons soins.

Il s'établit parmi eux en découvrant la vie guerrière d'un peuple en proie aux invasions, rapines, raids et brigandages les plus divers. Cette existence mouvementée est pour Mazeppa l'occasion rêvée de démontrer ses qualités. Il est même fait prince de l'Ukraine, mais ses ambitions ne sont pas satisfaites et il manœuvre habilement pendant des années pour préparer sa trahison contre le Tsar de Russie.

LE MYTHE DE MAZEPPA DANS L'ART :



"Mazeppa legato su un cavallo focoso" di Jacolin



"Mazeppa trovato da una giovane cosacca" di T. Chasseriau

Dans l'Europe occidentale Mazeppa est un personnage fantastique: *l'adolescent beau, à moitié nu, jeté de travers sur le dos d'un cheval sauvage qui - fou de peur - galope par l'herbe haute de la steppe vers un mystérieux destin* » alors que, dans les pays de l'Est, Mazeppa n'est que: «*le héros de l'Ukraine* » mais la peinture romantique (surtout après le poème de Byron) a conféré à sa légende l'élan du mythe.

La passion de Mazeppa a nourri l'imaginaire des tables d'Epinal qui illustrent les épisodes merveilleux de l'enfance d'un chef:

- 🏠 d'abord la faute (où le jeune page est surpris dans les bras de la femme de son maître)
- 🏠 après le jugement et l'exécution (où, nu, il est lié sur le dos d'un cheval sauvage)
- 🏠 le long martyre (la chevauchée par la plaine)
- 🏠 la rédemption (la mort du cheval et le sauvetage de Mazeppa de la part des cosaques)
- 🏠 ensuite la gloire (il devient chef d'Ukraine)
- 🏠 et la place dans l'histoire (il s'allie avec le roi de Suède contre les Russes)

Dans la légende de Mazeppa il y a tout ce qui peut intéresser et séduire l'âme des Romantiques, c'est à dire le sentiment, l'horreur, l'aventure, l'érotisme, le miracle, la persécution du héros et son succès final.

Effectivement, lié nu sur le dos d'un cheval au galop rendu fou de peur par les loups et l'adversité de la Nature, l'homme étreint à la force animale est possédé par sa monture et c'est dans la douleur que le cheval psychopompe, conducteur des âmes, achève son voyage purificateur.

Le Romantisme a exalté ces chevauchées fantastiques où la lutte des forces de la Nature a fasciné toute une génération d'artistes et l'œuvre de Byron a été leur pilier inspirateur.

En 1825 à Paris, au Théâtre du Cirque Olympique, le directeur Franconi (qui cultivait avec Géricault une passion pour les chevaux) réalisait un drame dont le titre était «Mazeppa ou le cheval tartare» où il faisait entrer le héros lié sur le dos d'un cheval lancé au galop.

Géricault est le premier artiste à dessiner un petit tableau où Mazeppa est lié nu aux reins du cheval, la tête appuyée au cou de la bête, le mouvement de l'animal sortant du fleuve cambre l'homme dans une union intense et douloureuse. Delacroix aussi manifeste dans son journal intime le désir de reprendre le sujet byronien et il produit une série d'esquisses qui représentent la fin de la galopade, mais le thème de Mazeppa se dirige au grand public en 1827.

Horace Vernet expose une grande toile de « Mazeppa et les chevaux » (aujourd'hui détruite) où la sexualité chevaline obscure un peu la fierté du héros, mais la critique blâmera le coquetisme des poses des animaux.

Par contre, dans une toile précédente, le peintre avait choisi l'épisode le plus dramatique: Mazeppa harcelé par une bande de loups. Les œuvres de Vernet connurent un succès immédiat, grâce à la diffusion des lithographies et le sujet de Mazeppa fut reproduit même sur les horloges et sur les bibelots.

LE MYTHE DU CHEVAL EROTIQUE ET PSYCHOPOMPE :

Le mythe - soit en prose soit dans les arts figuratifs - joue beaucoup sur l'ambiguïté du choix.

Le cheval n'est pas un animal comme les autres. Il est la monture, le véhicule: entre animal et chevalier intervient une dialectique particulière, source de paix ou de conflit psychique.

En plein midi, entraîné par la puissance de sa course, le cheval galope à l'aveugle et le cavalier - les yeux grands ouverts - prévient ses paniques et le dirige vers le but qu'il s'est assigné; mais la nuit - quand l'homme à son tour devient aveugle - le cheval peut se faire voyant et guide; c'est lui alors qui commande.

Qu'il y ait entre eux conflit et la course entreprise peut mener à la folie et à la mort; qu'il y ait accord et elle se fait triomphale. Les traditions, les rites, les mythes, contes et poèmes qui évoquent le cheval ne font qu'exprimer les mille et une possibilités de ce jeu subtil.

"Cette nuit-là j'ai couru
la plus belle de mes routes
monté sur une pouliche de nacre
sans bride et sans étriers"

Federico Garcia Lorca - Romancero Gitan -

(à témoignage de la passion que l'homme a toujours éprouvé pour le cheval)

En montant un cheval, en guidant sa course, en déterminant le rythme de son galop, en l'éperonnant ou en le freinant, en tendant ou détendant la bride, en l'incitant ou en le modérant, en le puissant au-delà des obstacles, nous prenons possession de la volonté de la bête, mais dans l'histoire de Mazeppa c'est le cheval qui monte l'homme et voilà le point à mettre en évidence.

Il devient donc de fondamentale importance d'établir la position de Mazeppa attaché à sa monture: il y a plusieurs variantes: sur le dos ou sur la croupe, la tête en haut ou la tête vers la queue.

Il faut d'abord prêter attention à l'origine de la légende et à la manière variée dont Mazeppa est lié à la croupe fatale.

Dans les mémoires philo-russes de Jan Pasek, Mazeppa est lié nu «la tête du côté de la queue» dans une position ridicule et humiliante, rendant la mésaventure du héros plus comique que tragique, alors que chez Byron la tête du héros ne fait qu'une avec celle de la bête.

Byron insiste au-delà de toute mesure sur la liaison entre homme et animal: contact physique, épidermique, peau à peau, pore à pore, sueur contre sueur, goût de sang humain et chevalin.

Mazeppa peut certainement être lu au jour des grands mythes romantiques byroniens:

l'homme supérieur traîné par la tempête, la fureur de l'instinct sexuel du jeune homme, l'expérience de la douleur et de la surhumaine souffrance, la fantomatique chevauchée, la grande passionne amoureuse, la rédemption finale

On y trouve sang et désolation, massacre et vengeance, hordes de loups et d'oiseaux de proie, forêts sombres et troupeaux de chevaux indomptés qui pâturent libres par la steppe. Mazeppa est lié à son destrier, la tête humaine vers la tête de la bête; sa course dure trois jours et trois nuits....

LE LIBERTINAGE

En opposition à la défense du cœur et de la foi traités par Pascal, naît au XVII^{ème} siècle un courant de pensée qui, bien que partagée et jamais réellement unitaire, présente comme «*topos*» principal la critique de l'orthodoxie religieuse au nom de l'autonomie de la raison de toute autorité.

En effet, l'intention de s'émanciper de toute forme de servitude intellectuelle attribue le nom au mouvement, dit "libertinage" à propos de libertins latin, c'est-à-dire l'ex esclave libéré.

Le courant libertin se développe avec une particulière vigueur dans la France du XVII^{ème} siècle.



Paris est le centre de propulsion de ce mouvement culturel où s'enflamment des polémiques et des débats, qui voient impliqués beaucoup de philosophes mais aussi d'écrivains et de poètes, comme réaction à la tentative de restauration de la plus rigoureuse orthodoxie de la part de la réforme catholique.

Le libertinage a ses origines dans la Renaissance et dans l'affirmation de la dignité et de l'autonomie intellectuelle de l'homme, c'est-à-dire de la redécouverte de l'homme à partir du vrai Aristote païen.

Sujets principaux du courant libertin sont, en outre, l'affirmation (jugée à l'époque déconcertée dans les couches les plus arriérées de la population) de l'infinité de l'univers, déjà soutenue par le philosophe Bruno.

S'il est vrai que, dans un certain sens, on redécouvre un nouveau et authentique Aristote, il est aussi vrai que les libertins récupèrent tendanciellement les philosophes post-aristotéliens, auxquels faire constamment référence: ainsi du stoïcisme naît l'exigence d'individuer une morale rationnelle, dégagée de la religion, et la conception d'un univers dirigé par des lois nécessaires et nécessitantes, que rien (même pas l'homme) peut éviter. De l'épicurisme, au contraire, on déduit la conception matérialiste et atomiste du réel et de l'homme.

La point sur lequel, toutefois, les libertins insistent le plus est le thème de l'imposture religieuse, c'est-à-dire la destruction des dogmes directs à l'assujettissement du peuple au pouvoir. Cette critique débouche dans un modéré déisme.

Le libertinage tend à soutenir la tolérance religieuse et les droits de l'individu contre l'esclavage.

Il est habituel de partager le mouvement libertin en deux phases: dans les premières décennies du XVII^{ème} siècle, en effet, il tend à se manifester comme:

- libertinage radical, avec une critique incroyablement sévère aussi bien que pour le dogmatisme religieux que pour l'absolutisme politique auquel ce dernier se joint de par sa nature même
- le libertinage érudit caractérisé d'une critique rationnelle aux tons plus estampés, surtout grâce une association entre les philosophes libertins et le pouvoir politique (par lequel obtenir faveur et protection).

Le libertinage est une réalité très complexe que difficilement s'exprime dans un tableau cohérent, descendant du scepticisme français et du naturalisme italien.

Les libertins ont soutenu les thèses différenciées et même entre elles contradictoires, au point que dans une première approche il semble ne pas exister d'unité dans ce courant de pensée.

Au XVII^{ème} siècle, le libertinage était un mouvement intellectuel anticonformiste qui se fondait surtout sur l'incrédulité religieuse, naît l'existence de Dieu et par conséquent se révoltait contre les mœurs traditionnelles.

Au XVIII^{ème} siècle, il s'agit plutôt d'une manière de vivre hédoniste qui détruit toute convention morale. Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos constituent le roman-type de ce courant romanesque.



« Il bacio furtivo » - J. H. Fragonard

RESUME:

La marquise de Merteuil, voulant se venger d'avoir été quittée par Gercourt, décide de déshonorer sa future épouse, la jeune Cécile de Volanges, en la poussant à aimer son maître de musique Danceny. Entre-temps, son complice - un libertin - le Vicomte de Valmont, décide de séduire Madame de Tourvel, une femme vertueuse récemment mariée. La marquise de Merteuil lui propose de séduire aussi la jeune Cécile de Volanges. Valmont réussit dans les deux conquêtes, mais se lasse d'attendrir par l'amour que lui porte Madame de Tourvel. Obligé par la marquise à rompre, Valmont écrit une lettre mortelle à Madame de Tourvel, mais se rebelle ensuite au cynisme du code libertin. La marquise de Merteuil révèle alors les intrigues de Valmont à Danceny.

Les deux hommes se battent en duel et Valmont est mortellement blessé. Quant à la marquise, elle finit ses jours à l'écart de la société, malade de la petite vérole.

Oeuvre d'un bourgeois, le roman met à nu le libertinage, un comportement typique de l'aristocratie de l'époque. Les Liaisons dangereuses sont une recueil de lettres données pour vraies par le rédacteur. Mais il ne s'agit pas seulement d'un artifice littéraire, en effet la lettre est fondamentale dans la stratégie libertine qui constitue le thème du roman. Les deux personnages principaux sont le Vicomte de Valmont et son ancienne maîtresse Mme de Merteuil. Ne retenant du libertinage que la licence des mœurs, ils désacralisent l'amour qu'ils limitent au plaisir de la conquête et se donnent des conseils mutuels, par lettre, sur leurs entreprises de séduction.

LES LIAISONS DANGEREUSES:

Les Liaisons dangereuses offrent le portrait le plus réussi d'un couple de libertins : le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil, "superbe assemblage lâché à la chasse du plaisir".

Les liens entre ces deux personnages avides d'amour constituent l'essentiel du roman.

La stratégie des séducteurs est peinte avec minutie et l'analyse du jeu de la domination, à laquelle se livre une noblesse arrogante et oisive, témoigne à la fois d'une fascination et d'un dégoût pour un régime finissant et une société qui sombre, celle de l'Ancien Régime, avant la Révolution.

Au début du roman, deux actions autonomes vont être engagées, qui coïncideront chacune avec un lieu géographique différent. La première répond aux vœux de la Marquise de Merteuil, qui exhorte son complice, le Vicomte de Valmont, à séduire l'innocente Cécile de Volanges à sortir du couvent. Cette entreprise libertine est motivée par le désir qu'a Mme de Merteuil de se venger de son ancien amant, le comte de Gercourt, auquel on destine la petite Cécile comme épouse. Cécile, quant à elle, aime en secret son maître de chant, le chevalier Danceny.

La seconde action romanesque tient au projet personnel de Valmont, qui désire prouver sa maîtrise libertine en séduisant une femme mariée connue pour sa vertu et sa dévotion, la Présidente de Tourvel.

La symétrie des entreprises de Valmont se construit autour d'un personnage central, la Marquise de Merteuil, dont il n'est que l'opérateur à l'intérieur d'une stratégie amoureuse, recherchant le vertige de la conquête comme le reflet héroïque de toute l'espèce de soumission.

Mme de Merteuil accepte un partenaire digne d'elle avec lequel elle pourra lutter d'égal à égal, corps à corps, sans jamais s'abandonner au sentiment.

Aussi Valmont apparaît-il comme son double et participe-t-il ainsi à sa gloire; grâce à Valmont, la Marquise peut mieux s'apprécier elle-même. Son statut de séductrice et de femme libre est admis. Elle est auteur, comédienne et metteur en scène; c'est elle qui oriente, manœuvre et juge toutes les relations, car elle est placée au centre des Liaisons dangereuses (Mme de Merteuil connaît par cœur toutes les lettres). En particulier, par une stratégie de manipulation épistolaire, elle dirige les trois principales relations.

La première liaison est appuyée par elle (celle entre Danceny et Cécile), une autre est décidée par elle (celle entre Valmont et Cécile), et la dernière est modifiée par elle (celle entre Valmont et Tourvel).

La Marquise, qui mène ses propres intrigues sentimentales sans le secours de personne, est intelligente, tyrannique. Elle s'intéresse beaucoup plus aux manœuvres de l'esprit qu'aux plaisirs du corps: elle réduit à l'esclavage tous ceux qui ne possèdent pas son énergie et sa maîtrise du mal.

Les Liaisons dangereuses apparaissent comme le combat du vice contre la vertu, un couple de libertins cherchant à corrompre une jeune fille innocente, une épouse fidèle.

En réalité, cette œuvre est l'illustration profonde d'une perversion de la femme par une société d'hommes qui ne lui laisse que le choix de la soumission ou de l'exclusion. Aussi l'alliance entre la Marquise et Valmont repose-t-elle sur un malentendu: elle cache une guerre permanente, exemplaire de celle que la société impose aux femmes qui se rebellent.

Dès le début du roman, Laclos nous présente un couple en conflit. Valmont refuse d'accomplir la tâche que veut lui imposer la marquise de séduire la jeune Cécile pour la corrompre avant le mariage avec son ennemi, le comte Gercourt. Il préfère séduire Mme de Tourvel, dévote et austère, vulnérable et sans expérience, plutôt que de débaucher Cécile de Volanges, une jeune fille sans expériences. Volonté de domination contre esprit d'indépendance. Valmont engage le combat, mais c'est la Marquise qui en règle la stratégie: elle diagnostique dès le début le mal dont il souffre, c'est-à-dire l'amour qu'il éprouve pour la Présidente de Tourvel. Blessée dans son orgueil, animée d'une jalousie passionnée, Mme de Merteuil, riposte en disant qu'elle, qui a aimé Valmont à la folie, passionnément, ne peut tolérer une rivale:

«Savez-vous que je regrette quelquefois que nous en soyons réduits à ces ressources ! Dans le temps où nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse alors, et vous Vicomte?» (Lettre CXXXI)

Aimer Mme de Tourvel c'est trahir les principes libertins qui ont régi leur couple :la Marquise ne pourra plus se reconnaître en Valmont et ne sera plus reconnue.

Furieuse, elle va faire de son mieux pour dégoûter Valmont de cette Tourvel fagotée dans le mariage. Au nom d'une certaine morale libertine, elle accepte de s'offrir comme récompense, exigeant de Valmont qu'il séduise sa nouvelle conquête. *«Aussitôt que vous aurez eu votre belle dévote, que vous pouvez m'en offrir une preuve, et je suis à vous ».* (Lettre XX)

Ce couple de libertins passionnés, toujours en quête et en rupture, vit tout au long du roman des dangereuses liaisons et signe un pacte qui règle leurs relations sur le modèle d'un défi *«conquérir est notre destin» (Lettre IV)*. C'est toujours la Marquise qui mène le jeu et elle impose sa volonté au monde masculin et ne perd jamais l'occasion d'affirmer sa supériorité: *«Que vos craintes me consentent de pitié! Combien elles me prouvent une supériorité sur vous! [...] Non, tout l'orgueil de votre sexe me suffirait pas pour remplir l'intervalle qui nous sépare. [...] être orgueilleux et faible» (Lettre LXXXI)*.



“Il bagno di Diana” di F. Boucher

Ainsi Mme de Merteuil s'élève orgueilleusement au-dessus du commun des hommes en humiliant son Vicomte, en possédant sa personnalité. Cette supériorité est le résultat d'une pleine maîtrise du corps après un véritable et long entraînement. Mme de Merteuil est la conscience du couple libertin. Le Vicomte n'est qu'un simple exécutant qui vit très mal son infériorité sexuelle et psychologique.

Pour rester membre effectif de la société libertine dont Merteuil est la dépositaire et le garant, il séduit Mme de Tourvel malgré sa dévotion, son amour conjugal et ses principes, et déprave Cécile de Volanges. Mais ces deux épreuves ne sont pas reconnues par Mme de Merteuil, car pour elle, il ne s'agit pas de prouesse véritable, la Tourvel étant une pauvre femme timide et amoureuse. Capable d'émotion vraie, Valmont est la proie de deux forces antagonistes: l'amour sincère de Mme de Tourvel et le libertinage de Mme de Merteuil. Il refuse son égarement pour la Présidente de Tourvel, indigne d'un libertin. Dans la lettre IV il déclare clairement: *«je n'ai plus qu'une idée[...]j'ai besoin d'avoir cette femme pour me sauver du ridicule d'en être amoureux»*.

En tombant amoureux de Mme de Tourvel, il trahit toutes les règles du libertinage et le pacte avec Mme de Merteuil est rompu. À l'intérieur du couple, la guerre est déclarée.

Devant les menaces de la Marquise, Valmont accepte même d'adresser à Madame de Tourvel une lettre cynique de rupture, et Mme de Merteuil y voit la preuve que son cher Vicomte est fidèle et qu'il préfère le libertinage à l'amour. Mais c'est trop tard: le plaisir de détruire remplace celui de séduire. Plutôt déloyalement que loyalement, ces deux être vont s'affronter et se déchirer jusqu'à s'anéantir. Parcourons vite les événements de la débâcle finale. Après la lettre de rupture, la Présidente de Tourvel sombre dans la folie, mais la perfide Marquise passe avec le jeune Danceny la nuit d'amour qu'elle aurait dû réserver à Valmont.

A ce moment-là, la Marquise révèle à Danceny la corruption de Cécile. Danceny provoque le vicomte et le tue en duel. Mme de Tourvel expire en apprenant sa mort. Il faudrait alors voir dans la fin, qui enverra le Vicomte à la mort et exclura la Marquise du monde, l'inévitable châtement d'une perversité ingénieuse et orgueilleuse.

La mort de Valmont constitue aussi une libération pour lui des griffes de la Marquise. Cette mort, de toute façon, déjouant le plan de la Marquise, permet à Valmont d'exercer une vengeance post-mortem : les diverses correspondances, toutes compromettantes, sont remises par Valmont à Danceny avant d'expirer. Suite à la lecture de ces lettres, la Marquise de Merteuil, réprouvée par la bonne société, frappée par la petite vérole, défigurée et ruinée par la perte d'un procès, prend la route pour la Hollande.

Valmont n'a pas supporté l'humiliation qu'elle lui a infligée et en mourant trouve le moyen de la compromettre irrémédiablement.

CONCLUSION:

Les Liaisons dangereuses s'achèvent sur la débâcle de deux personnages odieux qui nous ont fascinés et qu'ils n'ont pas pu échapper à l'orage des passions ni dominer leur destin.

Le mot clé de l'œuvre est le cri de Valmont à Danceny, tenté par la carrière du libertin: *«Ah! croyez-moi, on n'est heureux que par l'amour»*.

Cadet de Jean-Jacques Rousseau ou frère aîné de Sade? Valmont place le bonheur au-dessus du plaisir. Il affirme, en effet, (dans la lettre VI envoyée à la Marquise): *«Soyons francs, dans nos arrangements aussi froids que fragiles, ce que nous appelons un bonheur est à peine un plaisir»*.

Les Liaisons dangereuses ne sont pas un plaidoyer en faveur de l'amour ou de la morale; elles se contentent de ménager une place pour le sentiment amoureux, que le désir ne peut occuper et que la ruse intelligente du roué ne peut détruire.

L'esprit froid, les sens exigeants, les deux libertins (Merteuil et Valmont) font l'erreur de croire que l'on peut triompher des sentiments.

Le libertin - qui aime l'ordre de la stratégie de la conquête - sera la première victime du grand désordre amoureux.



"Il chiavistello" di J. H. Fragonard

L'AMOUR COURTOIS

L'amour courtois (aussi appelé la fin d'amor) est la façon réglementée de séduire une femme à la cour, dont on retrouve trace au Moyen Âge dans la poésie (poésie courtoise) et la littérature (roman courtois), ces genres venant remplacer la chanson de geste et le récit épique.

La tradition de l'amour courtois a été florissante en France à partir du XII^{ème} siècle dans la poésie lyrique des troubadours provençaux, mais elle aura une grande fortune dans la littérature romanesque en langue d'oïl, la langue du nord de la France, dans la tradition de la poésie lyrique italienne (Dante et Petrarque) et dans la poésie d'amour allemande.

Il existe différentes écoles quant à l'interprétation de l'amour courtois. Il désigne l'amour profond et véritable que l'on retrouve entre un prétendant et sa dame. Au Moyen Âge, on lui attribuait certaines particularités courantes: l'homme doit être au service de sa dame, à l'affût de ses désirs et lui rester inébranlablement fidèle, c'est un amour hors mariage, prude sinon chaste et totalement désintéressé, mais non platonique et ancré dans les sens et le corps autant que dans l'esprit et l'âme.

L'amoureux, dévoué à sa dame était, normalement, d'un rang social inférieur, c'est un noble de première génération en passe de conquérir ses titres de chevalerie.



acquerello di Maurizia Benuzzi

Le sentiment de l'amant est censé s'amplifier, son désir grandir et rester pourtant en partie inassouvi. Il s'adresse souvent à une femme inaccessible, lointaine ou d'un niveau social différent de celui du chevalier. Ce nouveau concept devint finalement une vertu essentielle du code chevaleresque, souvent en opposition avec la loyauté envers le suzerain et difficilement conciliable avec la courtoisie au sens de galanterie, et même avec la vaillance que le chevalier devait continuer à entretenir.

Cette nouvelle approche de l'amour, qui naît dans les cours, est très différente de l'amour de la période grecque et classique, qui se fondait sur la parité de l'homme et de la femme dans le rapport amoureux, sur la réciprocité de la passion et sur la réalisation du désir.

En effet, on peut affirmer que toute la poésie européenne dérive de la poésie des troubadours du XII^{ème} siècle.

Qu'est-ce que la poésie des troubadours? L'exaltation de l'amour malheureux.

Dans toute la poésie lyrique occitane, dans la lyrique de Pétrarque et de Dante, il y a un seul sujet: l'amour et ce n'est pas l'amour heureux, plein et satisfait, mais au contraire l'amour perpétuellement insatisfait.

Il y a, en somme, deux personnages: le poète qui plus d'une fois déclare sa plainte et une belle dame qui chaque fois se nie.

Dans l'amour des troubadours, l'amour suppose un rituel: le DOMNEI ou DONNOI, c'est-à-dire la vassalité d'amour.

Le poète a conquis le cœur de la dame par la beauté de son hommage musical.

Il lui jure à genoux éternelle fidélité comme on fait avec un souverain.

En gage d'amour, la dame donnait à son paladin une bague d'or et lui posait un bise sur le front.

Dorénavant, les amants seront liés par les règles de la CORTEZIA: le secret, la patience et surtout, l'homme sera le servent de la femme. Cette nouvelle conception d'amour voit la femme au-dessus de l'homme, duquel elle devient l'idéal nostalgique.

Si, dans l'épreuve du feu Iseut en sort indemne, c'est parce que Dieu est lui aussi «courtois» et bénit l'amour, la pureté de l'amour et du lien conjugal.



acquerello di Maurizia Benuzzi (particolare)

Sur la signification d'amour courtois il y a différentes hypothèses.

L'interprétation psychologique fait tirer cette conception d'amour du fait que dans les cours il y avait beaucoup de jeunes hommes qui étaient fortement attirés par la femme de leur seigneur;

Une autre interprétation est politique: on pense que le rapport amant-bien aimée dérive du rapport sujet-seigneur. Il s'établit entre la femme et l'homme un rapport de type féodal où la femme assume le titre de «mea domina» et l'homme se transforme en sujet.

L'interprétation probablement la plus valable est sociologique: la littérature courtoise est l'expression d'une classe inférieure à la noblesse. L'impossibilité d'atteindre la femme est vue comme l'expression de l'inconvénient qu'éprouvent ces chevaliers pour l'impossibilité d'avoir un fief. L'amour était pour les chevaliers le seul moyen de faire reconnaître la dignité de la haute aristocratie, symbolisée par la dame.

La quête amoureuse de tradition courtoise est le principe et l'idéal de toute une civilisation.

La chevalerie de la cour des princes, jusqu'au XV^{ème} siècle, se voit proposer l'image idéal de héros comme Tristan, Lancelot.

Aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, les romans de chevalerie ont donné l'image d'une dialectique subtile entre les armes et les amours, la prouesse guerrière garantissant le mérite nécessaire pour être aimé, et l'amour donnant l'élan nécessaire pour triompher des adversaires.

Une connaissance profonde de l'homme soutient cet idéal.

Le service des armes qui, dans la morale épique et féodale, a pour but de porter secours au souzerain, dans la morale courtoise se voit destiné à la Dame.

Dans la perspective courtoise, l'amoureux donne à son désir une direction qui lui fait dépasser la simple quête du plaisir.

L'amour, c'est l'école de la douleur, le désir c'est le feu qui brûle pour transformer, pour «affiner» l'homme. Le cœur de l'amoureux devient «pur», or «fin». C'est la «fin amour».

Apparemment, la vision de l'amour courtois s'imposa progressivement dans les mœurs et permit de laisser une place à l'amour dans la vie quotidienne. L'amour courtois prime en effet le mariage: une femme mariée peut ainsi laisser parler son cœur si elle est courtisée selon les règles précises de l'amour courtois.

A l'intérieur de la matière courtoise, dans son passage des expressions poétiques du Midi de la France des troubadours à leur transposition romanesque dans le cycle breton des trouvères du Nord, il existe un grand mythe européen de l'amour adultère dans ses différentes réalisations, à partir de celle de Béroul, de Thomas, de Gottfried von Strasbourg pour en finir avec Tristan und Iseut. C'est le mythe de Wagner.



« Le voyage de Gênes » de J. Marot

LE CONTENU DU ROMAN DE TRISTAN

L'histoire se déroule en Cornouailles, en Bretagne et en Irlande mettant en scène deux personnages: Tristan (chevalier et neveu de Marc, vieux roi de Cornouailles) et Iseut la blonde, jeune fille noble d'Irlande, épouse du même roi.

Tristan est un enfant de l'amour né dans la tristesse, comme le dit son nom, car avant sa naissance il a perdu son père et sa mère. Aussi a-t-il été élevé par Rohalt, son père adoptif, et Governal, son fidèle écuyer, comme un parfait chevalier, apprenant les arts martiaux, la musique, la vénerie, édifiant surtout son existence sur la fidélité à la parole donnée. Enlevé par des marchands, il est recueilli, sans se faire connaître, par son oncle, le roi Marc de Cornouaille dont il a décidé par reconnaissance de devenir le fidèle vassal. Il prouve sa vaillance et sa fidélité en tuant Morholt, le terrible chevalier d'Irlande et oncle d'Iseut, qui venait réclamer le tribut humain de son roi; il montre à nouveau sa valeur guerrière lorsqu'il va braver la haine des Irlandais en allant chercher Iseut, en l'obtenant après avoir tué le monstre, mais surtout il jure en présence de cent chevaliers et sur les reliques des saints d'emmener la jeune fille comme épouse au roi Marc.

Sur le bateau qui les emporte vers la Cornouaille, Tristan et Iseut boivent par mégarde le philtre d'amour préparé pour les futurs époux. «C'était la passion, c'était l'âpre joie et l'angoisse sans fin et la mort».

Si d'abord les deux jeunes gens essaient de lutter contre le sentiment naissant, si Tristan se reproche sa jalousie, ils se laissent vite aller à la force qui les entraîne, acceptant leur destin fatal. «Vienne donc la mort!» s'exclame Tristan.

Commence alors pour les amants l'ère des difficultés, des inquiétudes. Iseut ira jusqu'à la tentative de meurtre sur la personne de Brangien. Mais «l'amour ne se peut celer» et ils se trahissent malgré leurs ruses, malgré les paroles à double entente destinées à tromper le roi Marc comme dans l'épisode du grand pin.

Tristan réussit à échapper au bûcher, Iseut est livrée aux lépreux. À la suite de ce châtement horrible, les amants se sentent déliés à l'égard du roi et vont se réfugier dans la forêt de Morois où ils mènent une existence rude, sauvage et heureuse.

Dieu a pris en pitié ceux qui s'aiment et le roi Marc sera une fois de plus victime des apparences lorsqu'il découvrira l'épée entre les corps des fugitifs endormis. Devant ce témoignage de chasteté, il les pardonnera à moitié. Tristan doit s'éloigner. La séparation est source de chagrin.

L'épisode du grelot merveilleux nous apprend que les amants renoncent à l'apaisement, à la distraction.

La souffrance, seule, leur permet encore de vivre à l'unisson, puis Tristan, victime de l'éloignement et du temps, croit qu'Iseut l'a oublié.

Après avoir guerroyé en Bretagne, il obtient en récompense la foi d'Iseut aux blanches mains. Il connaît le remords d'avoir trahi la première Iseut et celui de ne pouvoir honorer son mariage avec la seconde.

Les apparences, mais surtout la jalousie et l'infidélité d'un moment vont séparer les amants et précipiter la fin inéluctable, la séparation définitive. Tristan veut revoir Iseut une dernière fois. Il reste, un jour, grièvement blessé. Personne ne peut le soigner, seule Iseut la Blonde sait comment prendre soin de sa blessure et un bateau est envoyé la chercher. Si à son retour, le bateau hissera la voile blanche, cela signifiera qu'Iseut a refusé de l'aider.

Répondra-t-elle à son appel? Trahi par la seconde Iseut qui lui annonce l'arrivée d'une voile noire, Tristan meurt sans apaisement, suivi peu après d'Iseut la Blonde. Tristan est mort du désir d'amour et Iseut meurt de «tendeur» pitié et amour de l'amour. Une ronce symbolique réunira pourtant leurs tombeaux: l'amour est plus fort que la mort.

« Isöt ma drue - Isöt m'amie - en vüs ma mort - en vüs ma vie »

LE MYTHE

Est-il exact de dire que le roman de Tristan est un mythe? On ne croit plus que le mythe soit un synonyme d'irréalité ou d'illusion.

On peut dire qu'un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et touchante qui résume un nombre infini de situations analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'œil certains types de relations exprimant les règles de conduite d'un groupe social ou religieux. On constate que le mythe n'a pas d'auteur et que son origine est obscure. Il se présente comme l'expression anonyme des réalités collectives ou plus exactement communes or de nombreux aspects de la légende de Tristan sont caractéristiques du mythe: tout d'abord, le fait que l'auteur est totalement inconnu, et après le fait qu'elle sous entend une interprétation sacrée et mystique de l'histoire.

La lecture du roman de Tristan et Iseut met en évidence un conflit entre l'amour et le devoir. Le roman breton se distingue du roman de geste du fait qu'il donne à la femme le rôle qui revenait au souverain. Le chevalier breton se reconnaît vassal d'une dame élue, mais il reste vassal d'un seigneur. D'où, la naissance de conflits de droit, dont le roman offre beaucoup d'exemples comme l'épisode des trois barons «félon».

Selon la morale féodale, le vassal est tenu à dénoncer au seigneur tout ce qui offense son droit et son honneur: il est «félon», s'il ne le fait pas. Dans Tristan, les barons dénoncent Iseut au roi Marc: ils devraient donc passer comme fidèles et loyaux.

Malgré ce comportement, l'auteur les traite comme félons en vertu d'un autre code: le code de l'amour courtois. Ce seul exemple suffirait à montrer que les auteurs du roman avaient opté pour la chevalerie «courtoise» contre le droit féodal, mais nous avons d'autres raisons pour le croire.

Seule la conception de la fidélité et du mariage, comme l'entendait l'amour courtois, peut nous donner la clef de certaines contradictions surprenantes. Selon la thèse officiellement admise, l'amour courtois est né d'une réaction à l'anarchie brutale des coutumes féodales.

Le mariage au XI^{ème} siècle était devenu pour les seigneurs une pure occasion pour s'enrichir. Quand l'affaire se terminait mal, le seigneur répudiait la femme. En outre le prétexte d'inceste, trouvait l'Eglise succube et de son côté: il était suffisant de joindre une parenté au quatrième degré pour en obtenir l'annulation. A ces abus, l'amour courtois oppose une fidélité indépendante du mariage juridique et fondée sur le seul amour.

Si Tristan et l'auteur du Roman partagent un tel point de vue, la félonie et l'adultère sont considérés comme expression d'une fidélité intrépide à la loi supérieure de l'amour courtois.

De même, on peut affirmer que le Tristan est un poème érotique plus que chevaleresque d'après la suffisance et la rapidité dont on traite le cérémonial de l'adoubement de Tristan à chevalier et d'après la volonté de violer sans arrêt les lois de la cour.

On pourrait donc définir Tristan comme le poème du doute amoureux par excellence: l'amour ne peut trouver aucune réalisation dans notre existence, car la vie est inadéquate à tout sentiment du cœur.

L'auteur du roman rêve d'un monde qui n'appartient pas à l'homme et quand bien même, il aspire à le réaliser sur cette terre: telle est la grotte dans la forêt de Morrois, un temple de l'amour entre deux êtres de la plus accomplie beauté idéale. C'est l'amour qui régit le monde et élève les esprits.

Les obstacles extérieurs qui s'opposent à l'amour de Tristan et Iseut sont, en un certain sens, gratuits, c'est-à-dire qu'ils sont des artifices romanesques; pas un seul des obstacles qu'on rencontre se révèle, objectivement, insurmontable et cependant on y renonce à chaque fois. Du point de vue de l'intrigue romanesque, on peut dire que les amants ne perdent pas l'occasion de se séparer: quand il n'y a pas d'obstacles, ils les inventent (par exemple, le mariage de Tristan).

Au fond, les deux ne font qu'un, puisque le démon de l'amour courtois duquel naît leur souffrance, c'est le démon même du roman que les Occidentaux aiment. Quel est alors le vrai sujet de la légende? La séparation des amants?

À l'ondoiement d'un amour qui remplit l'âme correspond le balancement d'une mer infiniment vaste.

Les fluctuations lexicales sont aussi des fluctuations métaphysiques. Chez Gottfried von Strasbourg «leben und sieben», constituent une hendiadis, car l'amour parfait est toujours mort. Il faut expliquer: ce n'est pas que l'amour soit mort et non vie; l'amour est mort dans la vie et vie dans la mort. Eros et Thanatos ne font qu'un.

L'une des premières phrases du Tristan de G. von Strasbourg qui peut résumer l'hendiadis, Eros et Thanatos et qui a inspiré la «Liebestod» du Tristan und Iseut de Wagner est la suivante: « *Cet homme mort me tue* »

Elle est prononcée par Blanche fleur, mère de Tristan et sœur du roi Marc, amoureuse en grand secret de Riwalin, père de Tristan, qui meurt peu après sa naissance. L'ardeur de Blanche fleur donne à Riwalin la force de l'embrasser et à ce moment les parties sont inversées: dans les yeux de Blanche fleur la lumière du jour devient sombre comme la nuit.

Union donc, entre un moribond qui renaît dans l'amour et une vivante qui dans l'amour se meurt. Voilà la réalité de la parfaite et exemplaire fusion amoureuse.

A leur enfant, Raul (le maréchal-ferrant qui le fit passer pour son fils, étant donné l'amour clandestin de ses parents) imposa le nom de «Tristan» et Gottfried nous dit que du «reste» dérive, en effet, son nom, en marquant aussi dès la naissance son destin inéluctable.

L'amour tristanien est synonyme de nécessité poignante, car l'amour est goûté et souffert: il s'agit d'une contrainte fatale à l'amour. Il est souffert et goûté dans un mouvement ondoyant qui rappelle directement le balancement de la mer, l'eau étant l'élément fluide primordial, berçant l'être dans l'Infini, qui relie la vie à la mort, comme souligne G. Bachelard. Tristan pour deux fois traverse la mer pour chercher Iseut en Irlande, en s'exposant ainsi deux fois à un «saut dans l'inconnu»; toujours à la mer fait référence la déclaration d'amour d'Iseut: le vent et la mer lui sont indifférents, seul «l'aimer» l'afflige.

Et «l'aimer» en ancien français peut être **la mer, l'amer, l'amour**.

Le Cœur d'Amour épris:



Le plus beau livre d'amour courtois qu'il ait jamais été réalisé est, selon les spécialistes de la pensée médiévale, Le Cœur d'Amour épris de René d'Anjou, dont les manuscrits sont conservés à la Bibliothèque nationale de Vienne, en Autriche.

En particulier, les splendides miniatures qui illustrent l'un des manuscrit de Vienne (le Codex Vindobonensis 2597), ont placé le texte du Cœur d'Amour épris dans l'histoire de la littérature comme l'un des exemples les plus significatifs de la quête amoureuse du monde courtois, un monde où se côtoient quête religieuse et amoureuse, plaisir et souffrance, fêtes et faits d'armes.

L'auteur du Cœur d'Amour épris est le Roi René d'Anjou, fastueux mécène, amateur d'art éclairé, peintre lui-même, qui a réalisé ou inspiré les illustrations de son oeuvre.

En 1480 sa vie prit fin. En 1481, une part de son royaume, la Provence, fut rattachée à la France.

Nous nous sommes servis des miniatures reproduites en fac-similé véritable du manuscrit de Vienne, qui présentent, donc, toute la fraîcheur, la subtilité des transparences et la véracité des patines de l'original pour revenir, au niveau iconographique, au temps des chevaliers, des cœurs en berne et des désirs masqués.

Parmi toutes ces splendides miniatures du Cœur d'Amour épris, notre attention a été capturée par celle représentant le commentaire du folio 21 verso. L'image de l'enluminure inaugure le monde allégorique où l'auteur, René d'Anjou lui-même va nous entraîner.

Dans la pénombre de sa chambre, la lumière de la bougie a suscité pour le dormeur une apparition, et précisément qu'Amour fait sortir le cœur de corps pour le soumettre à Désir.

*"...Advis m'estoit et sans mensonge
Qu'Amours hors du corps mon cuer mist
Et que a Desir il le soumist"*

Le dormeur invite le lecteur à suivre son imagination pour revivre le songe.

Le songe et l'imagination ou l'hallucination constituent la marque habituelle de la vision allégorique.

Désir, par exemple, est tout de blanc vêtu, lumineux, car il appartient au monde allégorique où tout est éclairé par la lumière de l'intellect.

La figure mythologique, du dieu AmourS (avec un S dans l'écriture)* est représentée comme un jeune homme aux ailes et au visage d'ange, mais avec les flèches et l'arc emblématique.

AmourS a transformé le cœur du dormeur, et l'a soumis à Désir dont le peintre en fait un personnage identifiable par des emblèmes, notamment le cimier du casque en forme de cœur portant des ailes.

Le cœur du dormeur dans la métamorphose allégorique subira un procès de personnification à la fin duquel on appellera le personnage «le CUER», avec l'article qui le particularise au milieu des autres personnifications, comme Désir, appartenant à la généralité de l'Univers moral et amoureux.

* Amour dans ce texte est écrit avec le S car l'S à la fin du mot, ancienne marque du cas sujet en vieux français, semble dans la tradition courtoise désigner à tous les cas la personnification, la divinité antique, mythologique de l'amour.

Commentaire du folio 1:



Cette miniature reconstitue l'épisode du sauvetage de Cœur par Dame Espérance.

Au premier plan, Dame Espérance, vêtue d'une robe bleue, la tête couronnée, ses longs cheveux blonds retenus en arrière par un ruban rouge, est vue de dos arc-boutée pour arracher du courant tumultueux le malheureux Cœur qu'elle a saisi par son gantelet.

Cœur ne s'agrippe pas aux bras de la femme, mais au bord de la Berge.

Sa lance flotte de travers du Fleuve des Larmes, tandis que celle de Souci toute noire, brisée en deux, est emportée par les remous.

En réalité, c'est le Cœur qui a brisé sa propre lance (en assenant un coup à Souci).

"Désir, descendu de sa monture, salue, en s'inclinant, dame Espérance, ouvrant les mains dans un geste d'admiration et de reconnaissance pour celle qui a pu accomplir auprès de Cœur le service qu'il n'a su lui rendre, c'est-à-dire le sortir du Fleuve des Larmes. Désir, qui avait fait son pouvoir d'aider au cœur pour le tirer hors de la rivière, comme il n'y pouvait rien faire si dame Espérance n'y fut venue, vint à elle et la salua et cela lui fit grand joie".

Le rôle des mains de Désir est très important pour l'expression, il rappelle, en effet, le geste typique de la Vierge dans les oeuvres représentant l'Annonciation.

En revanche, Souci, fier et sombre, s'éloigne de l'autre côté du pont, en direction de sa demeure le tertre Devee de Liesse.

Ce qui est avant tout admirable dans cette miniature, c'est l'effet naturaliste rendu par la subtilité et la souplesse de la technique. La forme et le sens des touches de couleurs varient suivant les figures, les objets ou les éléments de paysage. Ainsi le feuillage des arbres est-il traité différemment: celui des saules est représenté au moyen de menus traits verticaux, celui des chênes au tronc blanc par les points juxtaposés, au contraire les buissons sont formés de touches longues et légèrement obliques, tout de taches et de pointillés. Les vagues et les reflets du Fleuve de Larmes, ou les ondes circulaires produites par la chute du chevalier Cœur, sont traduits par de multiples lignes de couleur - parfois rehaussées d'or - qui concrétisent l'agitation et le miroitement des eaux.

Commentaire du folio 2:



Ce texte raconte l'épopée d'un roi conduit par la fortune auprès de la Dame pour qui Amour l'a frappé au cœur.

L'auteur a voulu retranscrire au sein du récit un monde onirique et allégorique par le biais du héros, ce qui traduit admirablement le talent d'un artiste exceptionnel.

D'autre part, ce roman n'est autre qu'une dédicace de René adressée à son cousin ainsi qu'à son neveu.

Au sein même du récit on peut constater que nous sommes en présence d'une description plus qu'approfondie. Nous pouvons voir également que le texte est séparé en deux parties: une préface dans laquelle l'auteur présente le personnage, en l'occurrence ici le roi, et dans une deuxième partie une description très précise de l'environnement.

Quant à la scène en elle même on parle du roi, couché dans un lit de baldaquin, qui paraît assoupi, à ses cotés il tient Amour qui est comparé à un ange et non au fils de Vénus. En outre il y a également une autre personne qui est davantage mise en valeur par l'agencement de l'éclairage canalisé au ras du sol, cette personne est en réalité une personne de métier, de surcroît cette personne obtient un crescendo de l'intensité lumineuse qui va permettre de valoriser le déroulement de l'action et à reconstitué l'atmosphère du songe. On fait part aussi d'un nombre considérable d'ombres qui se confondent avec des motifs héraldiques au cœur de l'environnement.

La trasposizione pittorica del mito di AMORE E PSICHE tra Italia e Francia nel periodo Rinascimentale

Perché il mito di Amore e Psiche esercita nel tempo una seduzione così viva?

E' in particolare l'episodio centrale del mito a restare impresso nella memoria, con l'immagine di Psiche che scruta il bel volto di Eros mollemente addormentato, il suo sconforto per la goccia d'olio caduta dalla lanterna accesa e la figura del dio che improvvisamente scompare.

Forse l'abisso che ci abita trova - nell'idea altamente poetica di una felicità appena conosciuta e subito svanita - l'espressione che raggiunge le nostre regioni più lontane, più indistinte o più inestricabili, dove tutte le cose e i loro contrari appaiono intrecciate, incatenate, in una parola innamorate.

La scoperta della nostra follia segreta ci attrae, ci affascina e ci inquieta, ma non sono le sole forze dell'io a consentirci di scendere in quelle regioni che rischiano di travolgerci; abbiamo, infatti, anche bisogno dell'*altro* con il suo sguardo ora seducente ora inquietante che ciascuno incontra in ogni vicenda d'amore.

Già Platone scriveva:

“Gli amanti che passano la vita insieme non sanno dire che cosa vogliono l'uno dall'altro. Non si può credere che solo per il commercio dei piaceri carnali essi provano una passione così ardente a essere insieme. E' allora evidente che l'anima di ciascuno vuole altra cosa che non è capace di dire e perciò la esprime con vaghi presagi, come divinando da un fondo enigmatico e buio..”

Noi contemporanei siamo d'istinto orientati verso un'interpretazione romantica del mito, mentre nel Rinascimento - quando la favola di Apuleio entra a far parte della cultura europea e dell'immaginario collettivo - ne vige un'interpretazione voluttuosa e moralistica al contempo.

Come Leopardi, la nostra epoca vede in Psiche mentre accende il lume per contemplare il volto di Eros, perdendolo così per sempre, la favola dell'anima che racchiude in sé la più profonda *sapienza* e cognizione della natura dell'uomo.

“[l'anima] che era felicissima senza conoscere e contentandosi di godere e la cui infelicità pervenne dal conoscere” (Giacomo Leopardi Zibaldone del 10 febbraio 1821).

Tra tutte le interpretazioni date all'episodio, questa è quella che continua a sedurci anche se è la meno attinente al testo originario dove Psiche si ricongiunge in matrimonio con Amore e diviene madre celeste di Voluttà dopo essere stata elevata a divinità immortale. Tuttavia, nessuna di esse ricopre la semantica del mito: né quella rinascimentale, né quella edonistica e libertina del Settecento, né quella intimistica dell'età decadente. D'altronde, il mito è sempre simbolico: è un evento assoluto nella sua unicità che non può avere un significato univoco e, a seconda del terreno che lo accoglie può esplodere nelle più diverse e complesse forme di vita.

La vicenda di Amore e Psiche è narrata dallo scrittore Apuleio (125 - 80 d. C.) nel suo romanzo fantastico **Le Metamorfosi** noto anche con il titolo **L'Asino d'oro**.

Questa leggenda ha incontrato grande favore e interesse nell'Antichità per il suo valore allegorico: Psiche (“anima “ in greco) viene spesso rappresentata con le ali di farfalla concordemente alla leggenda popolare secondo cui l'anima sarebbe una farfalla che abbandona il corpo al momento della morte. Come tale, la si trova raffigurata in contesti funerari e sui sarcofagi antichi. La tradizione cristiana si è in seguito appropriata del mito, facendo delle vicende di Psiche la rappresentazione simbolico-allegorica delle peregrinazioni dell'anima e identificando la sua ricerca di Amore con la ricerca di Dio.

Dante nel Purgatorio così si interroga:

*“Non v'accorgete voi che noi siam vermi nati a formar
l'angelica farfalla che vola alla giustizia senza schermi?”*

(Dante vv. 124 -126 canto X del Purgatorio)

Il primo momento in cui il romanzo di Apuleio entra capillarmente a far parte della cultura europea è il Rinascimento. A differenza, infatti, delle **Metamorfosi** di Ovidio, il testo di Apuleio non è mai stato divulgato durante il Medio Evo e la sua prima traduzione risale solamente al 1469, pubblicata a Roma a cura di Giovanni Andrea Bussi.

Alle soglie del Rinascimento il mito viene diffuso non solo dal testo delle **Metamorfosi** più volte ristampato, ma anche dalla **Genealogia deorum gentilium** del Boccaccio e dal **Commento ad Apuleio** di Filippo Beroaldo il Vecchio, pubblicato nel 1499.

A sua volta Boccaccio riprende l'interpretazione - già in voga in epoca medioevale - di Marziano Cappella autore del **De scriptiis Mercurii et Philologiae** mentre Beroaldo attinge dal **Mythologiarum libri tres** di Fulgenzio (V sec d. C.).

Secondo Cappella e Boccaccio, Psiche non ha per genitori un'anonima coppia regale come racconta il mito, bensì Apollo ed Entelechia. Apollo rappresenta il dio sole che dà la vita all'anima razionale, mentre Entelechia (etimologicamente "età perfetta") raffigura l'ascesa dall'istinto naturale alla ragione che tutto comprende e armonizza.

Le sorelle di Psiche costituiscono i gradi inferiori dell'anima: l'anima vegetativa e l'anima sensitiva che obbligano l'essere umano a un'esistenza mediocre inibendone l'intelletto e addormentandone la ragione, intesa nella sua accezione divina ("eccezionale stirpe divina" scrive il Boccaccio).

Sempre secondo Boccaccio, che commenta il Cappella, Psiche non deve scorgere il volto dell'amato, in quanto all'uomo non è dato di vedere la "forma" della divinità, la quale non è realtà tangibile e comprensibile attraverso i sensi e la ragione, ma realtà percepibile solo dal cuore capace di amare.

Le traversie a cui Psiche viene sottoposta sono il frutto di un sapere ingannevole e dell'indugiare nel diletto di sensi che allontanano l'anima dalla contemplazione. Si tratta di una sublimazione spirituale in chiave platonica fatta propria dal Rinascimento non senza contraddizioni evidenti rispetto al racconto di Apuleio, secondo cui l'atto d'amore avviene al buio e l'oggetto del divieto non è il possesso fisico, bensì la visione di Cupido.

Nel **De Amore** di Marsilio Ficino, invece, lo sguardo dei perfetti amanti riveste un'importanza fondamentale.

Ricordiamo che lo stesso Marsilio Ficino nel De Amore definirà la prima fase dell'innamoramento come un "male dell'occhio", una crisi oftalmica.

Beroaldo ripropone un'interpretazione conforme ai dettami cristiani più ortodossi, come indicato dal testo di Fulgenzio, secondo cui Psiche è l'anima, lo "speculum vitae" di cui parla la Genesi: essa sarebbe figlia di Dio e della materia, mentre le due sorelle maggiori che tendono ad allontanarla dal bene rappresentano la carne e la libera volontà.

Psiche è anche vittima delle vessazioni di Venere (la libido) che manda Cupido (la cupiditas) per perderla completamente. Il divieto di guardarlo in volto viene motivato con il fatto che vedere la bellezza in pieno viso significa apprendere i piaceri della libidine e cedere alle brame della voluttà, la quale non consiste tanto nella congiunzione carnale, quanto nel conoscere attraverso lo sguardo, fonte immorale di libertinaggio.

Nel suo **Commento** Beroaldo concilia platonismo e cristianesimo: il mito di Amore e Psiche racconterebbe dell'avventura dell'anima che - dopo una stagione di innocenza e felicità - cade nel peccato da cui si riscatterà solo attraverso innumerevoli prove. Sarà proprio questa la chiave di lettura privilegiata in periodo rinascimentale.

Le realizzazioni pittoriche più famose della favola di Apuleio - gli affreschi di Raffaello alla Farnesina di Roma, il ciclo di Giulio Romano al palazzo Te di Mantova e le vetrate di Bernard de Palissy al castello di Ecoeuin in Francia (eseguite su un progetto originale di Raffaello andato perduto) - hanno tutte alla base la visione che Fulgenzio consegna a Beroaldo e che quest'ultimo impone all'Umanesimo.

E' il Cinquecento infatti, a sancire la fortuna del mito in campo figurativo, congiuntamente alla consuetudine di rappresentare temi profani tratti dall'antichità greco-latina, nella quale l'Umanesimo prima e il Rinascimento poi riconoscono la loro ascendenza culturale, etica, estetica e umana.

Raffaello, su suggerimento del Castiglione e su commissione del banchiere di papa Leone X (Agostino Chigi), esegue una serie di disegni per la decorazione della villa suburbana della Farnesina. Ne realizzerà solo le due scene che decorano il soffitto (il Concilio degli Dei e il banchetto degli Dei) completati nel 1518 in occasione delle nozze del Chigi con Francesca Ordeasca, madre dei suoi cinque figli e con cui conviveva more uxorio da oltre sette anni.

Coerentemente alla natura della villa, Raffaello realizza un'imponente struttura ornamentale costituita da un pergolato coperto di festoni colmi di fiori e frutti atti a scandire il ritmo dei pennacchi e delle vele.

Il personaggio di Agostino Chigi è al centro di tutta l'interpretazione degli affreschi, che presentano alcune modifiche nelle sequenze e quindi nella lettura del mito.



Villa della Farnesina di Roma - Loggia di psiche affrescata da Raffaello

Il trionfo di Psiche è rappresentato in due scene dipinte su finti arazzi tesi al centro del pergolato ornamentale e presentate sotto forma di antichi bassorilievi correlati da citazioni tratte dalla statuaria classica. L'elevazione di Psiche si trova, però, isolata nel decimo pennacchio, invece di essere posta al centro delle due scene menzionate. Inoltre, nella scena del *Concilio degli Dei* è Mercurio, e non Amore, a offrire la coppa d'ambrosia a Psiche.

L'ordine di lettura delle scene suggerisce l'identificazione del Chigi con Mercurio, dio del commercio, dal carattere *gloriosus, liberalis, magnanimus, iustus, maturus, beneficus* che - secondo l'interpretazione astrologica di Frits Saxl - costituisce il *dominus geniturae* a cui il banchiere senese associava l'immagine compiaciuta di sé.

E' il Vasari a raccontare come, dagli abbozzi di Raffaello, il fiammingo Michel Coxie abbia ricavato 32 disegni che hanno successivamente portato M. Antonio Raimondi a realizzare una serie di incisioni - ora perdute - a loro volta fonte di ispirazione per altrettante tavole incise da Agostino Veneziano e dal Maestro del Dado attualmente conservate alla Biblioteca Nazionale di Parigi e al Museo Condé di Chantilly.

Prendendo spunto da tali opere, Bernard de Palissy tra il 1542 e il 1544 disegna i cartoni destinati alla fabbricazione delle vetrate del castello di Ecoen, commissionategli dal conestabile Anne de Montmorency (smontate durante la Rivoluzione francese, esse furono rimontate fedelmente su ordine del duca d'Aumale che le ereditò nel 1881 e formano l'attuale Galleria di Psiche del museo Condé di Chantilly).

Si tratta di 44 capolavori che - oltre a essere il più bel ciclo di incisioni su vetro del periodo rinascimentale conservato in Francia - costituiscono l'unica realizzazione attualmente esistente del progetto iniziale di Raffaello.

Nel Medio Evo e nel Rinascimento francesi la vetrata costituiva un decoro abituale delle dimore signorili e borghesi, con la differenza che nel primo periodo venivano raffigurati soprattutto soggetti religiosi, mentre nel secondo si imponevano soggetti laici trattati secondo lo stile della scuola di Fontainebleau.

Quelle del castello di Ecoen, pur fedeli al modello originale, sono state dipinte in grisaille con lumeggiature in giallo d'argento e presentano sia negli atteggiamenti dei personaggi sia negli elementi decorativi (cartigli esplicativi attornati da frutti, foglie, satiri, maschere, putti) uno stile che - distanziandosi da quello raffaellesco - si avvicina proprio a quello della già menzionata scuola francese.

Negli affreschi di Raffaello, così come nelle vetrate del castello di Ecoen si possono ammirare bellezze venuste, corpose e sensuali in atteggiamenti languidi e movimenti di danza. Sembra proprio che l'interpretazione neoplatonica di Beroaldo dell'ascesa spirituale dell'anima dall'opaca materia funga da pretesto morale al trionfo del corpo, alla festa della sensualità e della gioia di vivere.....

Per ritornare a Ecoen, basta il solo esempio della scena riprodotta nella nona vetrata per riconoscere, al di là di una certa rigidità gotica, l'apoteosi della bellezza e della voluttà: si tratta del momento del bagno che precede l'incontro di Psiche con Amore di cui Apuleio riferisce sinteticamente precisando che Psiche si ristora dormendo un po' e prendendo un bagno.

Questo piccolo spunto ha dato luogo a una scena elegante e fastosa, non tanto per la sensualità dei corpi sicuramente meno accentuata rispetto al modello raffaellesco, quanto per la magnificenza dell'insieme, per la bellezza delle ancelle, la cura voluttuosa del corpo all'atto del bagno, la raffinatezza dei particolari o l'aggiunta di elementi quali il profumo sui capelli e lo specchio (*assenti nel testo originale e che sottolineano insistentemente i preparativi per la notte d'amore*).

Il Chappuis traducendo l'ottava italiana, così languidamente recita:

« Elle obeyt à la voye incogneuse/croyant que c'est des dieux la volonté,/et s'est au bain lavée toute nue,/ n'y voyant rien de main d'homme apprestée:/ sans s'esbahir de telle nouveauté,/ son chef aussi a voulu parfumer/ d'odeurs remplis de grand suavité/ pendant qu'amour son cœur vint allumer »



vetrata n°9 - Galleria di Psiche - museo Condé di Chantilly

Al di là dei richiami al neoplatonismo cristianizzante del Fulgenzio e del Beroaldo, gli storici sono pressoché concordi nel valutare l'arte del primo Cinquecento un'espressione mondana e in tal caso la sala di Amore e Psiche del Palazzo Te di Mantova (dipinta da Giulio Romano) ne rappresenta la quintessenza culminante nel baccanale movimentato, opulento e orgiastico della grande scena del banchetto.

Verso la fine del 1524, Giulio Romano viene chiamato a Mantova da Federico Gonzaga per la costruzione e la decorazione di Palazzo Te, la splendida villa situata su una verdeggiante isola del Mincio che il duca aveva intensamente voluto come oasi di piacere in onore della sua amante, Isabella Boschetti.

Ovunque in questa dimora di delizia e riposo è disseminato il ramarro, simbolo di bisogno inesauribile d'amore, al quale è affiancato un cartiglio con scritto "QUOD HUIC DEEST ME TORQUET" (ciò che manca a lui tormenta me).

L'artista riprende il tema del suo maestro Raffaello, rielaborandolo in maniera significativa secondo una concezione spaziale particolarmente scenografica e con un impianto prospettico che pone il punto di vista ideale al centro della sala, dove originariamente campeggiava una statua di Venere di Jacopo Sansovino "si viva che empie di libidine il pensiero di ciascun che la mira," come scriveva a tal proposito Pietro Aretino.

La mitologia funge, dunque, da sfondo e da pretesto esplicitamente erotico-sensuale agli ozi amorosi della coppia Federico-Isabella.

la vicenda si dipana completamente nelle lunette e nei compartimenti ottagonali del soffitto secondo un itinerario narrativo labirintico in cui è stata vista una lettura in chiave erotica del labirinto spirituale associato al monte Olimpo simbolo della famiglia Gonzaga. Di tutt'altro avviso è, invece, il Verheyen che ne fa una celebrazione degli amori del principe.

Sulle pareti meridionale e occidentale si svolge la conclusione del mito con il banchetto di Amore e Psiche, mentre sui lati opposti sono illustrate storie tratte dalle Metamorfosi di Ovidio e dal Polifilo del Colonna.

Il banchetto nuziale, raffigurato su due pareti contigue, viene diviso in banchetto rustico (o satirico) e banchetto nobile.

Vi si possono notare: Apollo mantellato di azzurro, Sileno, l'androgino Bacco mollemente appoggiato a una credenza carica di una stupefacente piattiera e di prezioso vasellame, il dio Vulcano che sembra indicare a una vecchia il punto in cui giacciono i festeggiati.



Il salotto di Amore e Psiche a Palazzo Te (Mantova)

Nel banchetto rustico invece una statuaria danzatrice e un fauno si stagliano in primo piano su una tavola imbandita carica di fiori e frutti autunnali; un gruppo di tre donne (forse le tre età della vita) si rivolge verso Mercurio messaggero degli dei; gli amanti adagiati su un letto stringono Voluttà, la figlia frutto della loro unione.

Sulle pareti che contornano la finestra sono rappresentate le storie - tratte dalla mitologia ovidiana - degli amori degli dei (*il bagno di Marte e Venere - Venere che, mentre soccorre Adone nume dalla proverbiale bellezza, si punge un piede con una spina di rosa e che con il suo sangue colorerà per sempre la rosa che originariamente era denominata bianco fiore*) mentre attorno al camino si scorgono la storia di Polifemo e Galatea e le riproduzioni del mito di Pasife che per congiungersi a un toro entra in una finta vacca costruita da Dedalo.

La scena più ardita della sala è ritratta sopra il festone opposto al camino: è il mito di Giove in forma di drago che possiede Olimpia, la futura madre di Alessandro Magno.

A proposito della rappresentazione in chiave palesemente erotica degli amori degli dei si ricorda che Giulio Romano, suscitando un vasto scandalo, aveva disegnato a Roma una sequenza di sedici accoppiamenti amorosi detti ***I Modi*** accompagnati dai sonetti di Pietro Aretino.

Il duca Federico Gonzaga, lungi dal nutrire profondo interesse per la filosofia neoplatonica della madre Isabella d'Este, era attratto dalla bellezza e dalla sensualità e ricavava da questa dimora (il suo "locus amoenus") una spiccata energia, un irresistibile afflato vitale, uno stimolo gioioso all'arte dell'amore.

Per Raffaello come per Giulio Romano e così pure per i loro committenti, il Chigi e il Gonzaga, l'idea soggiacente alla realizzazione pittorica del mito di Amore e Psiche risiedeva nella materializzazione in terra della dimora d'Amore, nell'isola di Citera.

LE BAISER DANS L'EROTISME MEDIEVAL ET A TRAVERS LES MOTS



Quel était le rôle du baiser dans les plaisirs érotiques au Moyen Age?

Après un aperçu de la morale et du comportement érotique des laïcs, nous verrons la manière dont les *Arts d'aimer* et les romans des XII^{ème} -XIII^{ème} siècles définissent le baiser «charnel», en constatant que l'«amour courtois», pratiqué différemment au Sud et au Nord, n'a pas toujours été aussi chaste qu'on le dit.

Le baiser érotique désigne un baiser essentiellement sensuel, un geste avant tout source de plaisir *physique*, lié plus ou moins directement au désir sexuel.

Le baiser affectueux désigne un geste dont la finalité principale est la démonstration d'un *sentiment* d'affection, d'amitié, d'amour.

Les auteurs médiévaux emploient rarement

l'expression «amour courtois». Ils préfèrent celles de *bon amor*, *vraie amor* et surtout *fine amor* qui signifie amour achevé, complet. On parle d'amour **courtois** depuis le XIX^{ème} siècle. Ce terme recouvre des réalités fort diverses car l'amour courtois a connu une évolution notable entre le début du XII^{ème} siècle et le XIV^{ème} siècle, au travers de différents courants.

René Nelli a montré que la pratique du baiser courtois a bel et bien existé et même celle de « la contemplation de la dame nue». Le baiser courtois a d'ailleurs été «récupéré» dès la fin du XIII^{ème} siècle dans le rituel de certains tournois. Au XV^{ème} siècle, René d'Anjou codifie cette «nouveau» dans son *Traité de la forme et devis d'un tournoi*: le meilleur chevalier baise les demoiselles qui lui apportent le prix à la fin de la journée.

La *fin'amors* ritualise et raffine le désir amoureux. Cette érotique appartient au phénomène de la «civilisation des mœurs» adultère. Elle met en scène un jeune amoureux, un chevalier, parfois un clerc ou un bourgeois, souvent «sans avoir» (pauvre), une noble dame d'un rang nettement supérieur et enfin l'époux de celle-ci, un seigneur.

La *fin'amors* n'est ni franchement naturaliste, ni absolument platonique. L'amant doit à la Dame un service amoureux qui demande beaucoup de patience et comprend des épreuves et des degrés. Le service (servir, flatter, honorer, dissimuler) lui permet de devenir *meilleur*, de s'anoblir. La mesure (équilibre) constitue la qualité essentielle de l'amant. Le service d'amour comprend quatre degrés :

- le *fehendor* est le «souponnant» qui après avoir vu sa dame, tombe amoureux et attend d'elle un regard. Il aime en silence et en secret ;
- le *precador* est le «suppliant», celui qui a obtenu un regard de la dame. Celle-ci sait alors qu'elle est aimée et doit décider des suites de la relation ;
- l'*entendedor* est l'amant «agréé» ;
- le *drut* est l'amant charnel.

Quand la Dame consent enfin à reconnaître le *precador* pour ami, une *cérémonie intime* confirme l'existence de leur liaison - ou plutôt lui donne toute sa réalité - laquelle ne consiste souvent qu'en cet accord secret: l'*hommage amoureux*.

Cet hommage imite le serment de l'hommage féodal. Le soupissant dit, mains jointes et à genoux: «Dame, accordez-moi de vous servir sans réserve comme votre homme lige».

La formule varie plus ou moins, mais le soupissant se proclame toujours *homme lige*. La dame « accepte » le serment et le scelle par un baiser, généralement le premier et le dernier que reçoit le *precador*. Dans de nombreux cas, en effet, l'amour courtois est purement symbolique.

Dans la France du Nord, l'amour courtois met en scène les mêmes personnages que l'érotique d'oc. La première différence tient à ce que le service d'amour, au Nord, fait plus largement appel aux exploits et aux valeurs chevaleresques: «largesse», «fidélité» et surtout «prouesse».

Au XII^{ème} siècle, la courtoisie (plaire aux dames, être « enseigné » et « mesuré ») s'ajoute aux valeurs chevaleresques traditionnelles pour faire du héros épique - le *preux* chevalier du XI^{ème} siècle - un héros *courtois*, soucieux de l'amour de sa dame. La seconde différence réside dans la nature des récompenses offertes à l'amant: la dernière d'entre elle est l'*essai*, voire le *surplus* (le don total de la dame). Le baiser constitue rarement un aboutissement, malgré l'importance qu'on lui accorde.

Dans la *Folie de Berne*, Tristan dit à Iseut: «*Depuis, j'ai traversé de longues périodes de souffrances et de malheur. Dame, ce dommage mérite compensation en tendres baisers d'amour ou en étreintes sous couverture. Vous me consentirez douce consolation, certes, ou sinon, je rends l'âme*».

Souvent accomplie pleinement dans l'étreinte totale, l'érotique du Nord n'ignore pas le « coucher nu » qui, au XII siècle, ne se confond pas encore avec l'essai. Perceval peut donc rester étendu toute la nuit, bouche à bouche, avec Blanche fleur, en conservant sa virginité.

Au Nord comme au Midi, le baiser rituel scelle l'acceptation de la relation amoureuse. Il a valeur de pacte, il unit physiquement et symboliquement les deux amants par le lien de l'amour. Lorsque de nos jours un adolescent et une adolescente « sortent ensemble », c'est le premier baiser échangé qui marque la naissance du couple, et ce, non seulement pour eux mais pour tous ceux qui les environnent.

Le baiser est pourtant (même en dehors de l'amour courtois), le *signe* par excellence qui manifeste l'amour entre deux êtres.



Abélard et Héloïse

Il faut d'abord préciser que le lexique du baiser, sauf précision explicite ou quelques cas particuliers, se rapporte toujours jusqu'au XV^{ème} siècle, à un baiser sur la bouche.

Le vocabulaire du baiser dans le latin classique et post-classique s'organise autour de trois verbes: *basio*, *osculo* / *osculator*, *suavio* / *savio* ou *savior*.

Leurs substantifs respectifs sont: *basium*; *osculum*; *suavium* ou *savium*. L'ensemble de ces termes se traduit en français par «**baiser**» .

À l'origine, il existait vraisemblablement une nuance entre les trois mots de référence :

- *basium* désignait le « baiser d'affection honnête », par exemple entre parents;
- *osculum* désignait le baiser de politesse, de salutation, de respect, ou d'étiquette;
- *suavium* désignait le baiser de volupté ou d'amour .

Dans la pratique, cette distinction s'est perdue très tôt puisque les auteurs latins utilisaient *basium* en lieu et place de *suavium*. *Basium* fut aussi utilisé pour *osculum* (et *osculum* pour *suavium*).

C'est le cas de Donat (*Aelius Donatus*), grammairien de milieu du IV^{ème} siècle, qui fut le professeur de St. Jérôme: «*oscula* sont les baisers d'étiquette, *basia* ceux de l'affection chez les honnêtes gens, *suavia* ceux de la volupté ou de l'amour» (*Oscula officiorum sunt, basia pudicorum affectuum, savia libidinum vel amorum*).

Le lexique latin médiéval du baiser se réduit presque uniquement à *osculo/osculum* et aux formes dérivées. La logique des clercs veut sans doute qu'ils aient préféré *osculum* et ses corrélats, à *basium* et plus encore *suavium*: *osculo* / *osculator* et *osculum* n'impliquent pas forcément de dimension *charnelle* dans le baiser. Ces termes sont ceux employés par saint Jérôme dans sa traduction latine des écritures: la Vulgate, le livre par excellence au Moyen Âge.

Sur l'ensemble des trois mots latins: *basiare*, *osculator*, *savior*, la langue romane a seulement conservé *basiare*.

Selon les *distinctions traditionnelles*, *basiare* pouvait désigner aussi bien un baiser d'affection ou d'amour qu'un baiser rituel. Cette propriété peut expliquer le choix du terme «*basiare*» pour désigner l'action de baiser.

Ainsi, le vocabulaire français du baiser au Moyen Âge se montre assez restreint. **Baiser**:

1 verbe: «appliquer ses lèvres sur une partie d'un être ou d'une chose en signe d'affection ou de respect»

2 verbe transitif dans les relations amoureuses: «appliquer sa bouche sur le visage, la main ou sur une partie du corps de quelqu'un par amour».

3 «posséder, tromper, attirer».

Du X^{ème} au XV^{ème} siècle, le verbe «*baiser*» se rencontre sous de multiples formes orthographiques régionales. Le verbe «*baïse*» ne prend le sens de «posséder sexuellement une femme» qu'au XVI^{ème} siècle.

Pour la période 1000-1500, l'étude des sources écrites permet d'apporter une précision importante sur la signification de **baiser**, comme verbe ou substantif: **baiser** (ainsi que **baisement**) désigne toujours un baiser sur la bouche, quand il n'est pas mentionné expressément que l'action se fait sur le pied, la main, ou un objet.

DU TRISTAN DE GOTTRIED VON STRASBOURG AU TRISTAN UND ISOLDE DE RICHARD WAGNER

A l'intérieur du goût courtois du XII^{ème} siècle et du cycle breton avec le mythe du roi Arthur, se réalise la plus grande des créations de la littérature française, le mythe d'amour et mort par excellence, l'histoire de Tristan et Iseult. Il nous est parvenu juste des fragments de cette oeuvre complexe, dont la trame peut être reconstituée surtout à partir de textes anonymes et étrangers, tel que le Tristan und Isolde de Gottfried von Strasbourg. Nous connaissons aussi un Tristan de Bédier, un de Bréri, un de La Chièvre et le Tristan de Thomas de Béroul, certainement le plus fameux. Les origines de Tristan ont disparu. Au départ, la légende était une oeuvre de tradition orale récitée par les bardes et les ménestrels des pays celtiques de l'Europe occidentale: l'Angleterre, les Pays de Galles et la Bretagne. Il n'empêche que le public moderne connaît l'histoire de Tristan grâce à Wagner.

Le mythe de Tristan et Iseult est repris par Wagner (1813-1883) à la fin du XIX^{ème} siècle, à l'intérieur d'une vaste épopée allemande, dont il récupère les mythes de la tradition culturelle autochtone, grâce à l'aide de son mécène, Louis II de Bavière. Selon Wagner la musique est le plus universel et le plus infini des langages: il théorise la Wort -Ton - Drama, c'est à dire la fusion de la parole, du son et de l'action scénique pour atteindre l'être de la musique infinie. L'imagination n'a pas de limites, elle embrasse toute la nature dans ses impulsions rationnelles et instinctives. La mort du héros représente la fin totale et irrémédiable de l'ordre universel. L'on peut affirmer que la nature universelle participe de la mort du héros (à remarquer les sonorités telluriques des percussions). L'univers chez Wagner est l'union entre Eros et Thanatos: maître de l'homme, Thanatos a triomphé dans le duel avec Eros. C'est le rite par excellence, car pour Wagner tout sur terre est destiné à la mort, sauf la Musique (dans le Crépuscule des Dieux, c'est bien Thanatos qui l'emporte sur les Dieux). Pour sa musique l'on pourrait parler d'engloutissement déchirant. Il s'agit des mêmes atmosphères que déjà Constable et Turner avaient anticipées dans leurs tableaux soit pour la couleur soit pour la technique de symbiose de sensations visuelles et olfactives dans le brouillard; un brouillard que l'on ne peut encore définir, mais que le sentiment romantique aperçoit comme vérité profonde. Chez Wagner aussi l'espace est une extension infinie, animée par un brouillard que Freud appellera plus tard Psyché. Dans ces paysages, les choses sont prises dans des tourbillons de lumière au milieu de vapeurs, d'où émergent des fantasmes incompréhensibles.

Le langage musical pour Wagner et pour les Décadents est la représentation de l'ineffable, ce qu'on ne peut nommer, ce qui ne trouve pas d'expression à travers la parole. Il s'agit donc de la plus haute forme de connaissance réservée à l'homme.

La fin du siècle est caractérisée par un goût wagnérien, mais en particulier par une véritable passion généralisée pour le Tristan et Iseult de Wagner (1864). Mark Twain, un humoriste américain, par exemple, raconte du délire du public pour le Tristan et Iseult de Wagner, à tel point qu'il lui paraissait d'être tombé dans un monde de fous. Deux autres auteurs mineurs témoignent de l'importance de cette oeuvre à l'époque: 1) La Victoire du Mari de Péladan (découvert par D'Annunzio) où les amants pendant l'écoute du Tristan, ensorcelés par la musique satanique de Wagner s'abandonnent à des excès érotiques, dont "le but était l'ivresse de la mort"; 2) La lueur sur le Prime de Jaques Vantade où Albert prétend que "lorsqu'il écoute le grand duo du second acte du Tristan, il éprouve d'une façon complète tous les agréments de l'amour, cet amour qui garde le masque de l'épouvante et où le baiser doit avoir le goût de la mort".

Tristan est l'évangile de l'amour occidental. La légende émouvante, sacrée: amour et mort - corps et âme - destin et volonté - Dieu et ses créatures - tous les contraires ont été réunis à jamais, une fois pour toutes. Notre civilisation occidentale est née avec *Tristan*, avec le «boire d'amour», le vertige de l'âme, les délices du sentiment et le sens du sacré. Si Wagner domine son époque, et toutes les époques, c'est qu'il a eu au suprême degré ce sens du sacré et qu'il l'a exprimé dans ses poèmes musicaux.

Ce sens-là, constitue une manière de religion à l'état diffus. Dieu n'y a point encore de nom; c'est l'élan, le mystère de l'Amour qui tient sa place. Le philtre de Tristan, la quête du Graal, le silence de Lohengrin et l'or maudit du Rhin en appellent à des croyances bien antérieures au christianisme: quand des images éveillent en nous des sentiments aussi décisifs, c'est qu'ils remontent à la nativité du temps.

Le philtre dans *Tristan* est plus que le symbole de l'amour, il est le réceptacle du sacré. C'est le support matériel, l'épiphanie de l'ineffable.

Le Tristan de Wagner présente des relations étroites avec le thème de l' Hymne à la Nuit de Novalis, où la Nuit et la Mort sont le lieu et le temps de l'Absolu où Art et Vie finalement se joignent.

Wagner s'est surtout inspiré de la philosophie de Schopenhauer, dont il partageait le principe de la volonté de la vie (voluntas) qui arrive à son acmé dans sa négation même (noluntas).

Au contraire de Schopenhauer, Wagner écrit en clé érotique et déjà psychanalytique, ne modelant pas l'art sur la vie; chez lui c'est la vie qui doit s'élever au niveau de la perfection de l'Art. C'est ainsi qu'il appellera ses enfants avec les noms de ses héros légendaires: Isolde, Eva, Siegfried.



“La salue et la Douane - coucher du soleil” de Turner

Chaque grand artiste, comme Borges a dit, crée ses précurseurs.

Cela signifie que, si souvent les artistes prennent comme introduction de leurs oeuvres les oeuvres d'autres artistes, on peut affirmer que le Tristan und Isolde de Wagner a induit à interpréter en clé wagnérienne toutes les œuvres du Tristan précédentes.

Wagner est un génie et Gottfried von Strassburg est un grand poète, mais les deux amants tant renommés ne vivent plus seulement dans les chefs d'œuvre, mais aussi dans les textes des auteurs anonymes ou mineurs qui sont à la base du mythe.

Mais c'est avec Gottfried von Strassburg, grand poète allemand, que Tristan et Isolde deviennent des personnages universels car Gottfried utilise une musicalité, profondément laïque et rationaliste. Évidemment Gottfried ne pouvait pas avoir le sentiment de Wagner et de la Liebestod wagnérienne, chez qui le philtre d'amour ne fait qu'apporter à la conscience ce qui gisait déjà dans le profondeur de l'inconscient des amants. Chaque génération, chaque poète a ajouté à la légende ses désirs, ses expériences. Wagner a beau imiter Gottfried, le théâtre réclame une sobriété des événements. Il a dû simplifier (il en fait une oeuvre linéaire avec peu de personnages), refondre, agrandir et magnifier la légende.

Il fait commencer l'action au moment où le Vaisseau qui amène Isolde en Cornouaille va toucher le rivage.

Wagner ayant écrit dans le langage infini de la musique la première Bible de la Psyché avant Freud.

Tristan et Isolde sont des personnages qui semblent échapper des mains de leurs créateurs et vivre pour eux-mêmes, comme des créatures appartenant à l'insaisissable esprit du récit qui invente les images de la vie.

On peut juger, à propos de l'épisode principal, celui du philtre, des transformations apportées par Wagner à la donnée primitive. Dans Gottfried, Isolde, sur la navire, demande un rafraîchissement. Une de ses suivantes se trompe et verse la boisson d'amour qui devait être donnée pendant la nuit de noces avec roi Mark. Wagner juge qu'une maladresse, ou une méprise, ne peut servir de principe à une passion aussi frénétiquement désespérée que celle des amants de Cornouailles: leur mal doit venir de plus loin. Ils se sont aimés dès le premier regard; nous entendons le motif du regard qui cause une blessure incurable. Aussi, quand Tristan va livrer Isolde à son oncle, se croit-elle trahie. C'est l'indignation d'une amoureuse bafouée qui s'élève en elle et lui fait réclamer à Brangaine le breuvage de mort. Seule la mort peut réunir ceux que tout sépare, car elle entend bien ne pas survivre à celui qu'elle aime.

*Bienfaisant breuvage d'oubli,
Je te bois sans hésiter.*

La ruse de Brangaine rend à la vie ceux qui s'étaient voués à la mort. Ils ont bu sans le savoir le vin d'amour. La passion qui couvait en eux depuis le premier échange de regards les tient à sa merci. Mais le mystère d'amour n'est fondé ni sur la ruse ni sur la méprise. Il existe avant le philtre, il existera en dépit des barrières de la morale et de la société, il survivra à la destruction des corps. La mort librement choisie conduit Tristan et Isolde à l'amour, il fait que l'amour les conduise à la mort afin que se referme le cercle tragique de la passion.

Ainsi s'accomplit la prophétie d'Isolde:

*Front voué à la mort,
Cœur voué à la mort !*

Le même désir de simplification conduit Wagner à supprimer le séjour des amants dans la forêt du Morrois et à précipiter les éléments qui constituent la fin.

Dans le poème de Wagner, pas de mariage. Tristan, blessé à mort par Mélot à la fin du second acte, délire dans son château de Bretagne.

Il réclame Isolde pour le guérir : il ne rendra le dernier soupir qu'après avoir revu sa bien-aimée, qu' après avoir encore une fois serré sa main, prononcé son nom. Leur mort ne paraît pas un châtement. Au contraire, c'est le but de leurs désirs, ce qu' ils souhaitaient depuis le début.

La mort d' amour d'Isolde prend un autre sens que la mort de l'Iseult médiéval. L'Isolde wagnérienne, qui a recueilli le dernier souffle de Tristan, partage avec lui l' instant suprême.

La mort, acte de pieuse fidélité pour la première, devient, pour *l'Isolde wagnérienne*, une cérémonie sacrée, les délices de l' amour enfin confondues avec les ténèbres originelles. «Félicité infinie, le plus altier de mes désirs...» c' est ainsi que s' achève le drame.

La philosophie de la volonté schopenhauerienne, loin de trouver chez Wagner un contradicteur, se trouve au contraire développée par les plus persuasives et les plus captivantes harmonies où le désir se confond avec la volonté, où l' absolu prend le visage de la mort, en dépassant ainsi l'antithèse jour et nuit dans un troisième terme qui la domine et la dépasse: la mort désirée.



“La Giudecca” de Turner

L'AMOUR PRECIEUX

La conception de l'amour au début du XVII^{me} siècle doit beaucoup à la diffusion de trois grands textes:

👉 le premier est celui d'Honoré d'Urfé qui a écrit le roman fleuve L'Astrée, près de 5.000 pages qui sont un véritable répertoire du comportement amoureux qui va influencer la création romanesque française, dont presque toutes les intrigues seront fondées sur un seul thème: l'amour contrarié dans un cadre bucolique

👉 les deux autres sont ceux de Mlle de Scudéry qui - avec Cyrus (13.000 pages) et Clélie (10 volumes) - va ajouter les comportements à tenir dans la société polie.

Célèbre va rester l'exploration de la «Carte du Tendre», véritable observation psychologique des mouvements du cœur humain et des préoccupations amoureuses des gens de la Cour. Il s'agit d'un amour idéalisé, conventionnel, dont les règles de comportement sont codifiées par un rituel rigide.

Dans cette carte l'auteur indique tous les soins et les attentions que l'amant doit avoir pour séduire la femme aimée, mais ce code de la galanterie fonctionne aussi comme un jeu de société à l'usage des habitués des salons où l'amour est vu comme un ensemble de rites de passage.

Tendre est un pays d'amour traversé par le fleuve Inclination où coulent deux rivières: Estime et Reconnaissance. Pour passer de l'Amitié à l'Estime il faut développer son Esprit avec des Jolis Vers, des Billets Doux et des Billets Galants, en évitant la Mer dangereuse des Passions et le Lac d'Indifférence qu'est l'Ennui pour connaître enfin la vraie Noblesse des sentiments.



Ce sont surtout les femmes - les vraies protagonistes de la vie intellectuelle - qui vont transformer la façon de vivre les sentiments: elles veulent raffiner les mœurs trop grossières de l'époque précédente, elles ont en horreur l'ordinaire, le médiocre, le commun, elles se nomment précieuses (du latin pretiosus = de grand prix), bien décidées à donner du prix à tout ce qui les entoure.

Dans leurs salons privés où elles réunissent ceux qui comptent dans la société, elles vont rechercher l'élégance dans le goût, les manières, le langage; elles rêvent d'un monde idéal qui ne serait fait que de qualités et de vertus à leur degré suprême où la tendresse et l'héroïsme sont les valeurs fondamentales.

Les précieuses sont célèbres surtout pour le langage affecté et extravagant et les amusantes trouvailles: multiplication des superlatifs, horreur des termes concrets, abus de métaphores et de périphrases (par exemple, le miroir sera appelé « le conseiller des grâces » et la chandelle « le supplément du soleil »), mais elles vont surprendre aussi par un comportement exagérément poli ou par un habillement excentrique.

Or, la préciosité n'a pas été un phénomène ridicule en soi: les précieuses cultivent l'art de la conversation et les jeux d'esprit qui raffinent la mentalité de l'époque, de plus elles défendent la dignité et les droits de la femme en proposant une vision délicate du sentiment amoureux qu'il faut spiritualiser et transformer en une pure inclination de l'esprit.

Chez les plus radicales des précieuses, cette conception de l'amour devient tout simplement féministe: elles s'insurgent contre le mariage qui place l'épouse à la merci de son mari et ne tient aucun compte de leurs sentiments; elles finissent par réclamer le divorce et «le mariage à l'essai».

Dans leur monde, la véritable aristocratie n'est plus celle qui vient de la naissance, mais bien celle qui vient de l'esprit.

GEORGE SAND et FREDERIC CHOPIN: la liaison du siècle

Sand et Chopin sont au cœur de l'élite bourgeoise et bohème du XIXe siècle.

Leur rencontre a lié pendant presque dix années ces «deux natures antipodiques» (le mot est de Marie d'Agout dans une lettre à Mme Marliani). Depuis le début des années 1830, l'écrivain est l'un des maîtres incontestés du roman - feuilletonesque ou non: en femme libre, elle provoque cette société encore conservatrice, où «les femmes ne parlent pas».

Quant à Frédéric Chopin, il est l'un des maîtres incontestés de la musique romantique.



particuliers d'un tableau d'Eugène Delacroix

George Sand et Chopin se sont rencontrés en 1837. Le jeune exilé polonais, empêtré dans une idylle chaste et malheureuse avec une demoiselle Wodzinska (« moja bieda, mon malheur »), est d'abord effarouché par cette femme écrivain célèbre. De son côté, cette provocatrice qui fume le cigare n'hésite pas à demander au meilleur ami de l'intéressé - dans une lettre de 32 pages - quelles sont les « chances » d'une telle liaison.

Chopin finit par succomber au charme de « Piffoël ». Il s'embarque même dans une vie commune et pour une catastrophique excursion dans les Baléares (où l'on ne badine pas avec les risques de la tuberculose, puisqu'on y brûle tout ce qui risque de contaminer les gens sains!). Cette escapade mythique est suivie de nombreuses années de liaison - plutôt heureuse et féconde sur le plan artistique, de part et d'autre.

On peut encore imaginer, dans la belle cour du square d'Orléans, ou dans le jardin de Nohant, ces soirs ou ces étés qui virent Delacroix et Leroux se mêler aux intimes (comme la sœur de Chopin, venue de sa lointaine Pologne en 1844), ou aux grossiers personnages qu'affectionnait la maîtresse de maison. Mlle de Rozières, éphémère maîtresse de Wodzinski, (le frère de la jeune polonaise aimée de Chopin autrefois), celle qui n'aidera pas le moment venu à une réconciliation entre la Dame de Nohant et le musicien vieillissant et sans illusions - pour lequel elle nourrit sans doute un sentiment trouble -, a notamment décrit le demi-frère de George Sand, Hippolyte Chatiron, comme un rustaud.

Pour que le lien se rompe en 1847, il a fallu de longues semaines de brouilles. Envenimées par l'entourage (soit bien intentionné comme H. Allart, soit, au contraire, saisi d'une fièvre jubilatoire comme Mlle de Rozières), ces disputes ont comme prétexte et révélateur tragique les enfants de George Sand. Elles tiennent aussi à la longue impatience de l'écrivain devant les tyrannies, jalousies et manies de l'illustre malade.



Liszt au piano entouré de Dumas, Victor Hugo, George Sand, Paganini, Rossini, Marie d'Agoult et d'un buste de Beethoven
(par Josef Danhauser)

«Quand Franz joue du piano, je suis soulagée. Toutes mes peines se poétisent.....»

Amour et Romantisme

La rencontre du 4 Mars 1848 entre les anciens amoureux a fait couler beaucoup d'encre. Le compagnon de visite de Chopin, Mr. Combe, en fait un récit laconique à George Sand. Il décrit un Chopin «bien triste et bien abattu».

Dans ses Mémoires, George Sand rapporte aussi cette rencontre un peu schizophrène chez les Marliani. Elle parle de la «main glacée» de son ancien compagnon, dans un style lyrique mais non dénué de tendresse rétrospective. Ces instants de retrouvailles ne sont pas sans rappeler les déchirants accents de « Souvenir » ou de la «Nuit d'Octobre» de Musset. Ils mettent un terme à une liaison sur laquelle tout a été dit, voire inventé (il suffit de lire la correspondance fantaisiste entre D. Potocka et Chopin) et qui semble emblématique des règles du jeu sentimentales du romantisme....

L'Amour est au centre des romans de George Sand, et dans ce XIXe siècle complexe et touffu, au centre de toute littérature. Les feuilletons le distillent au lecteur du très sérieux Journal des Débats (imaginons un instant les bonnes pages des éditions de gare dans Le Monde Diplomatique!), avide d'aventures ancillaires ou de passions impossibles, de vertus bafouées, de mauvais lieux, et de grands sentiments.

Le bourgeois louis-philippard, tant raillé par Stendhal et Balzac se repaît d'une prose qui est payée « à la ligne » à George Sand, Eugène Sue, à ce même Balzac toujours impécunieux, et à d'autres, aujourd'hui tombés dans un oubli bienheureux (comme Eugène Scribe ou Prosper Legouvé)...

Pour mémoire, Stendhal vend à l'époque quatre livres de De l'amour, alors que les œuvres de certains feuilletonistes (Coelia ou l'enfant du mystère) atteignent le million d'exemplaires ! Rappelons aussi que l'arrêt des Mystères de Paris vaut à E. Sue un courrier désespéré venu de toute l'Europe... Les lectrices européennes (leur prototype pourrait être Emma Bovary) vivent une vie rêvée dans ces pages géniales ou médiocres...

La liaison entre Sand et Chopin rejoint ici ces histoires folles et tragiques, familières au lecteur du XIXe siècle. L'Art se nourrit des sentiments et des souffrances des amants (avec moins de retenue et de majesté que dans les œuvres austères du XVIIe s, avec moins de frivolité légère et cynique qu'au XVIIIe s), mais il s'en nourrit. La riche moisson de romans, poèmes, préludes, et études polonaises s'en fait aujourd'hui l'écho...

Paris et Nohant ont accueilli tour à tour pendant ces années, les myriades d'amis, joyeux ou graves, mélancoliques ou bruyants, fortunés ou ruinés, aristocratiques ou vulgaires, dont certains disparaissent en route. Marie d'Agout règle ses comptes avec Liszt dans son roman vengeur, Nélida, et George Sand avec ce malade chronique qui est devenu un compagnon ombrageux, au fil des ans, dans Lucrezia Floriani.

Delacroix, gêné lors d'une lecture publique du roman à Nohant, s'étonne du silence poli et en apparence admiratif de Chopin, dernière élégance du musicien, qui ne se reconnaît pas dans le Prince Karol - première large fêlure dans cette liaison - car dans cette vaste et belle maison du Berry, dont le film baroque, un rien hystérique, La note bleue d'Andrzej Zulawski dépeint bien l'atmosphère de chaos sentimental et matériel.

L'exilé se sent de nouveau en exil: exil d'un sentiment, d'une relation où Chopin n'est plus qu'en «dissonance»:

«Nous sommes comme de vieux cymbalums auxquels le temps et les circonstances ont fait jouer leurs misérables petites trilles. Note que cela n'ôte rien à la beauté, ni à la vertu, la table d'harmonie est excellente, seules les cordes sont cassées, et quelques chevilles ont disparu. Mais le malheur le voici, nous sommes l'œuvre de quelque Stradivarius sui generis, qui n'est plus là pour nous réparer. Des mains médiocres sont incapables de nous rendre la faculté de chanter, et alors nous étouffons en nous ce que personne ne pourra plus faire sortir puisque notre luthier est mort...

Moi je respire à peine, je suis tout prêt de crever. Et ceux avec qui j'étais en la plus intime harmonie, ils sont morts aussi pour moi...Ce qui me reste c'est un grand nez et un 4e doigt non exercé... »
(Lettre à Fontana écrite d'Ecosse le 18 Août 1848).

De son côté, la «femme Sand», la «Corinne de la monarchie de Juillet» poursuit une carrière d'écrivain proluxe jusqu'au bout. Caricaturée par les phrases cinglantes de Baudelaire, suscitant l'admiration affectueuse de Flaubert, elle traverse le XIXe siècle jusqu'à la III^{ème} République... (elle décède en 1876).



«Ton chant s'est tût»

En Europe, les nouvelles de Pologne sont, en 1848 et 1849, porteuses d'un grand espoir. Les expatriés, Mickiewicz, Krasinski, Delphine Potocka, sa maîtresse, le prince Czartoryski, qui, dans son hôtel particulier de l'Île Saint-Louis, a souvent accueilli Chopin rêvent d'une renaissance de la Pologne.

Au plus profond du désarroi de la rupture et de la lutte contre la maladie, Chopin est attentif à tout ce qui peut susciter l'espérance pour la patrie: « les nôtres se réunissent à Poznan, des choses terribles vont nécessairement se dérouler mais au bout il y aura une Pologne prestigieuse et grande, la Pologne en un mot ». Pourtant, la « géopolitique » de l'époque laisse peu d'espoir au printemps des peuples....

Chopin s'éteint Place Vendôme le 17 octobre 1849. Dans ses papiers, on trouve une note griffonnée où il demande (ou est-ce un souvenir de son père Nicolas?) que l'on «ouvre son corps pour qu'il ne soit pas enterré vif ». Kwiatkowski crayonne un admirable profil, enfin plus serein que le terrible daguerréotype de 1849. Norwid écrira, plus tard, dans le piano de Chopin: «ton chant s'est tu»... Dernier outrage, les Cosaques pillent sa maison et défenestrent son piano, à Varsovie en 1863. Des ravages (« l'idée a touché le pavé ») qui n'annoncent pas encore l'aube de la liberté pour la Pologne...

Aujourd'hui, sur un mur de la bibliothèque polonaise à Paris, « le Fou » de Matejko fixe les visiteurs de son regard énigmatique. Il semble évoquer le destin de Chopin - marqué à la fois par «l'accomplissement» et garrotté par le «fil noir» de l'exil et du malheur ...

On pense aux vers de Mickiewicz:

*«O pensée en toi dort l'hydre des souvenirs
Quand le sort est contraire et l'amour aux combats
Mais plante au calme cœur ses griffes en démence ».
Ou encore, à ceux, tragiques et désespérés, de Krasinski, que le
poète dédie alors à ses compatriotes polonais dispersés en
Europe, ou écrasés par « l'ordre russe » :
« Mais, eux, jamais ils ne s'assieront au Banquet de la vie »*

PAUL VERLAINE et ARTHUR RIMBAUD, une histoire d'art et d'amour, bref de poésie

Il est intéressant de suivre **le parcours de ces deux poètes**, avant, pendant et après leur rencontre, car il nous permet de comprendre leur évolution artistique et humaine.

En effet, sans Rimbaud, Verlaine aurait tari toute son inspiration dans une vie bourgeoise monotone, et sans Verlaine, nous n'aurions sans doute jamais connu l'œuvre de Rimbaud.

Ces deux hommes vont vivre une intense histoire d'amour et de passion créatrice contre-courant qui va transformer la poésie française de la fin du XIX siècle, ouvrant les portes à la centralité du langage du siècle suivant.

Si l'on observe leurs respectives biographies, il y a **des convergences et des divergences** intéressantes, qui vont resurgir plus tard dans leur vie commune.

D'abord tous deux sont nés dans une année paire: 1844 Verlaine, 1854 Rimbaud. Dix ans de différence.

Tous les deux sont fils de militaires: père régulier celui de Verlaine, violent et absent celui de Rimbaud.

Verlaine est le fils unique, longtemps désiré et arrivé après 12 ans de mariage et trois fausses-couches, dont sa mère conservait les fœtus avortés dans des bocaux. Une mère qui va le protéger et le choyer toute la vie, le transformant en enfant capricieux et colérique. Prête à tout pour le défendre et le justifier.

Rimbaud a un grand-frère et deux petites sœurs, avec lesquels il aura d'assez bonnes relations, pour contrer la forte personnalité de sa mère, restée seule à les élever et à travailler dur à la ferme de Roche dans les Ardennes. Une mère qui ne va pas réussir à aimer et à se faire aimer de son fils comme il voudrait. Trop dure, avare, bigote, et inaffektive, qui se révélera pour lui un juge implacable.

Verlaine voit en Rimbaud un «compatriote» puisqu'il vient d'où il passait ses vacances de jeunesse. Il grandit dans les appartements feutrés parisiens; Rimbaud en pleine campagne, pas loin des frontières avec l'Allemagne et la Belgique. Le premier est un fils de la bourgeoisie, le second issu de la paysannerie.

Si Verlaine est arrivé à Paris à l'âge de sept ans en 1851 et en a d'abord eu une image triste, Rimbaud le verra avec enthousiasme lors de sa première fugue vers fin août 1870, au moment de la Commune, juste avant d'être arrêté et incarcéré.

Tous deux verront la mer ensemble pour la première fois lors de leur premier embarquement pour l'Angleterre en septembre 1872. Ce sera une découverte enthousiasmante.

Verlaine est laid et vit très mal sa scolarité en internat, où il obtient de mauvaises notes et fait probablement ses premières expériences homosexuelles. Il trouve pourtant le courage de s'enfuir une nuit pour y retourner le lendemain. Sa seule fugue avant celle qu'il fera avec Rimbaud!

Rimbaud est très beau et très apprécié par ses professeurs grâce à ses excellents résultats dans toutes les matières et particulièrement le français. Mais il rêve de partir et s'enfuit souvent de la maison maternelle. Comme il s'enfuira toute la vie de quiconque veuille l'encadrer dans un système.

La première amie importante pour Verlaine est sa cousine Elisa avec laquelle il se promène, parle, se confie et se sent compris. C'est à elle qu'il va dédier sa célèbre poésie, Mon rêve familial. C'est après sa mort qu'il va se donner à l'absinthe **«l'atroce sorcière ou fée verte»**. Une figure d'élection fraternelle, féminine, jeune, belle, douce qui en partie sera remplacée par Arthur Rimbaud lors de leurs premières entrevues à Paris.

Un personnage-clé dans la formation de Rimbaud, est son professeur de rhétorique au Collège, Georges Izambard qui l'encourage à développer ses talents poétiques. Une figure paternelle, mûre, passionnée de lettres, qui l'oriente, le conseille, le pousse à s'améliorer. Un autre est son ami Bretagne qui lui suggérera d'envoyer ses poésies à Banville, puis à Verlaine.

Verlaine sera un employé de bureau, sédentaire et homme d'intérieur, Rimbaud ne travaillera vraiment qu'en Afrique, sous le soleil et toujours en mouvement.

Verlaine se dit Saturnien et a effectivement un tempérament mélancolique, Rimbaud se dit le fils du soleil et a le goût de la provocation.

Verlaine résout tous les problèmes de revenus économiques, Rimbaud méprise l'argent et vit à ses dépens.

Verlaine aime la vie mondaine, Rimbaud la déteste, ainsi que toutes les valeurs dans lesquelles croit Verlaine: religion, église, armée, famille, bonnes manières, honneurs, succès...

Verlaine est époux et père, Rimbaud reste libre et seul.

Verlaine cherche à se définir, à se structurer, Rimbaud veut vivre dans le dérèglement de tous les sens.

Néanmoins tous les deux vont vite devenir indésirables dans les milieux littéraires bien-pensants parisiens.

Verlaine sera vite dominé et dépendra psychologiquement de son «**petit garçon**», Rimbaud vit cette union comme une expérience de plus.

Ils ont des «**amours de tigre**» un peu sado-maso qui leur servent à mieux se réconcilier ensuite. Mais à la fin, les violentes disputes finiront par user leur relation.

Verlaine trouve en Rimbaud le courage de la liberté qui lui manque, Rimbaud trouve en Verlaine un complice dans la recherche d'un nouvel idéal amoureux et poétique.

Ensemble ils déverseront l'art sur leurs vies...et leurs vies sur l'art, comme nous le verrons dans certaines poésies que nous analyserons.



Paul Verlaine



Arthur Rimbaud

Leur histoire commence lorsque Verlaine reçoit Rimbaud, qui lui a envoyé quelques poésies à lire, à Paris. Il n'a rien publié depuis longtemps et il est en panne d'inspiration. Ses énergies sont prise par son mariage, son ménage, ses devoirs d'époux et de père. Il vit dans un état d'engourdissement et d'insatisfaction qui le font tourner à vide, l'empêchent d'écrire et déclenchent de violentes crises nerveuses compensatoires.

Rimbaud vient effacer ses frustrations et devenir, comme Elisa, son confident du cœur en même temps que l'ange noir, tentateur. Il insuffle en Verlaine **l'envie d'écrire une grande œuvre nouvelle** et Verlaine trouve en lui **la bohème**, (cf. poème de Rimbaud) la sensualité cérébrale, la dialectique littéraire qui lui manquent.

L'admiration est réciproque, la fascination est trouble. Rimbaud, le conquérant trouve un homme qui ne demande qu'à être conquis, même si l'âme de Verlaine parfois hésite face à l'abîme qui s'ouvre devant lui. (cf. Le bon disciple).

En effet Verlaine sera continuellement déchiré entre l'idée de rester chez lui, tranquille et en sécurité, ou tout quitter pour suivre un génie, une folie, une passion.

Il va tenter cette aventure, comme un chercheur d'or sur les «semelles de vent» de son libérateur.

Cette liaison entre deux «voyants» va donc vite prendre une tournure initiatique. Rimbaud lui paraît ce magicien détenteur de «**secrets pour changer la vie**», en réalité, il ne fait qu'en chercher et Verlaine va vite se décourager et croire impossible un paradis sur terre.

Rimbaud cherche donc les formules **d'un nouveau langage, objectif**, loin des niaiseries subjectives du romantisme, capable de traduire la profonde unité de l'être. Un langage de l'âme pour l'âme, résumant tout **pour parvenir à l'inconnu**... («Je est» et restera pourtant toujours «un autre»)...

C'est un cri de révolte que sa poésie, un refus radical, un défi à l'ordre établi, une insulte au pouvoir, aux hypocrites. Un hymne au progrès et à l'émancipation des mœurs. Ce sont les mots qui conduisent la pensée et c'est l'expression qui est créatrice de sens (cf. Voyelles).

Il opère une des plus grandes **révolutions formelles** en désarticulant le vers alexandrin et le code métrique en général.

Il est comme son Bateau ivre lorsqu'il paraît aux dîners des «Vilains bonhommes»: il impressionne les convives par ses dons poétiques et semble un «diable au milieu des docteurs», complètement à contre-courant des parnassiens, formellement classiques (cf. Sonnet du trou du cul).

On voit encore mieux sa position dans ces milieux littéraires parisiens dans le célèbre tableau de Fantin-Latour, Le coin de table (1872).

Assis en bas à gauche, près de Verlaine, il tourne le dos aux autres, le menton appuyé sur la main, l'air songeur et triste, les cheveux longs, en désordre, le regard perdu au loin, tandis que Verlaine, un verre à la main regarde droit fixement devant lui (cf. Vers pour être calomnié).

Rimbaud se rend vite insupportable aux yeux de tous, surtout de Mathilde, l'épouse de Verlaine qui a plus ou moins son âge et vient d'accoucher d'un petit garçon, nommé Georges. Errant de chambre en chambre, trouvées par Verlaine auprès d'amis au quartier latin, Rimbaud fréquente le cercle zutique et «l'académie de l'absinthe». Il dort le jour, il écrit en buvant de l'eau et en écoutant les oiseaux de minuit jusqu'à cinq heures du matin, heure à laquelle il déjeune, puis il s'enivre et enfin à 7 heures, il retourne se coucher. Il entraîne Verlaine dans ses beuveries contre sa solitude (cf. Chanson de la plus haute tour). Verlaine devient très violent avec Mathilde et son fils et alterne colères et repentirs, jusqu'au jour où Rimbaud en a assez de Paris, de sa chaleur, de son état de «maîtresse entretenue et clandestine» et décide de quitter la capitale pour la Belgique.

C'est le 7 juillet 1872 et Verlaine prend le prétexte qu'il pourrait être arrêté suite à sa participation à la Commune pour s'en aller grâce à l'argent donné par sa mère. Personne ne sait que cette fugue a été préméditée et que son compagnon de voyage sera Rimbaud.

En réalité, Verlaine aussi ignore qu'il ne remettra plus les pieds chez lui durant les six prochaines années. Il se prépare à un vagabondage d'été et pendant les déplacements il écrit des poésies sur les paysages belges qu'il voit défilier par le train, avec le ton insouciant d'un touriste.

Arrivés à Bruxelles, ils vont y rester deux mois. Après quoi Mathilde apprend que son mari est dans la capitale belge et elle le rejoint pour le soustraire à la mauvaise influence de Rimbaud, recherché par la police que sa mère a alerté, suite à sa disparition. Elle le séduit une nuit où Verlaine s'abandonne à la tendresse des retrouvailles et où Mathilde use de ses charmes pour le convaincre à revenir à Paris et partir ensemble en Nouvelle Calédonie. Il lui avoue sa relation avec Rimbaud, elle le pardonne et il la suit. Seulement que Rimbaud monte dans le même train pour Paris et lors d'une halte réussit à emmener Verlaine de nouveau avec lui. Verlaine abandonne encore une fois la pauvre Mathilde qui n'a plus qu'à demander la séparation.

Les deux complices s'embarquent alors pour Londres et voient la mer pour la première fois. La traversée est agitée, Rimbaud est heureux, car il n'a rien à perdre, Verlaine un peu inquiet des conséquences affectives et économiques de son acte.

La vie dans la capitale anglaise est dure, sans argent, sans métier. Ils vivent en donnant des leçons de français, en faisant des traductions. Verlaine fait les courses et cuisine, Rimbaud s'occupe du ménage, mais la plupart du temps ils boivent et vivent comme deux ivrognes, isolés même des réfugiés communards français.

Leurs disputes deviennent quotidiennes et ils se méprennent l'un sur l'autre. Rimbaud le maltraite, car il doute de son compagnon spirituel comme de son amant. Verlaine n'a plus confiance dans les pouvoirs magiques de Rimbaud. Le malentendu est douloureux, car Verlaine malgré tout aime de plus en plus Rimbaud comme un chien sauvage à un maître rude, et Rimbaud le supporte de moins en moins, car il lui semble un vieux disciple geignard et rabâcheur. Il ne voit plus en lui qu'un «**pitoyable frère de misère**» (cf. Vagabonds, Veillées, o châteaux,...).

Le dialogue intime s'est brisé. De plus Verlaine mêle à leurs caresses des hantises chrétiennes qui agacent Rimbaud (cf. Explication).

En mai 1873, Rimbaud est à Roche chez sa mère où il commence à écrire La saison en enfer qui sera le bilan de cette recherche littéraire et sentimentale. Puis il revient à Londres, jusqu'à ce qu'un jour de juillet 1873, il se moque de Verlaine qui revient du marché et celui-ci trouve le courage de le quitter. Il va au port et s'embarque pour la Belgique. Verlaine lui écrit un billet «en mer», daté le 3, où il lui explique qu'il ne supporte plus cette vie violente, qu'il veut retourner avec sa femme, sinon il se suicidera.

Rimbaud l'implore de revenir dans une «lettre du 4 juillet», il reconnaît ses torts, l'appelle au secours, lui avoue son amour. Mais dès que le lendemain il lit le billet «en mer», il répond avec un ton ironique, en ridiculisant son idée de suicide, en le méprisant lui et sa femme:

« songe à ce que tu étais avant de me connaître »

et il conclut avec un final plus tendre où il trahit sa solitude et son sentiment d'abandon.

Entre-temps la mère de Verlaine arrive à Bruxelles, appelée par son fils. La mère de Rimbaud lui écrit une lettre pour le raisonner. Verlaine, demande à son ami de le rejoindre.

Rimbaud arrive la nuit du 8 juillet, déçu de le trouver en compagnie de sa mère. Ils prennent une chambre pour deux, mais une discussion aigre a lieu entre eux, car Rimbaud veut partir pour Paris.

Verlaine sort acheter un pistolet et rentre ivre à l'hôtel. Il est confus et abattu à l'idée de le perdre. Il lui tire dessus, le blesse au poignet gauche. Pensé à l'hôpital, Rimbaud veut partir. Il s'enfuit à la gare et dénonce Verlaine, qui le talonne armé, à un policier qui lui soutire son arme. Ils doivent le suivre au commissariat et Verlaine est arrêté pour tentative d'assassinat.

Les juges trouvent de nombreuses lettres compromettantes entre eux et condamnent pesamment Verlaine à deux ans de prison, même si Rimbaud a retiré sa plainte, car l'examen médical auquel Verlaine a été soumis a prouvé ses habitudes homosexuelles.

Rimbaud retourne à Roche terminer sa Saison en enfer et Verlaine, désespéré, écrit Crimen Amoris Laeti et errabundi, où il évoque Rimbaud le plus beau des mauvais anges. Le titre «laeti et errabundi» parodie une poésie de Baudelaire «maesta et errabunda», elle évoque la vie errante de deux compagnons d'enfer. C'est un chant tragique qui clame la douleur d'avoir perdu le compagnon d'antan, son grand péché radieux.

Il restera ensuite en prison à Bruxelles puis à Mons, triant des grains de café et méditant sur la poésie (cf. Art poétique) et sa vie (cf. Sagesse).

Une saison en enfer (1873)

C'est le titre du livre écrit par Rimbaud à Roche, entre avril et août 1873, après cette expérience d'art et de vie maudite et qui retrace son échec sentimental et poétique. Il contient en partie la volonté d'évacuer le souvenir de Verlaine et les traces de son influence.

La publication est payée par la mère de Rimbaud, même si elle ne comprend rien à ce livre. Pourtant certains critiques pensent que c'est la mère de Verlaine qui pour remercier Rimbaud d'avoir retiré la plainte, finance l'imprimerie du texte. Or comme Rimbaud n'a pas assez d'argent pour payer toutes les copies, une partie restera conservée dans une cave et sera découverte bien des années plus tard. Le manuscrit n'a donc jamais été retrouvé et nous disposons seulement du texte imprimé.

Rimbaud l'écrit pour soi, tout en se disant que son «sort dépend de ce livre», sans aucun souci d'être lu. Mais c'est le seul livre qu'il tient à publier: confession, testament littéraire, retour sur des expériences passées, regrets et rejets, il contient toute sa révolte, ses déceptions, et ses désirs de réinventer la vie et l'amour. Il raconte comment il a voulu suivre son destin de «changer la vie», de quitter notre monde plongé dans la nuit pour vivre en « fils du soleil », la liberté profonde de l'être.

S'il n'y arrivera pas, il cessera d'écrire. C'est donc bien **un pacte avec lui-même** qui décidera de son adieu à la littérature. Lorsqu'il commence la rédaction, il est abattu physiquement et moralement, il est soucieux de retrouver une naïveté primitive et désireux d'échapper à tous les obstacles provenant de la tradition occidentale et de l'éducation chrétienne. Il veut clamer sa haine de la civilisation européenne, mercantile, militaire et montrer l'impossibilité, par exemple, d'un retour au paganisme des «enfants de Cham», cernés de tous côtés par les Blancs qui débarquent.

C'est un livre plein de contradictions qui se pose un objectif moderne: refuser le passé, ses bêtises historiques et personnelles pour passer au futur qui se veut impersonnel et antioccidental.

Ou si l'on veut Rimbaud est pris entre son adolescence manquée de la «saison en enfer», un passé qu'il exécra, et l'âge adulte (la saison du confort), un avenir qu'il craint. Le présent est «l'heure nouvelle», le prélude à une aurore possible.

Ceci est très visible dans son **style d'écriture**: souvent les phrases débutent par « il faut » (tour impersonnel), ou posent des énoncés neutres et universels, ou sont des pensées qui font appel aux fantasmes du lecteur. Elles sont très courtes et pleines d'excès: du non-sens à un trop plein de sens. Le texte est dense, intime, avec de fréquentes ruptures de ton, car il reflète sa lutte intérieure, irrespectueuse de la syntaxe, de la grammaire avec des tournures elliptiques, des phrases inachevées, sans verbe, des propositions infinitives ou impératives, des formules populaires renversées, des tours familiers, des notes au vol. Le rythme est rapide, haletant. Les verbes sont souvent au passé composé, et fréquentes sont les allitérations en « R » et en « S » qui marquent une rupture. En fait ce poème en prose n'est autre qu'un discours, qui est marqué par l'ouverture des guillemets au début du texte, la narration d'une crise profonde. Une quête géographique et spirituelle. Rimbaud voudrait incarner toutes les vies et c'est sans doute pour cela qu'il est perpétuellement en fuite. C'est un « je » qui doit céder la place à un autre, qui marche en «bohémien», qui s'éparpille. C'est un «livre païen» en tant que refus de la religion et c'est un «livre nègre» en tant que refus de la loi du sang, de la tradition.

Il raconte une descente aux enfers qui dure qu'une saison et se termine par un Adieu à ses racines, à Verlaine, à une certaine forme de poésie. Il retrace donc bien un bilan esthétique. Si l'on regarde la structure du texte, on y distingue un prologue, un épilogue et sept chapitres. La critique considère Délires I comme un bilan de sa liaison avec Verlaine, et Délires II comme un bilan de son aventure littéraire. Ou mieux, Vierge folle est l'échec amoureux et Alchimie du verbe, celui de l'expérience voyant.

En réalité, le recueil se compose de récits en prose, d'histoires atroces que Rimbaud présente comme un damné et qui semble raconter une descente aux enfers et une remontée vers une sorte de résurrection.

Il n'a que 19 ans et ne veut pas renoncer à sa quête d'absolu.

En fait c'est une lutte qui veut aller au-delà du bien et du mal, mais qui se résoudra par une catastrophe. La fugue, la vie en marge de la morale bourgeoise, la poésie du « délire » n'aboutissent à rien. La description de toutes ses tentatives pour trouver la beauté par l'hallucination l'a porté à sentir le monde lui échapper.

Le Prologue

Il est l'occasion de renier le paradis pour réclamer la damnation, qui se fera par le recueil.

C'est un poème en prose qui marque une brisure avec une forme d'harmonie lointaine, un paradis perdu, un idéal qui devient insatisfaisant et s'efface. «Jadis, si je me souviens bien» dessine un âge d'or rapidement inatteignable en le fixant dans un passé lointain et flou. C'est un rappel de tout ce qui a conduit l'écrivain à sa situation présente (festins, vins, ...) Il rompt avec la muse et la beauté (personnifiée par un B) pour mieux rompre avec le passé et par là invoquer des puissances négatives et se complaire dans le chaos créé par cette révolte. Il y a une dédicace à Satan, un appel au chaos, à la damnation à travers la destruction de

valeurs positives et un appel aux négatives. Ce rejet du monde ancien s'accompagne par un appel d'un enfer désiré qui lui ouvre une dimension nouvelle et supérieure, celle à laquelle ce recueil nous donne accès. Il utilise la 1^{er} personne et répond avec un ton insolent et moqueur au démon.

Mauvais sang

Se réfère à une race inférieure ou à l'angoisse. Il a pris les vices de ses ancêtres les gaulois (colère, luxure, mensonge, paresse). Il a horreur de tous les métiers. C'est une main à plume ! Mais il n'aura jamais sa main. Il est oisif comme un crapaud qui «a vécu partout».

Il appartient à la race inférieure, mais il a la vision d'un voyage en terre sainte (qu'il fera bientôt). Il se revoit dans le passé, seul et sans famille. Maintenant il appartient au peuple, à la raison, à la nation et à la science. La médecine (remèdes de bonnes femmes) s'occupe du corps, la philosophie (chansons populaires arrangées) de l'âme. La nouvelle noblesse c'est le progrès. Le monde marche (vision des nombres), il tournerait (esprit). Il prophétise un retour des païens.

Il se voit quitter l'Europe et a des visions des expériences futures, y compris le retour en infirme. Il se juge maudit à présent, en France, il s'évade par l'ivresse. Mais on dirait qu'il sait qu'« on ne part pas », et qu'il ne faut pas reporter sur le monde ses propres dégoûts. Il s'identifie au forçat intraitable, à l'homme invisible qui a tout vu. A l'hérétique, immoral, sans loi. Jugé par les blancs, mauvais sauvages (nègres = marchands, magistrats, généraux, empereur,...), il s'en va vers les enfants de Cham (la vraie race noire). Rimbaud joue sur la signification de nègre (positive ou négative). Il sait qu'il sera sauvé en quittant ce continent de fous, car il se connaîtra lui-même, ainsi que la nature, sans recourir aux mots et à la littérature. Besoin de se purifier de la débauche et du vice (pourriture). Angoisse du temps qui passe et d'une mort prématurée, de sombrer dans l'oubli. Voilà pourquoi il se demande s'il y a d'autres vies et il quitte ses chimères, idéaux, erreurs. Il a deux types d'amour : terrestre et divin. Il veut déposer le fardeau de sa folie, se retrouver innocent, non plus prisonnier de la seule raison, mais libre et ouvert vers le salut, le mystère (Dieu). Il sait qu'il n'est pas fait pour le bonheur établi, car il vit hors du monde. La vie est une farce.

Nuit de l'enfer

Il a avalé du poison, il a soif. La vie est une damnation éternelle. Il pense à la Mutilation ! (Pire peine pour un marcheur comme lui). Il se sent en enfer. Il récuse le baptême, il ne voulait pas naître. Il se sent païen et donc ne croit pas à l'enfer chrétien. Ses hallucinations lui font peur, car elles lui permettent de dévoiler tous les mystères. Il veut plonger au fond du trou de l'enfer à la recherche de l'anneau qui guérit tout et crée l'or. Il est las, il sait que la foi soulage, mais il n'appartient plus à ce monde, pleins d'enfers divers (colère, orgueil, caresse).

Il a horreur de la mort, comme de la vie. Damné en haut (sur terre) et en bas (au fond du trou).

Délires I - Vierge folle, l'époux infernal

Ici Rimbaud liquide sa liaison avec Verlaine qu'il nomme la «Vierge folle», lui étant «l'époux infernal» .

On peut facilement voir leurs différences dans le texte, car Rimbaud les oppose sans doute pour expliquer comment leur relation était destinée à l'échec. Il ironise en utilisant le discours direct, véritable transposition satiriques de leurs dialogues intimes. Les mots qui se réfèrent à Verlaine sont: soumis, méprisé, a perdu la sagesse, esclave, pleure, peur, oublie son devoir pour le suivre, prisonnière, force de désespoir, dépendance, prières... Ceux qui se réfèrent à Rimbaud: violent, démon, enfant, crime, s'emporte, hors du monde, amour à réinventer, contre la sécurité du mariage, infamie, cruauté, compassion envers les malheureux, ange, rage... Ce qui les unit: luttes, l'ivresse, amitié, paradis de tristesse, travail, besoin d'étreintes.

Délires II - Alchimie du verbe

Rimbaud renie sa poétique de la voyance et ses poésies de 1872; il la voit comme «l'histoire d'une de ses folies», il tourne la page et se sert des poèmes de cette époque pour illustrer son échec littéraire. Il cite ses textes et les détruit (vieilleseries, hallucinations), comme étant un désordre de l'esprit.

Désir d'avoir plusieurs vies, voyager, car la vie est plus grande que la beauté.

Ensuite Rimbaud insère quelques-unes de ses anciennes poésies: Chanson de la plus haute tour, faim, l'éternité, o saisons , alternées par ses commentaires personnels sur son propre devenir.

L'impossible

Il retrace son enfance sur la grande route, se sent seul, et son dédain le porte à s'évader. Il se sent dans les marais occidentaux et voit l'orient comme la sagesse première et éternelle, il rêve une paresse grossière, l'éden, un réveil de l'esprit, une pureté qui s'approche de Dieu.

L'éclair

Rimbaud pense que les croyances du monde moderne (travail, science, progrès) lui font perdre l'éternité, alors il se révolte contre cette mort.

Matin

Il ne sait plus parler, il conclut sa relation avec l'enfer.

Adieu

Rimbaud dit adieu à Satan et à l'enfer.

Il exècre la misère, l'automne arrive, nostalgie de l'été, l'hiver est la saison du confort. Il n'est plus mage ou ange, il est rendu au sol, paysan! Pas un main amie...

Heure nouvelle, les souvenirs immondes s'effacent, c'est la veille d'un renouveau : vigueur, tendresse, splendide ville, il se moque des amours mensongères, il cherche la vérité dans une âme et dans un corps.

Verlaine ne fera aucun commentaire à cette œuvre autobiographique. Peu de personnes la lisent en effet. Elle ne deviendra célèbre que bien après, lorsque nos deux poètes seront devenus des mythes.

En 1874, le recueil **Romances sans paroles** de Verlaine est publié en 300 exemplaires, c'est la somme de son vécu sentimental qu'il aurait aimé dédier à Rimbaud, alors que son éditeur l'en dissuade.

Verlaine ignore où est Rimbaud et ce qu'il devient, il a le sentiment douloureux de ne pas exister. Il s'est converti au catholicisme et lorsqu'il sort de prison le 16 janvier 1875, il est expulsé de Belgique. Il pense à rentrer dans un couvent, mais il n'a pas la vocation.

Il rencontre une dernière fois Rimbaud, «l'époux infernal» à Stuttgart qui ne supporte pas le Loyola qui est en lui, la « vierge folle » qui lui demande de se convertir et qu'il veut à présent désormais effacer de sa vie (cf. Verlaine, Malheureux tous les dons). Rimbaud lui remet toutefois le manuscrit des Illuminations, même si leur histoire se termine sur un terrible malentendu au bord de la Neckar.

Verlaine s'en retourne en Angleterre où il va enseigner le français jusqu'en 1880, étant considéré « indigne » à Paris. Il écrira encore une lettre à Rimbaud le 12 décembre 1875 que celui-ci probablement n'a jamais lue et à laquelle il n'aurait pas répondu tant Verlaine insiste sur l'importance de l'Eglise.

De retour en France il va faire paraître en 1883 une série d'études sur **les poètes maudits**, dont une sur Rimbaud. C'est aussi grâce à lui si on retrouve le manuscrit des Illuminations que Rimbaud avait écrit en partie déjà en Angleterre avec lui.

Le titre vient de l'anglais «enlumines», des assiettes peintes avec les sujets des poèmes repris par Rimbaud : parade, ville, aube, fleurs, marine...Il se pourrait aussi qu'il y ait une référence aux illuminés de Swedenborg qui voulaient révéler les correspondances universelles. Ce sont pour la plupart des fragments en prose qui saisissent des instants, des éclairs d'évidence. Chaque lecteur peut les interpréter comme il veut, car Rimbaud y expérimente différents langages en les transformant en véritables rébus indéchiffrables.

Elles paraissent en 1886 et sonnent comme son adieu définitif à la littérature et au monde avant de partir pour sa dernière expérience africaine.

Vu que la littérature n'a pas réussi à changer la vie, Rimbaud va essayer de changer de vie en donnant ici son adieu à notre monde.

Vers 1880 paraît le recueil Sagesse où Verlaine remercie Dieu de l'avoir sauvé de la corruption. Ce sera son premier acte de foi public après un long silence. Tous les poèmes sont empreints de lyrisme religieux. Il y a une allusion à Rimbaud «enfant de colère», puis une étude sur lui en 1888 dans «les hommes d'aujourd'hui» et enfin à la mort de Rimbaud en 1891, si Verlaine souffre profondément, il est néanmoins à nouveau sacré «le prince des poètes» par les milieux littéraires parisiens.

Toutefois dans ses «dédicaces» finales, Verlaine en écrit une très belle pour Rimbaud en l'immortalisant comme sa muse suprême.

AUGUSTE RODIN et CAMILLE CLAUDEL, étapes de leur vie amoureuse et artistique

Parler de ces deux sculpteurs signifie mettre en présence deux forces de la nature, deux géants du XIX^{me} siècle dont les destins se sont croisés puis divisés de façon tragique, nous laissant comme témoignage de leur vécu des oeuvres marquées tour à tour par l'amour, la douleur, la joie, la jalousie, la sensualité, l'abandon, la solitude et la folie.

Rodin, le maître, l'homme de pouvoir reconnu par le grand public et plein d'ombres planant sur sa vie privée: père d'un enfant débile, vivant avec une femme dévouée d'une normalité écrasante (Rose Beuret), amant de toutes ses modèles et compagnon de route pendant dix ans de Camille Claudel

Camille, adorée par le père, détestée par la mère, sœur incommode de l'écrivain Paul Claudel qui n'hésitera pas à l'interner pour sauver sa carrière et sa réputation; femme fougueuse, passionnée, au caractère difficile et rebelle, amie de Debussy et muse de Rodin qui va exploiter ses talents.

Quand ils se rencontrent, Camille a dix-neuf ans et Rodin, quarante-trois. Elle travaille dans «*le Dépôt des marbres*» (l'atelier du maître) avec son amie Jessie Lipscomb pour créer la «*Porte de l'enfer*».

Ces deux femmes sont de vraies ouvrières dans un univers d'hommes où la besogne exige force et résistance physique et elles doivent s'intégrer dans une équipe aux rythmes créatifs ingrats.

Camille est silencieuse et diligente; elle taille les mains et les pieds des sculptures de Rodin, mais le maître signe toute la production qui sort de son atelier. Il la consulte sur tout, elle lui fait part de ses idées et bientôt Rodin n'a d'yeux que pour elle.

Ils tombent amoureux l'un de l'autre d'un sentiment fait d'admiration, de compréhension et passion réciproques, malgré la différence d'âge. Pourtant Rodin est lié avec Rose Beuret à laquelle l'attache une profonde affection, car c'est elle qui prend soin des moules, mouille les terres pendant ses longues absences, ménage bien l'argent, s'occupe du père malade et de leur fils Auguste (qu'il ne reconnaîtra jamais) et c'est encore elle celle qui calme les créanciers.

Il peut compter sur Rose, mais il ne partage pas avec elle ce qui est toute sa vie: la sculpture. Rose sera donc malgré tout la grande rivale de Camille. Cette dernière va jouer de multiples rôles et prendre une grande place dans la vie de Rodin: élève, modèle, assistante, inspiratrice, maîtresse et confidente.

Si, pour des raisons de convenance, il n'a pas sculpté son corps, Rodin va modeler son visage à plusieurs reprises, alors que Camille le représentera moins. Ensemble ils auront la joie de se comprendre mutuellement dans leurs respectives recherches artistiques.

Les rapports étroits, l'intimité qui vient s'installer rendent difficile l'exercice qui consiste à attribuer à l'un ou à l'autre une idée ou une forme; leurs mains se confondent et l'on peut suivre l'évolution de leur histoire d'amour dans leurs sculptures: c'est Rodin qui montre la voie!



La Danaïde

Le thème du couple, jusque-là absent, envahit son oeuvre, le sculpteur découvre la sensualité du corps féminin. La «Danaïde» et «l'Eternel printemps» exposent au grand jour cette nouvelle présence féminine auprès de lui.

Auguste paraît infatigable et Camille semble portée par le même souffle: les deux amants font preuve d'une énergie créatrice étonnante, se nourrissant l'un de l'autre.

En mai 1886 Camille, animée par le désir permanent de partir au loin, entreprend avec son frère un voyage en Angleterre, car elle souhaite mettre un peu de distance entre elle et le sculpteur.

Rodin, que cette séparation plonge dans l'angoisse, s'impatiente.

Elle revient en septembre, ils prennent part aux soirées mondaines, ils s'affichent et leur relation devient officielle. Camille semble profiter de la détresse que son départ a suscité pour exiger de son amant un peu plus d'exclusivité.

Rodin, fou d'amour, lui adresse une lettre sans plus de retenue:

« Ma féroce amie, je sens ta terrible puissance, je ne puis plus passer un jour sans te voir , dans quelle ivresse je vis quand je suis auprès de toi».

Il lui promet bien des choses, dont le mariage qu'il n'a en fait jamais envisagé pas plus avec elle qu'avec Rose et elle, rassurée, se lance dans un projet d'envergure: l'oeuvre «Sakountala».

Camille travaille douze heures par jour à cette sculpture qui éternise cet échange de supplication et de pardon qu'est une réconciliation: l'homme implore la femme à genoux, il l'enlace, elle se repose sur lui.

L'héroïne est la figure de l'amour vrai, absolu, triomphant des obstacles.

La musculature des corps est mise en relief et irradie tendresse et sensualité.



Sakountala

Avec cette oeuvre Camille obtient au Salon de 1888 une mention honorable pour un parfait équilibre plastique, un sens aigu de la composition et de la souplesse du modelé. L'autonomie de son style et d'un langage propre s'impose et elle songe alors à la réaliser en marbre, mais sa demande de financements est refusée.

Auguste va l'aider à se faire connaître auprès des critiques et de ses amis influents et ce groupe sera réalisé dans d'autres matériaux (en plâtre il s'appellera «l'Abandon» et en marbre «Vertume et Pomone»), toutefois après avoir ouvert bien des portes à Camille, Rodin obtiendra les effets inverses et finira par l'étouffer, tant son nom deviendra indissociable du sien.

Il va louer pour elle un atelier au 113 boulevard d'Italie où ils iront abriter leur amour.

Rodin délaisse Rose, mais continue d'aller et venir entre les deux femmes. Néanmoins Camille doit apprendre à partager, car Rodin n'arrive pas à choisir:

«Je couche toute nue pour me faire croire que vous êtes là mais quand je me réveille ce n'est plus la même chose. Je vous embrasse, surtout ne me trompez plus».

En 1891 Rodin obtient la commande pour un Monument à Balzac qui va l'entraîner dans de longues recherches. Son amante sent l'exigence de travailler pour soi-même et elle s'éloigne à nouveau du sculpteur, dont elle est enceinte et dont elle va perdre l'enfant.

Ce drame va changer leurs rapports: elle refuse de vivre cette situation d'ambiguïté plus longtemps et, avec ce don féroce de la raillerie, elle se venge en caricaturant le couple formé par Rodin et Rose.



Un ans après Camille s'éloigne encore sans pour autant rompre, elle quitte l'atelier de Rodin, garde le sien et s'installe avenue Bourdonnais: c'est la fin de leur cohabitation.

Son frère Paul explique ainsi ce détachement :

«Elle ne pouvait assurer au grand homme la parfaite sécurité d'habitudes et d'amour-propre qu'il trouvait auprès d'une vieille maîtresse. De toutes façons ma sœur était exclusive et n'admettait aucun partage ».

La séparation n'est facile ni pour l'un, ni pour l'autre. Camille se retire dans une solitude absolue, sans recevoir personne, sans entendre une voix amie, parfois avec la peur d'oublier l'usage de la parole. Ce sont des années tristes, de révolte, sans aucune concession aux exigences de son art qui exprime une force épique, sensible et tragique.

En 1893, elle réalise «la Valse», puis «Clotho» avec un grand succès de critique. A la faveur de son éloignement de la sphère rodinienne, Camille découvre un milieu différent grâce à Paul (dont elle se rapproche) et aux amis de son frère (notamment le musicien Claude Debussy, avec lequel elle partagera une amitié amoureuse), puis Paul part en mission diplomatique à New York et elle se retrouve encore une fois seule, bien que fière d'avoir coupé avec Rodin, surtout du point de vue artistique. Camille déborde d'activité, mais la sculpture coûte cher et elle manque d'argent.

Elle crée en onyx vert «les Causeuses» et «la Vague» - oeuvres d'une poésie remarquable très éloignées désormais de l'école de Rodin, inspirées par le japonisme alors en vogue et profondément ancré dans l'Art Nouveau - toutefois, la taille de ce matériau rare l'épuise et sa santé se fragilise.

Rodin, lui, s'installe à Meudon à la *Villa des Brillants* avec Rose, meurtri de ne plus voir Camille, mais bien décidé à rester loin d'elle.

Il continue de l'aider à son insu et c'est lui l'instigateur d'une commande qui deviendra «L'âge mûr» où elle mettra en scène le drame de leur séparation qui le fera rugir parce qu'il n'appréciera pas de voir sa vie intime ainsi exposée sur la place publique.

En effet la sculpture représente un homme que la vieillesse attire et que la jeunesse essaie de retenir à travers une jeune femme, nue, implorante, humiliée, à genoux. C'est à partir de là que les liens entre les deux artistes se brisent définitivement et qu'elle le considèrera désormais responsable de tous ses malheurs.

En 1898 elle déménage encore une fois, rue de Turenne, où elle vit et travaille dans l'abandon et dans une détresse matérielle: à 38 ans, elle se sent persécutée, son loyer est impayé et son mobilier saisi, mais Rodin paie encore, toujours à son insu.

A partir de 1905, elle commence à détruire systématiquement à coups de marteau toutes ses créations de l'année. Sa déchéance physique et morale s'accroissent. La folie s'installe.

Son père meurt le 2 mars 1913 et personne ne l'avertit. Une semaine après la famille la fait interner. Elle restera enfermée pendant 30 ans et rien de ce qu'elle demandera au cours de ces années ne lui sera accordé; sa mère refusera d'aller la voir et son frère viendra à peine une dizaine de fois la trouver.

Seulement son grand ami Eugène Blot lui écrira en 1932, à propos de Rodin :

«En réalité il n'aura jamais aimé que vous, Camille. Le temps remettra tout en place ».

L'artiste en effet ne l'oubliera pas et réservera un espace de l'Hôtel Biron à Paris pour exposer les chefs d'œuvres de cette femme étroitement liée à sa vie et à son art novateur qui a échappé aux conventions grâce au lyrisme des corps et à la beauté expressive qu'elle seule lui a inspirés.

PIERRE et MARIE CURIE,

une histoire d'amour qui a changé le monde.

Imaginez d'une part un jeune homme d'une intelligence précoce et de caractère indépendant, né à Paris en 1859: instruit et éduqué par son père, Pierre Curie n'a jamais été à l'école.

Bachelier en Sciences à 16 ans, licencié à 18 ans, chef des travaux à l'école de physique de Paris à 24 ans, il n'est guère riche et ne vit que pour ses travaux scientifiques.

Il est tellement absorbé par ses recherches qu'il les considère incompatibles avec le mariage.

Ce jeune homme deviendra un physicien très estimé de ses pairs (surtout à l'étranger), mais inconnu du grand public.



Imaginez d'autre part une jeune fille née à Varsovie en 1867, douée d'une intelligence tout aussi précoce: première partout, à 16 ans elle a déjà terminé ses études secondaires, mais comme sa famille est pauvre, Marie Sklodowska doit travailler tout de suite tantôt comme gouvernante, tantôt comme répétitrice.

Indépendante, elle fait le rêve de mener une carrière scientifique et bientôt elle rejoint à Paris sa sœur Bronia pour s'inscrire à la Sorbonne grâce à l'argent économisé en Pologne.



Et voilà qu'un jour, Mr Kowalski (professeur de physique à Varsovie en voyage d'études à Paris) reçoit à la fois Pierre et Marie, chacun pour lui exposer leur travaux en cours. Ils constatent la passion réciproque pour la science qui crée entre eux une sympathie vive et immédiate.

La Polonaise frappe le Français par son intelligence, sa détermination, ses compétences et son dédain pour les armes habituelles dont les femmes se servent: c'est à dire la coquetterie.

Ils constatent leur passion réciproque pour la science qui crée une estime immédiate, une admiration mutuelle, prélude habituel à la tendresse et à l'amour qu'ils avaient pourtant exclu l'un comme l'autre de leur vie:

"Il me parut très jeune, bien qu'il fût alors âgé de 35 ans. J'ai été frappée par l'expression de son regard clair, sa parole un peu lente et réfléchie, sa simplicité. Son sourire à la fois grave et jeune inspirait la confiance. Il y avait entre sa conception et la mienne, malgré la différence de nos pays d'origine, une parenté surprenante,

attribuable sans doute en partie à une certaine analogie dans l'atmosphère morale au milieu de laquelle chacun de nous avait grandi dans sa famille".

En juillet 1895 les deux jeunes gens (elle a 28 ans, il en a 36) se marient à la mairie de Sceaux. Comme cadeau de noces ils reçoivent deux bicyclettes avec les quelles vont se balader en vagabondage, à travers l'île de France: et voilà qui commence une autre histoire d'amour qui durera jusqu'à la mort.



Après leur mariage le couple consacre tout son temps, tous ses loisirs à la science et aux recherches sur les rayons uraniques de Becquerel.

Dans le hangar qui leur sert de laboratoire, l'un étudie les propriétés des émissions et l'autre purifie les éléments radioactifs.

Ils restent passionnés par les recherches qu'ils ont menées ensemble et refusent les avantages qu'ils pourraient en tirer, en faisant breveter leur découverte.

Au contraire ils la donnent à la science et au monde entier et ils continuent leurs recherches et découvrent que le radium guérit les lèpres, les tumeurs et certaines formes de cancers: c'est la naissance de la curiethérapie qui deviendra plus tard la radiothérapie et puis la cobaltothérapie.

« L'une de nos joies était d'entrer la nuit dans notre atelier. Alors nous percevions de tous côtés les silhouettes lumineuses des flacons et des capsules qui contenaient nos produits »

Mme et Mr Curie en 1902 réussissent à obtenir un décigramme de radium et Pierre arrive à tester le matériau sur lui même pour en prouver l'action directe.

Le 10 décembre 1903 l'Académie Royale des Sciences de Suède décerne le Prix Nobel de Physique pour moitié à Henri Becquerel (pour la « découverte de la radioactivité spontanée ») et pour l'autre à Pierre et Marie Curie (en reconnaissance « des mérites extraordinaires dont ils ont fait preuve par leurs recherches sur les phénomènes de radiations découverts par le prof. Becquerel »).

C'est à partir de ce moment que l'importance de leur découverte sera reconnue et commencera à leur valoir une gloire dont leur modestie s'accommodera toujours mal. La grande ouverture sur la physique atomique va commencer.



Le 19 avril 1906 Pierre Curie est écrasé par un camion traîné par des chevaux. Il sera inhumé dans le cimetière de Sceaux, mais Marie continuera désormais seule la tâche qu'ils avaient entreprise à deux.

Elle prend sa place d'enseignant à la Sorbonne, mais le sexisme de l'époque lui refuse l'entrée à L'Académie des Sciences malgré un deuxième prix Nobel quelle obtient grâce à la détermination du poids atomique du radium.

La guerre éclate et les rayons X peuvent faciliter les opérations chirurgicales. Marie organise le premier service radiologique mobile en créant des voitures radiologiques équipées. La fille Irène épousera un jeune chercheur de l'Institut du Radium et travaillera avec lui à la radioactivité artificielle ainsi que les travaux de Pierre et Marie pourront continuer. Irène et son mari vont reprendre la tradition familiale des mariages d'amour et science avec un éclat mémorable et touchant.



Pour certains, les scientifiques sont des êtres complètement pris par leurs recherches et certainement incapables de sentiments aussi humains que l'amour, mais un épisode peu connu de la vie de Marie Curie démontre amplement que ce n'est pas le cas.

Tout le monde connaît son l'histoire; comment elle, venue de Pologne à Paris pour étudier, y rencontre son futur mari Pierre Curie. On sait que ce fut un mariage heureux de deux personnes qui partageaient les mêmes passions et que malheureusement, à cause d'un accident, la femme se retrouve seule pour continuer leurs observations.

Tout cela fait partie de l'histoire *officielle*, mais la plupart des historiens laissent dans l'ombre un aspect personnel et, en 1911, la presse à scandale révèle que Marie Curie a une relation amoureuse avec Paul Langevin, un ancien élève de son mari, de cinq ans son cadet.



Le scandale est d'autant plus grand que Paul Langevin avait quitté sa femme et ses quatre enfants.

Tout ceci alors que l'on apprend que Marie Curie reçoit un second Prix Nobel - de chimie cette fois - pour la découverte du radium et du polonium. La presse déchaînée ne se calme pas et Marie est traitée «d'étrangère voleuse de maris» et même de «vestale du radium». Svante Arrhenius, le secrétaire du Comité Nobel lui écrit pour lui demander de renoncer à son prix. Marie Curie refuse et maintient sa dignité tout au long de cette affaire.

Mais le scandale affecte sa relation avec Paul Langevin et ils se séparent. Bien que cette histoire d'amour ne finit pas comme dans les contes, elle a un bel épilogue. En effet, deux générations plus tard, Hélène Joliot-Curie, la petite fille de Marie Curie, tombe amoureuse d'un des étudiants de l'École de physique de Paris où elle faisait ses études. Elle l'épouse et ils ont une longue vie heureuse ensemble. Cet étudiant... Michel Langevin, était le petit-fils de Paul Langevin!

Amour et mort: le cas AMEDEO MODIGLIANI et JEANNE HEBUTERNE

L'amour est si fort que parfois nous avons du mal à le dominer. Parfois il nous effraye parce qu'il nous remplit de la sensation d'infini que souvent nous avons de la difficulté à comprendre.

Comme la mort, l'amour est quelque chose qui nous conduit au delà des nos limites humaines. Il nous pousse à nous dépasser, à regarder au delà de nos intérêts, à désirer la plénitude et la réalisation des autres.

Il nous modifie, il nous transforme.... et qui n'a jamais éprouvé le sentiment d'aimer, exactement comme la mort, en réalité en a peur parce que c'est quelque chose qui nous effraie. Il faut avoir le courage de sauter dans le vide. Se perdre un moment pour se trouver changé pour toute la vie.

Dans l'amour comme dans la mort on paie le prix d'un changement radical, un changement d'état. Les deux réalités nous portent à expérimenter une nouvelle dimension. Elles nous approchent de l'éternel et ce changement provoqué par l'amour et aussi par la mort ne nous consent plus un retour à la condition précédente. C'est un changement permanent qui transforme notre nature.

L'amour se rapproche de la mort car il en fait partie. En effet, aimer signifie renoncer à une partie de soi, donc on ne peut pas fuir la mort comme on ne peut pas fuir l'amour.



Connu comme Modi, qui en français sonne ironiquement «maudit», Amedeo Modigliani était particulièrement un bel homme duquel les femmes étaient très attirées.

De la vie tourmentée d'Amedeo Modigliani peu connaissent l'histoire d'amour désespérée entre lui et Jeanne Hébuterne, une jeune femme qui resta à ses côtés les trois dernières années et qui lui donnait un enfant.

De cette fille, bien-aimée et fidèle jusqu'à l'extrême, on n'a rien su pendant quatre-vingts ans quand (en 2000) les descendants des deux familles ont permis de révéler les détails d'un événement qu'ils avaient continué à considérer embarrassant.

Jeanne venait d'un arrière-pays bourgeois et conservateur et elle fut méconnue par sa famille extrêmement religieuse, à cause de sa relation avec le peintre qui à leur yeux n'était rien d'autre qu'un malheureux vicieux et, en plus, Juif.

Malgré la famille, ils allèrent bientôt vivre ensemble et, même si Jeanne fut l'amour de sa vie, leurs scènes devinrent publiques jusqu'aux plus célèbres exhibitions du peintre.

Modigliani rencontre Jeanne (une jeune élève de l'Académie Colarossi) en 1916 à Paris à l'occasion d'un portrait, alors qu'elle n'a que dix-neuf ans.

Elle ne se poudre pas le visage, ne met pas de rouge à lèvres et ressemble à une vénitienne; dessine très bien, est douée pour la peinture et attirée par le fauvisme. Jeanne a des tresses couleur châtain et Modi la nomme affectueusement «noix de coco».

Elle est pâle, jolie, mince, un peu malade, avec de grands yeux bleus en amande et très timide.

Pour Modi cette jeune femme représente un espoir de paix, de fraîcheur. Telle une muse, elle l'inspire et il dira d'elle: «le bonheur est un ange au visage grave».

La femme est émerveillée par cet homme de trente-trois ans qui la fascine; elle aime qu'il s'intéresse à elle et elle l'écoute pendant des heures déclamer ses poésies en italien.

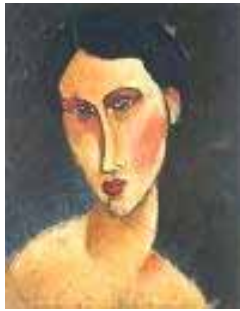
Ses parents sont de braves catholiques, respectueux de la morale. Son frère, André, est peintre lui aussi et tous s'opposent à sa relation avec Amedeo qui leur semble un raté, inconnu, alcoolique, drogué, un homme à femmes beaucoup trop vieux pour elle, sans le sou et qui profite de son ingénuité.

Ils se sentent trahis par elle. Pour eux Amedeo est un étranger, un fainéant, un aventurier sans scrupules.

Quel avenir peut-il offrir à Jeanne? Pourtant elle quitte sa famille pour suivre son amour dans des chambres de fortune et devient pour la créativité de Modi un stimulant bénéfique.

Sous son influence, il peint en solitaire, il perfectionne son style, mais il fume trop, boit trop et ne mange pas assez: sa santé se fragilise de nouveau et les ventes de ses tableaux sont rares même s'il exécute beaucoup de portraits de sa femme («Jeanne au grand chapeau», «Jeanne aux yeux bleus», «Jeanne au collier», «Jeanne en chemise», «Jeanne aux cheveux de fée»).

En décembre 1917 une exposition sur l'artiste est organisée à la galerie Berthe Weil et elle fait scandale à cause des nus en vitrine qui passent pour un attentat à la pudeur, un outrage aux bonnes mœurs; par contre ceci lui apporte une publicité et une renommée inespérées et les affaires commencent à bien marcher.



«Jeanne aux yeux bleus»



«Jeanne au grand chapeau»



«Jeanne en chemise»

Jeanne lui annonce qu'elle va avoir un bébé, mais Amedeo est à la fois très heureux et complètement déstabilisé. Il ne se sent pas prêt à devenir père de famille, déjà qu'il ne peut assurer leur subsistance régulière à tous les deux. Il retombe alors peu à peu dans un malaise moral qui le ronge intérieurement, inquiet de voir arriver un enfant au milieu de cette misère.

Ses ennuis de santé s'aggravent: il a souvent de la fièvre, de la toux. Sur suggestion médicale, Modi, Jeanne, sa mère et d'autres amis peintres, partent pour Nice au printemps 1918 où il peint des prostituées dans un hôtel de passe, puis à Cagnes-sur-mer, il profite du climat, de la mer et du soleil pour se soigner.

Toutefois ses angoisses dues au manque d'argent ne le quittent pas et ses rapports avec sa belle-mère empirent. Inspiré par la grossesse de Jeanne, il peint beaucoup d'enfants. Jeanne accouche le 29 novembre à Nice d'une petite fille qui sera appelée Giovanna. Amedeo est heureux et il essaie de mener une vie plus équilibrée au milieu des disputes liées à l'inexpérience de Jeanne et de sa mère pour s'occuper du bébé.

En mai 1919 il rentre à Paris pour renouer avec la vie artistique et ses rapports avec Jeanne sont lisibles à travers tous les tableaux qu'il peint d'elle: expression de tendresse, d'estime et de respect.

Contrairement aux autres modèles, jamais il ne l'a fait poser nue peut être parce que c'est l'amour le plus forte de sa vie où parce qu'il ne veut pas exposer ce qui n'appartient qu'à lui.

Amedeo expose à Londres avec un grand succès de critique et de presse et Jeanne tombe enceinte une deuxième fois. Bien qu'il se sache malade, il ne fait rien pour se soigner et continue sa vie désordonnée de bistrot en bistrot. Il a souvent des accès de colère, se dispute avec sa femme, devient intraitable.

Elle, fidèle et silencieuse, se tait et le console. Ils peignent ensemble quatre tableaux à l'huile, mais la tuberculose empire et Modi peint le seul et dernier autoportrait comme s'il pressentait sa fin.

Hospitalisé en proie à une forte fièvre, il délire sa nostalgie de l'Italie et meurt le 24 janvier 1919.

Jeanne dépose une mèche de ses cheveux sur sa poitrine et la nuit suivante elle se jette par la fenêtre du cinquième étage.

Au dire de Picasso, Modi (comme Jeanne) s'est suicidé. Il lui a laissé ses habits en héritage et Picasso dira que *«les chaussures de Modi l'ont amené droit au premier bistrot»*

Ses funérailles sont imposantes: des milliers de personnes, peintres, écrivains et petit peuple de Montmartre, suivent en silence le corbillard au cimetière du Père Lachaise. Jeanne sera enterrée avec lui dans le même tombeau, seulement un an plus tard.

La petite Giovanna, orpheline, retournera à Livourne où elle sera élevée par sa tante Marguerite. Très tard seulement elle sera reconnue par l'administration avec le nom de son père, Modigliani.

Jeanne et Modi, malgré les tentatives de faire oublier la relation scandaleuse, resteront ensemble encore dans la dimension éternelle de la création artistique, étroitement unis par l'amour, dans la vie, et après dans la mort, parce que leur amour se retrouve transfiguré dans les chef-d'œuvres qui peignent le visage ou le nu de la femme.

En dépit de la famille et du monde entier, leur amour reste encore ineffaçable, inoubliable, éternel.

ALCUNI ARTISTI E L'AMORE:

1) FRIDA KALHO *célebre pintora rebelde Mexicana*



Fue una mujer que amó profundamente lo que hizo y que hubiera podido ser una científica, una madre o una profesional de cualquier rubro. Fue una mujer que transformó el dolor en otra cosa y de eso nació la creación que la ayuda a superar ese dolor.

Ella y Diego Rivera fueron dos artistas que formaron parte del renacimiento mexicano y que comulgaron con dos revoluciones muy importantes: la mexicana que cambió la historia de Latinoamérica y la rusa que modificó la historia del mundo.

Y tanto Frida como Diego, a través de su arte, se comprometieron social y políticamente con estos giros que estaba tomando la historia mundial.

Ambos hicieron todo lo posible para que el Arte llegara al pueblo. Sin ellos, tal vez, hoy el arte continuaría encerrado en los museos.

Ya todos sabemos la historia de la mujer Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, que nació en 1907 en plena revolución zapatista en marcha contra el dictador Porfirio DIAZ en el barrio de Coyoacan, en la ciudad de México, que fue hija del fotógrafo alemán Guillermo Kahlo y de Matilde Calderón, que tuvo polio a los 6 años, que fue parte de la primera generación de mujeres que estudiaron en la Escuela Nacional Preparatoria, que tuvo los 18 años un horrible accidente en un autobús que le fracturó la columna en cinco partes, que tuvo una relación amor-odio-arte-política-sexo-odio-amor con Diego Rivera que pintaba murales, que se referían a ellos como una pareja de un elefante y una paloma, que fue comunista, que sufrió por dolor físico y por amor, que fue bisexual, que fue amante de Trotsky, a quien le amputaron una pierna y que se murió a los 47 años.

Su arte refleja su sufrimiento. Pinto muchos auto-retratos cuando le tocó estar clavada en su cama Diego Rivera y Frida experimentaron un flechazo a pesar de que Diego fuera mayor que ella de 20 años. Se casaron en 1929 (Fue un matrimonio sin hijos) Su casa taller se llamaba "la casa azul".



No falta el mencionar que, esta relación fue una unión poco convencional, problemática, sin embargo, apasionada que sobrevivió numerosas infidelidades por ambas partes, separaciones e incluso un divorcio en 1939 y la consecuente reconciliación, celebrando un segundo matrimonio en 1940. El amor de esta pareja se sometió a duras pruebas pero, como se demuestra en las raíces de la pintura "El brazo de amor", el amor de Frida por Diego fue tenaz. No obstante, el matrimonio no protegió a Frida de los sufrimientos y padecimientos que caracterizaron su juventud, cuando un horrible accidente en autobús dejó su cuerpo fracturado y debilitado por prácticamente el resto de su adultez. La incorregible actitud mujeriega de Diego, al colmo de relacionarse con la propia hermana menor de Frida, Cristina, sólo contribuían a aumentar su dolor.

Ella se vengará con el famoso revolucionario Léon Trotski para quien Diego había podido obtener el asilo político en 1937 y que la pareja hospedaba en su casa. En 1938, gracias a André Breton, Frida podrá exponer sus obras en la famosa galería Julien Levy en Nueva York.



Como artistas la pareja era muy productiva. Diego se pasaba el tiempo trabajando día tras día entregando murales públicos sobre temas políticos.

Frida estaba la mayor parte de su tiempo inmovilizada en su cama con un corsé. El trabajo de Frida, algunas veces fantástico otras sangriento, ha sido definido como surrealista. Una vez ella comentó que nunca había pensado en que ella fuera una surrealista hasta que André Breton vino a México y se lo dijo. ("El trabajo de Frida Kahlo es la mecha de una bomba" escribió de admiración Breton). Sin embargo, Frida evadía todo tipo de etiquetas. Diego por su parte, la definía como realista. La principal biografía de Hayden Herrera parece coincidir con él cuando escribe que, incluso en sus más complejas y enigmáticas pinturas, "Lo que el agua me dio" por ejemplo, Frida está con los pies muy sobre la tierra al representar imágenes reales de la forma más literal y directa.

Como es el caso del arte típico mexicano, en las pinturas de Frida hechos y fantasías se entremezclan como si fueran inseparables e igualmente reales. Sus temas de predilección en su obra fueron el aborto, las operaciones, la sexualidad la fecundidad, la carne herida, los sufrimientos físicos y psíquicos.

Se comprometió políticamente y defendió la emancipación de las mujeres y también la bisexualidad que compartió con la famosa fotógrafa Tina Madotti y también con Chavela Vargas, cantante mexicana.

Después de 1943 su mala salud la obliga a quedarse en casa. A los 47 años sufre de una neumonía, sigue pintando pero sus fuerzas la abandonan el 13 de julio de 1954 en su casa azul. El 14 de julio, Diego muerto del dolor dibujará una paloma llevada por las llamas.

La historia de Frida toca el alma de cualquier ser humano, indistintamente del sexo que tenga. Hubo mucho amor: el que se dio entre Frida y Diego, el que se formó con su padre, su hermana, con la enfermera con quien tuvo una historia hacia el final de sus días...

2) un inno all'amore: EDITH PIAF

Едит Пиаф била величайшей "chanteuse réaliste" в 30 и 60 годах. Рожденная 19 декабря 1915 года ее настоящим именем было Едит Гассион. Она выберет псевдоним Едит Пиаф по случаю своего дебюта в 1935 году.

Бедного происхождения, она проводит своё детство в нищете парижских кварталов Беллевилле. Её мама Лин Марса, певица, была замужем за акробатом, Луис Гассион. Согласно легенде Лин родила Едит на улице с помощью французского полицейского.

Проводит большую часть своего детства в борделе бабушки Марие. Затем у неё было прослушивание в "ГЕРНИ" заведение с кабаре. Важным было покровительство Луиса Лепле её первого импресарио. Её дебют прошел в 1935, она была одета в черное вязаное платье. Её приближение к успеху началось в 1937 когда певица подписала контракт с театром ABC.

Своим великолепным голосом тысячи оттенков, Пиаф более чем на десятилетие опередила то чувство восстания и беспокойства которое потом воплотили артисты «левого берега» Жюльет Греко, Борис Виан, Куэнеу и Вадим.

Своим великолепным голосом тысячи оттенков, Пиаф более чем на десятилетие опередила то чувство восстания и беспокойства которое потом воплотили артисты «левого берега» Жюльет Греко, Борис Виан, Куэнеу и Вадим.

Тех кто её слышал покоряло то как она иногда умела использовать в своих исполнениях агрессивные и злобные ноты, сразу же переходя на сладкую интонацию, не забывая о том духе радости который только она могла вызывать.

Для Эдит в жизни не было ничего более стоящего чем песни и любовь. Сами песни были любовью. Все её мужчины для неё всегда были чужими, её песни же были частью неё, в них была она. Эдит необходимо было петь, это было всей её жизнью. Врачи ей не раз говорили перестать петь, потому что так продолжая она убивала сама себя. Она слышала эти слова когда от слабости должна была держатся за микрофон или прислониться к роялю, и когда машина скорой помощи увозила её в госпиталь. Но мысль о том что она не смогла бы больше петь, была нестерпима для неё. Певица пробовала завязать со спиртным и каждый раз когда она пыталась ей становилось страшно. Страшно от того что она навсегда потеряет голос и не сможет петь. Целыми днями она лежала в кровати в надежде что силы вернуться, силы, которые ей были необходимы для того чтобы петь. Она хотела петь для всех ей незнакомых зрителей, незнакомых друзей, которые начинали аплодировать ей прежде чем, она успевала открыть рот. Она всей душой не хотела их разочаровывать. Эдит ненавидела те вечера когда, пропитавшись наркотиками или выпив слишком много, она не приносила публике радость-её пее. Она пила чтобы забыть того человека, причинившего ей боль и страдания. Она знала что она разрушала саму себя, но не могла удержаться. Алкоголь едва не сгубил её. Эдит вела с ним самую долгую и жестокую борьбу, более трудную чем с нищетой и наротиками. Певица говорила: "Пьют не для того чтобы было хорошо, а для того чтобы не было плохо".



Её мужчины

Только в творчестве Пиаф была постоянна. Мужчины не задерживались долго на ее пути. Она влюблялась искренне. Страсть была тем "перцем", которого ей не хватало для ощущения остроты жизни. Любовь питала и наполняла ее голос чувственным надрывом. Но как только отношения с мужчиной утрачивали романтику и переставали быть похожи на бурю, Пиаф уходила первой, не оглядываясь и не сожалея.

В 17 лет ей показалось что она встретила своё счастье Луи Дюпон. Он первым подарил Эдит скромный букетик фиалок и тем завоевал её. Скоро она забеременела, и практичный Луи устроил её в мастерскую траурных венков. В феврале 1933 у них родилась дочь Марсель и Луи стал всячески отговаривать Эдит от пения: "Баловство это всё. Вот венки-дело надёжное. Они всегда нужны". Потеряв терпение, молодая жена бросила своего мужа и вернулась на улицу. Дочку она таскала за собой, пока через два года та не умерла от

менингита. Пережив эту потерю, певица вновь бросилась в водоворот жизни. Она еще не знала, скольких родных ей суждено потерять.

Как ни странно, но Эдит была очень жизнерадостной и самоуверенной. Она твердо решила покорить мир. В хмурый октябрьский полдень 1935 года ее увидел владелец крупного кабаре Луи Лепле. Он просто был заворожен ее голосом. Он дал ей работу в своем заведении и придумал псевдоним - Пиаф "воробышек".

Луи Лепле был убит. Желтая пресса безжалостно Эдит версиями о ее причастности к этому загадочному убийству. Все вокруг были уверены, что вульгарную певичку ждет панель и бесславие. Но Эдит не умела долго предаваться отчаянию, тем более не умела бездействовать, а в силу веселого нрава никогда не оставалась одна. Следующий покровитель нашелся довольно скоро. С известным поэтом-песенником Раймоном Ассо Пиаф познакомилась еще в бытность Лепле. Ассо слыл человеком из высшего общества. Интеллектуал и педант, он стал для Пиаф по-настоящему близким другом и возлюбленным. Раймон занялся образованием Эдит. В 21 год она едва умела писать и читать. Благодаря ему она из «уличной девчонки» превратилась в эстрадную диву, познакомилась со своей бессменной композиторшей Маргерит Монно и аккомпаниатором Пьером Дрейфусом. Но сам Ассо недолго был рядом — постепенно его опека наскучила Эдит, и они расстались.

Эдит всегда боялась, что ее бросят, и поэтому бросала своих возлюбленных первой. Место Ассо рядом с ней занял актер Поль Мерисс — красивый, безупречно воспитанный и холодный как айсберг. В пылу скандала Пиаф обзывала его «снулой рыбой», била посуду, бросалась на него с кулаками, а он спокойно сидел и читал газету. Потом она выкипала, остывала, он целовал ее, и они отправлялись отмечать примирение в ближайшее кафе.

Расставшись с Мериссом она начала жить с поэтом Анри Конте. Их долгий роман завершился из-за того, что Анри не захотел бросить жену.

Но в то время на горизонте Пиаф уже возник Ив Монтан — молодой итальянский эмигрант, которого по-настоящему звали Иво Ливи. Эдит сразу распознала в нём талант, но ее привлекло не только это. Ей было уже под тридцать, ему — на пять лет меньше. Рядом с Монтаном она чувствовала себя моложе и в благодарность решила сделать из него звезду. К тому времени у нее была уже масса полезных связей, и скоро газеты, еще недавно смеявшиеся над итальянцем, стали называть его «певцом, которого ждали». Влюбленный Ив звал ее замуж, но она отказалась. Ее отталкивали его мужской шовинизм, привычка во всем быть главным, а еще больше — постоянные измены. В конце концов ревнивая Эдит по своей привычке бросила его первым, сменив на музыканта Жана-Луи Жобера.

Лишь один мужчина оставил Эдит сам. Его звали Марсель Сердан. Марсель не мог стать мужем Пиаф, так как был женат, имел троих сыновей. Они познакомились во время гастролей Эдит по Америке. Сердан проводил там финальные бои за титул чемпиона мира. Пиаф приходила на все его матчи, а он, в ущерб спортивной карьере, не пропускал ни одного ее концерта. В отличие от последующей череды молодых любовников Пиаф, Марсель Сердан был ее ровесником. По первому зову Эдит он бросал и семью, и тренировки. Газетчики называли эту историю любовью " короля бокса и королевы песни ", их роман стал одним из наиболее известных любовных историй XX века. Они были безумно знамениты, но каждый был известен в своей области, настолько отличной от сферы влияния другого, что соперничество не омрачило их отношений. Шел октябрь 49-го года. У Пиаф начинались гастроли в Америке. Сердан должен был присоединиться к ней позднее. Его билет на пароход был уже заказан, когда Эдит, внезапно позвонив, настойчиво попросила Марселя срочно вылететь к ней самолетом. Она соскучилась, ожидание казалось ей невыносимым. Самолет не долетел до Нью-Йорка. Он разбился над Азорскими островами. Тело Марселя

Сердана было опознано по часам, которые он носил по странной причуде на обеих руках. Эти часы были подарены Эдит.

Она узнала о несчастье утром – Марсель должен был разбудить ее, но страшное известие о катастрофе прервало ее сон. В тот же вечер на сцену зала «Версаль» Эдит вынесли на руках – идти она не могла. Она остановила аплодисменты публики и тихо сказала: «Я спою сегодня в честь Марселя Сердана». Все ее маленькое тело трепетало, на бледном лице с прилипшей ко лбу челкой огромные глаза горели неземным огнем. Публика замерла в отчаянии, Пиаф запела «Гимн любви». Он звучал трагически победно :

*Если когда-нибудь жизнь оторвет тебя от меня,
Если ты умрешь, если будешь далеко,
Мне не важно, будешь ли ты меня любить,
Потому что я тоже умру.*

«Я так жестоко страдала, что никогда не найду достаточно сильных слов, чтобы об этом рассказать. И тело, и душа мои были ранены насмерть. И все-таки я выдержала». Пишет Эдит в своей книге под названием «Моя жизнь». У певицы началась тяжелая депрессия, обострившая залеченный артрит. Чтобы избавиться от выворачивающей суставы боли Пиаф принимала наркотики. Преодолев наркотическую зависимость, перешла на алкоголь...

Потом снова начались любовные похождения. Первым после Сердана стал американский певец Эдди Константин, из которого Эдит тоже пыталась сделать звезду.



За ним настала очередь старого знакомого Жака Пиллса. За него Пиаф в 1952 году даже вышла замуж — ироничный и спокойный шансонье показался ей желанной «тихой гаванью». Но за спокойствием скрывалось равнодушие. Не желая выслушивать ее бесконечные исповеди, Пиллс начал все чаще исчезать из дома, а потом и вовсе пропал из ее жизни так же тихо, как появился.

Вся жизнь Пиаф после гибели Марселя была методичным саморазрушением. За пятнадцать лет она пережила четыре автокатастрофы, две клинические смерти и одну попытку самоубийства.

Особенно тяжелой стала авария в августе 1952 года, когда один из возлюбленных певицы, велогонщик Андре Пусс, не вписался в поворот на горной дороге. В промежутках между операциями врачи кололи Эдит морфий, и в итоге она пристрастилась к этому наркотику. Он постепенно лишал ее рассудка.

Однажды певица попыталась выброситься из окна, и только присутствие ее подруги Маргерит Моно спасло ей жизнь. Осознав, что уже не может обходиться без морфия, Эдит Пиаф решила лечиться. Но, вернувшись домой, она вновь начала колоться. Потом снова попала в больницу, не выдержав, сбежала оттуда, вернулась опять... Излечиться удалось, избавиться от алкоголизма и депрессии - нет. Довершил список ее бед рак. С ним тягаться было бесполезно. И все же вопреки всем несчастьям она не переставала петь и любить.

Велогонщика сменил музыкант Жак Льеббар, за ним последовали галерист Андре Шеллер и шансонье Жорж Мустаки.

Все они были моложе Эдит. Как ни странно, в этот период она спела лучшие свои песни. Боль и горечь соединились в них с отчаянным вызовом судьбе, с желанием по-прежнему жить и любить. Это и «Падам, падам», написанная ее старым другом Анри Конте, и «Милорд», слова которой принадлежат Мустаки. И, конечно, «Я не жалею ни о чем» — этот бессмертный шедевр в сентябре 1960-го принес Пиаф молодой поэт Шарль Дюмон.

Последнее "люблю".

Единственное, что было не дано Пиаф, это создать семейный уют. В ее гостиной стоял рояль, а вокруг в хаотическом порядке кресла для толпы посетителей. Однажды кто-то привел к ней в дом 20-летнего парикмахера Теофаниса Ламбукуса.

Жгучий красавиц Тео, сын греческих эмигрантов, с детства был околдован талантом Эдит Пиаф. Он поклонялся ей, как богине. Пиаф было 46 лет. Она уже знала, что больна раком. Медленно умирая, она уже с трудом удерживала вилку в скрюченных пальцах. Но глаза юного Тео горели такой любовью, что после горестных размышлений Пиаф согласилась выйти за него замуж, и стала называть Теофаниса - Тео Сарапо. "Сарапо" по-гречески - "Я тебя люблю". Молодой грек словно не замечал, как плохо выглядит любимая женщина. Он разрезал для нее еду на кусочки и дрожал от восхищения при виде, как она подносит пищу ко рту. Общественное мнение поливало их союз грязью злословия. Тео обзывали альфонсом, с еще большим раздражением воспринимали его артистические опыты. В защиту мужа едва державшаяся на ногах Пиаф исполнила с одного из этажей Эйфелевой башни песню "Моя жизнь начинается сегодня с тобой..."

Эдит Пиаф умерла на руках Тео Сарапо через год после свадьбы. Последнее, что ей было дано видеть при жизни это страстно влюбленный взгляд преданного и безутешного в горе юного мужа. Через семь лет после смерти своей легендарной жены он погиб в автомобильной катастрофе. Эдит Пиаф и Теофанис Ламбукас покоятся в одной могиле на кладбище Пер-Лашез.

3) CHARLES BAUDELAIRE et la femme

*"Charles Baudelaire est le plus grand archétype d'un poète
à l'époque moderne et dans tous les pays"
(Thomas Eliot)*

Sa vie n'est pas trop longue (seulement 46 ans), mais elle est à l'image de l'idée qu'on se fait du poète maudit, bohémien et génial. Son enfance a été traumatisante pour lui: né en 1821, son père avait 60 ans, sa mère 26.

Son père meurt et la jeune veuve s'éprend d'un militaire promis à une glorieuse carrière, le commandant Aupick, mais Charles le déteste au point d'exhorter les insurgés du 1848 sur les barricades à le fusiller.

Adolescent, il est mis en pension et il se fait renvoyer du lycée pour indiscipline.

Sa vie dissipée et bohémienne inquiète ses parents, qui l'embarquent pour les Indes, ce voyage laisse lui un fort goût de l'exotisme (cfr. poème: "Parfum Exotique, Les Fleurs Du Mal.)

En retournant à Paris, Baudelaire prend possession de l'héritage paternelle, mais il la dépense très rapidement, donc la mère décide de le placer sous tutelle financière. Ça l'humilie profondément et l'oblige à travailler: il devient alors journaliste, critique d'art et traducteur.

En 1848 il se sent révolutionnaire, il fonde un journal, "Le Salut Public", mais le coup d'état de Napoléon III calme ses ardeurs. Baudelaire se réfugie dans le dandysme, il a plusieurs liaisons, mais la plus importante est celle avec Jeanne Duval, actrice théâtrale, mulâtresse séduisante mais d'une intelligence limitée.

Leur rapport est très tourmenté parce que le poète a toujours manifesté une recherche de l'amour, sans le trouver. Il est continûment divisé entre le "spleen" et l'"idéal", entre l'angoisse et la douleur de

vivre; la mort est vue comme unique façon pur se sauver et on peut y arriver seulement à travers le mal, les drogues, l'alcool et la rébellion vers tout ce que nous entoure. Dans ce cadre, Jeanne devient "un obstacle pour son bonheur".

Baudelaire tente plusieurs fois de se suicider, et il se donne aux "paradis artificiels" (haschisch, opium, absinthe, vin) et quand paraissent "Les Fleurs Du Mal", le livre est censuré par immoralité.



Persistant toute la vie de Baudelaire, les relations du poète avec son univers d'enfance constituent la syntaxe élémentaire de son esprit, de son isolement et de son fond mystérieux. Lu dans son langage, Baudelaire cesse d'être un cas de psychanalyste ou de philosophe; il est un symbole vivant de l'homme en proie à l'être.

Chez lui la quête de l'enfance est traversée d'un mouvement contradictoire de refus: le fait de naître est chargé d'une fatalité intolérable autant qu'inflexible et la venue au monde des formes est en rupture avec l'état unitaire.

« En somme, je crois que ma vie a été damnée dès le commencement et qu'elle l'est pur toujours »

(Lettre à sa mère, le 4 décembre 1854)

La contradiction trouble son existence à sa source. L'innocence enfantine (sa chimère) n'est point, pour lui, l'absence de péché, mais la passion dans sa force primitive sans "Conscience dans le mal". Cette innocence est une forme de folie, l'enfant est donc un monstre.

« Car on peut dire que l'enfant, en général, beaucoup plus rapproché du péché origine »>

Chez l'enfant la concupiscence ne connaît aucun frein, et cette avidité dès le premier jour est justement le péché même, inséparable de la division.

*Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,
Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélé nus!*

(Le Cygne, Les Fleurs Du Mal)

L'énergie de ces lignes exprime la déchéance de la mère aux yeux du fils, qui ne peut endurer cet abaissement qu'en le prenant sur lui par la honte, en se dégradant sur le plan sexuel. De là vient son incapacité d'aimer totalement aucune femme: comme son existence, son être est contradictoire, chair et esprit réciproquement exilés. Il se prostitue à Jeanne Duval comme il voit sa mère prostituée à Aupick: identité symbolique, mais du même coup séparation irremplaçable d'avec la mère idole.

Douloureusement, irrésistiblement, certain adieu adressé à la mère comme a "l'être unique que j'aime" évoque ce cri dans le De Profundis Clamavi :

*« J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé... »*

Qui est l'unique ici? Jeanne Duval ou la mère? Ou tous les deux? L'ordre des Fleurs Du Mal n'est pas arbitraire, il est significatif que ce poème suive immédiatement Une Charogne, dans lequel la chair putride témoigne à sa façon d'une essence divine, forme amoureuse impérissable que le poète a gardée.

L'image du gouffre correspond à l'ennui métaphysique d'être né et non tout à fait né: pris entre l'effroi devant sa damnation temporelle et l'horreur d'un sein qui se muerait en tombeau.

Baudelaire prête à sa mère le pouvoir de le sauver d'une solitude où le père (Dieu même) se tait.

« J'ai besoin d'être sauvé, et toi seule peux me sauver. Je veux tout dire aujourd'hui. Je suis seul, sans amis, sans maitresse, sans chien et sans chat, à qui me plaindre? Je n'ai que le portrait de mon père, qui est toujours muet »

(Lettre à sa mère, le 6 mai 1861)

Souffrir par sa mère et la faire souffrir emplit la vie de Baudelaire.

EPILOGO

Lo scrittore Tahar Ben Jelloun in un testo preparato per **"POIESIS"** (Festival di poesia, arte e musica; rassegna organizzata a Fabriano e ispirata al tema della passione) SCRIVE:

"La passione è la fiamma interiore che spinge la vita verso le vette più alte".

Artisti del calibro di Van Gogh, Rimbaud e Goya hanno trasferito nella loro creazione la bellezza. Passione e poesia si fondono nella tensione all'infinito....
E c'è qualcosa di più:

La poesia è urgenza che cerca l'assoluto impossibile, ma restano il rigore e l'umiltà della tensione al mistero.
Passione e poesia aspirano al concetto imperscrutabile di bellezza.

Daniel Barenboim, il grande musicista argentino - ebreo russo di origine - uomo di pace (a Roma gli verrà prossimamente assegnata la colomba d'oro della pace) che ha fondato la West Eastern Divan Orchestra dove suonano fianco a fianco arabi ed ebrei, ha affermato in una recente intervista:

"La musica forse non può cambiare il mondo, però è la dimostrazione che una convivenza è possibile."

In un componimento musicale due voci possono dialogare nello stesso tempo; ognuno si esprime nella forma più piena e contemporaneamente ascolta l'altro (vedi anche etimologia del termine "concerto"). Bellezza, amore e comprensione coesistono.

Per tornare a Tahar Ben Jelloun, in calce al suo intervento troviamo un'invocazione:

*"Una preghiera, una speranza: Dio! dacci una passione! Che venga da altrove, da ciò che non si conosce; che sia forte e bella; che crei felicità; che sia là sul nostro cammino finché riusciamo a sfidare l'impossibile, a immaginare il sogno **ed esserci** fino alla fine".*

RINGRAZIAMENTI

Molte persone hanno partecipato alla realizzazione di questa brochure, ma soprattutto occorre render grazie alla **Commissione Europea del Programma LLP Comenius** che ha finanziato il progetto "ARTE-AMORE (amore per l'arte.. ovvero l'arte di amare)" e all'**Agenzia Nazionale italiana** per il supporto tecnico fornito nel biennio 2007-2009.

Le docenti **Rita Guerzoni, Giuliana Cuoghi e Rita Cassani** hanno attivato con i loro studenti minuziose ricerche storiche stimolando - grazie a questo progetto - una curiosità artistica e un nuovo approccio didattico allo studio della letteratura e delle arti figurative inducendo i ragazzi ad affrontare un lavoro multidisciplinare di grande spessore. Grande riconoscenza va inoltre espressa a **M.me Judith Berthet, M.me Martine Muñoz, Mr. Didier Lebetre e Mr. Yannick Malek** che hanno costantemente sostenuto nella scuola partner questo impegno europeo contribuendo alla realizzazione di questo prodotto.

Un ringraziamento particolare va espresso alla **dott.ssa Anna Andreoli**, alla **sig.ra Gabriella Dal Magro** e a **M.me Annie Revol** che si sono entusiasmata al tema fornendo la loro collaborazione nonché alla **prof.ssa Mirella Agosta** per la sua pazienza, per l'attenzione, la passione, la competenza e per tutto il tempo da Lei dedicato a questo progetto.

REMERCIEMENTS

Nombreuses sont les personnes qui ont participé à la réalisation de cette brochure, mais il faut d'abord remercier la **Commission Européenne du programme EFTLV Comenius** qui a financé le projet "ART - AMOUR (amour de l'art ou l'art d'aimer)" et l'**Agence Nationale italienne** pour le support technique fourni au cours des années 2007-2009.

Ensuite, **Mmes Rita Guerzoni, Giuliana Cuoghi et Rita Cassani** ont motivé les étudiants dans les recherches multidisciplinaires en stimulant - grâce à ce projet - leur curiosité artistique et une nouvelle approche didactique à l'étude de la littérature et des arts figuratifs.
Un grand merci aussi à **Mme Judith Berthet** et aux professeurs **Martine Muñoz, Didier Lebetre e Yannick Malek** qui ont soutenu avec force cette collaboration européenne.

Sans oublier **Mmes Anna Andreoli, Gabriella Dal Magro et Annie Revol** qui se sont enthousiasmées à ce sujet au point d'y collaborer et surtout **Mme Mirella Agosta**, responsable du projet, dont l'attention, la passion, la compétence ainsi que l'intérêt porté aux élèves nous ont permis la réalisation de cette brochure.

- ↶ Redazione, correzione bozze, impaginazione a cura della prof.ssa Mirella Agosta
- ↶ Rédaction, correction des croquis et mise en page par Mme Mirella Agosta

Al progetto hanno partecipato i seguenti studenti:

ANNE VICTOR	ARFAOUI RIM
BARBIERI JESSICA	BELLANOVA ELENA
BARET QUENTIN	CASTRACANO SARA
BARREAU DIANE	CATUOGNO ALESSIA
BATISSON GLADYS	DI FRANCO ELISA
BELLEVILLE GREGORY	MARIANI BEATRICE
BELTHIER	MATTIAZZO ROSSANA
BONHOMME MARION	MICELI MARIANNA
BOSSANT JEANNE	NOFI LAURA
CAPUANO VINCENT	RAPOLLA DALILA
COLIN CAMILLE	SCARAMUZZINO FEDERICA
COMBE JOHANA	SCHIEPPATI ERIKA
CRASATO MAXIME	BARBARO ANDREA
DE LA HOUPLIERE AGATHE	BRUNI ALICE
DELATTRE AURELIE	CIARLA ARIANNA
DEVAUX SOPHIE	DI PILATO FEDERICA
DIENG-MONGES NAOMI	FERRARI GIULIA
DOMAS CLEMENT	LACIRIGNOLA VIVIANA
ECALE EMELINE	LAMPARIELLO ALESSIA
ESTEPHAN JEROME	MATTIATO SOFIA
FRATONI LISE	SALOBUTIN TATIANA
GALLAND KIMBERLEY	SALOBUTIN VALENTINA
GERARD CAPUCINE	VESCOVO GIULIA
GOEPFERT MARGOT	DI MAURO ALESSANDRO
GUIBERTEAU BRICE	FOLLI ANDREA
GUILHEM MELANIE	FULLIN MARTINA
HUSSEIN-AGHA NOËLLE	MACALUSO DAVIDE
JOUVRAY NICOLAS	COMI ROBERTA
KOLODZIEJ AURIANE	CRECCO ROBERTA
LE JOLY CHARLENE	GRAZIANO ROBERTA
LE MAISTRE EMMANUELLE	RIVA ILARIA
LEROUGE BENJAMIN	BALZAN FEDERICA
LING FLORENT	BENUZZI GIORGIA
LUO YUXI LUCIE	BOLOGNA CRISTINA
MANFROI QUENTIN	CANTONI MIRIAM
MORESCO MARINE	GIGLIO STEFANIA
MORIEULT ANTOINE	MINICO SILVIA
NOTARIANNI SEGOLENE	PORRO BEATRICE
PIERRE QUENTIN	ROVERI FEDERICA
POUILLOT EUGENIE	SALLUSTIO ALESSANDRA
POUZOLLES VALENTIN	SCACCHI VALENTINA
ROGER KENNY	VITRIOLO VALENTINA
ROUGIER ELEONORE	ALBERTI MARTA
SEBASTIANUTTI TRYSTAN	CARNICELLA ROSANNA
SEVIN MARION	CICERI ALIZEE
SUARD LIDIA	DE MOURA ARIADINE
THOMAS QUENTIN	IAIA ANTONELLA
TISSEAU KEVIN	LIGORIO LUANA
TRICHET MATTHIEU	MUSICCO GIULIA
VINCIGUERRA OPHELIE	NUZZI VALENTINA
VRBICA THEO	VEGETTI IRENE
	VILLANI VERONICA

BIBLIOGRAFIA:

- Erich NEUMANN, Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo, Roma, Astrolabio, 1989
- Christiane NOIREAU, La lampe de Psyché, Paris, Flammarion, 1991
- Nicole GARNIER, Un amore fragile, in FMR, n° 158, 2003
- Véronique GELY-GHEDIRA, Pandore et Psyché: sources néoplatoniciennes de la rencontre de deux mythes dans l'art de la Renaissance, dans la «Revue de Littérature comparée» 1991, n°1
- Ernst GOMBRICH e Gianni GUADALUPI, Il palazzo sgretolato, in FMR, n° 49, 1987
- APULEIO, Metamorfosi (L'asino d'oro), Milano, Mondadori, 1988
- Giacomo LEOPARDI, Zibaldone di pensieri, Milano, Mondadori, 1983
- Sonia CAVICCHIOLI, Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio, Venezia, Marsilio, 2000
- Giulio Romano, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1989
- Anne DELBEE, Una donna chiamata Camille Claudel: il sacrificio di un genio al femminile, Longanesi, 2004
- Anne DELBEE, Une femme sculpteur, Presses de la Renaissance, 1982
- Françoise GIROUD, Une femme honorable, Fayard, 1981
- Pierre Emmanuel, Baudelaire, la femme et Dieu, Seuil, 1982



I T C S "PRIMO LEVI" - Bollate (Italia)

INSTITUTION DU SACRE CŒUR - La Ville du Bois (France)