

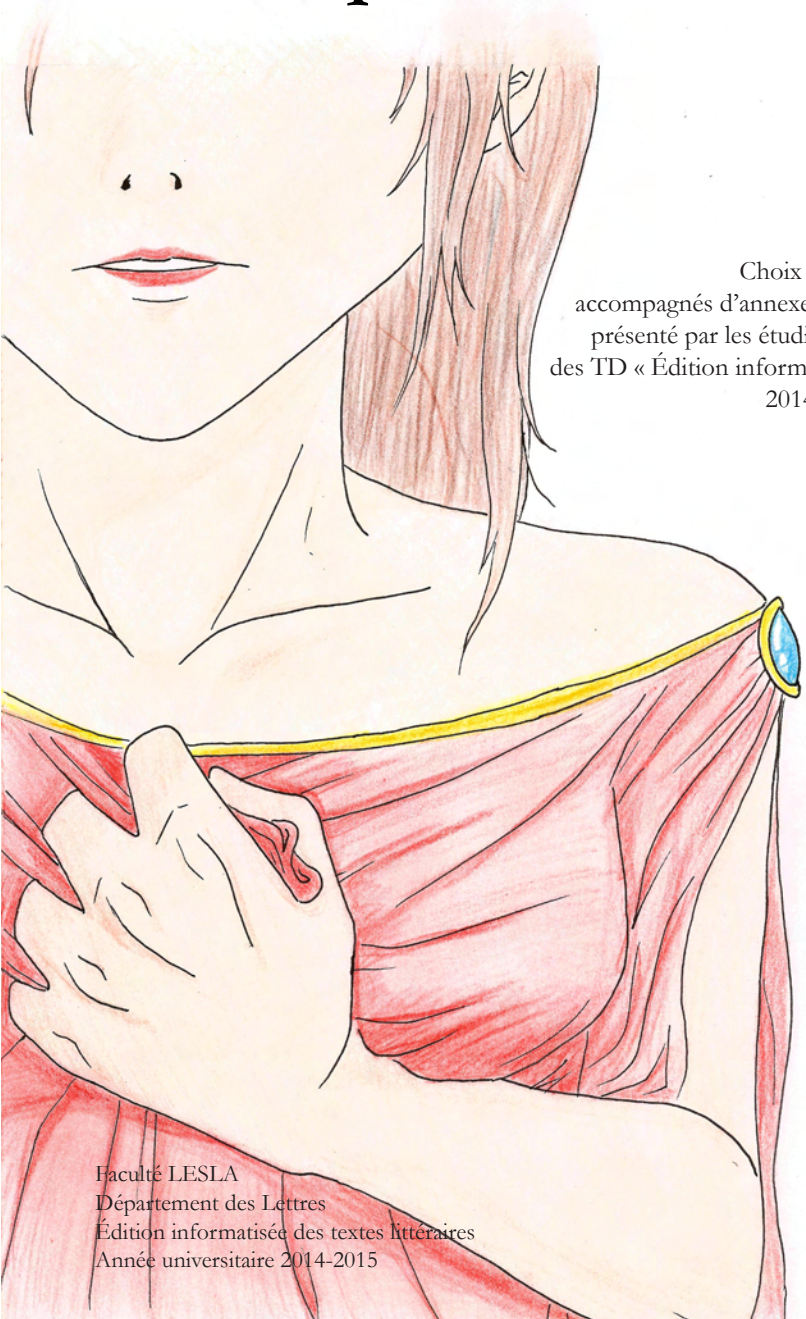
Amours antiques et modernes



EITL
Université Lumière Lyon 2
Faculté LESLA
Département des Lettres
2014 / 2015

Illustration ci-contre : Sarah KHALEQUI
Illustration de couverture : Gaëlle FRENEAT

Amours antiques et modernes



Choix de textes
accompagnés d'annexes littéraires et artistiques,
présenté par les étudiants de première année
des TD « Édition informatisée des textes littéraires »
2014-2015

Faculté LESLA
Département des Lettres
Édition informatisée des textes littéraires
Année universitaire 2014-2015

UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2

Illustration ci-contre : Daphnée BRANCHY



Conception

Sophie COSTE

*

Encadrement pédagogique

Sophie COSTE

Serge MOLON

*

Maquette

Serge MOLON

*

Réalisation

Sophie COSTE

Serge MOLON

Ariane BOISSET

Mélissa CHAOUÏ

Mathilde COQBLIN

Gaëlle FRENEAT

Guillaume GENESTAR

Myriam JAMBON

Tania KADDOUR-SEKIOU

Sarah KHALEQUI

Alexis LAUFERON

Farizah MADI M'ZE

Sarah MARESCOT

Nesrine MEDJEBER

Gwenaële NIAT TOUNDJI

Élise TISSERAND

Jérémie VEY

Shu Ping WANG

*

Impression

Service RIME, Université Lumière LYON 2

PRÉSENTATION

Avec ce septième volume de la série, nous présentons le travail réalisé en 2014-2015 dans les TD « Édition informatisée des textes littéraires », qui tentent de conjuguer recherche littéraire et apprentissage du travail éditorial.

Le choix des textes sur lesquels nous travaillons est guidé par la volonté d'élargir le socle de références culturelles des étudiants de première année. Nous espérons les sensibiliser à l'importance de certains textes fondateurs, qui nourrissent depuis des siècles la culture occidentale, à la fois sous la forme de réécritures littéraires et de transpositions artistiques. C'est dans cet esprit que pendant trois ans (2012 à 2014) nous avons proposé aux étudiants de travailler sur les textes bibliques, que la plupart d'entre eux connaissent très mal. Cette année, le corpus de textes a été plus diversifié : il s'agissait d'étudier un certain nombre de textes anciens unis par la thématique de l'amour - entendu au sens d'Eros. La sélection a été épineuse, tant le choix était vaste : fallait-il inclure l'amour conjugal de Pénélope et Ulysse, les amours médiévales telles que celles de Tristan et Yseult, la fin'amor des troubadours ?... Le choix s'est finalement arrêté sur quatre ensembles de textes antiques suffisamment riches pour fournir une approche variée des questions soulevées par l'amour, ses joies et ses peines - les secondes plus représentées que les premières. *La Bible* est présente encore une fois, avec le Cantique des Cantiques ; deux discours tirés du *Banquet* de Platon lui succèdent ; viennent enfin deux histoires d'amour tragiques empruntées respectivement à *L'Enéide* et aux *Métamorphoses* d'Ovide : celle de Didon et Enée, celle d'Orphée et Eurydice.

Chacun des textes fondateurs, divisé en deux volets, a donné lieu à deux prolongements thématiques différents. Ainsi, pour *Le Banquet*, sont étudiés successivement le mythe de l'androgynie - avec le discours d'Aristophane-, puis la voie spirituelle présentée dans le discours de Socrate.

Les étudiants ont travaillé sur un corpus de textes qui leur a été distribué en début de semestre sous forme d'un fascicule d'une quarantaine de pages. Y étaient regroupés les textes fondateurs mais aussi des propositions de prolongements littéraires. Beaucoup d'entre elles ont été utilisées dans les dossiers mais les étudiants, encouragés à faire leurs propres recherches, y ont souvent ajouté leurs trouvailles.

Comme les années précédentes, ils ont travaillé par équipes de deux, se consacrant à l'étude d'un des textes, sur lequel ils ont remis un dossier en fin de semestre. Ce dossier comportait, outre le texte présenté et annoté, des prolongements littéraires et artistiques, ainsi qu'une bibliographie classée. Il a été corrigé simultanément par l'enseignant de littérature et celui de TICE - sur des critères naturellement différents. A l'issue du semestre, des réunions ont été proposées aux étudiants volontaires pour accomplir le travail éditorial nécessaire à la publication de ce recueil : relectures, corrections, mise en page, choix des styles etc. Pour plus de précisions sur l'ensemble des étapes, voir ci-après le témoignage des étudiants.

Comme les années précédentes, ce sont les travaux les plus aboutis qui ont été sélectionnés pour figurer dans le présent recueil. Chacune de ses sections réunit des études provenant de plusieurs dossiers différents.

Est-ce parce que la thématique choisie était particulièrement attrayante ? Toujours est-il que les TD ont été le lieu de nombreux échanges enthousiastes et que les étudiants ont été volontaires en grand nombre pour participer au travail éditorial final. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés !

Sophie COSTE

TÉMOIGNAGE DES ÉTUDIANTS MEMBRES DU COMITÉ DE LECTURE

À la découverte de l'intitulé du cours d'Édition Informatisée de Textes Littéraires, nous étions tous curieux d'en découvrir le contenu et les spéculations allèrent bon train. Nous avons finalement découvert que le cours était divisé en deux parties distinctes mais complémentaires.

Avec Madame Coste, nous nous sommes concentrés sur la partie littéraire et sommes partis à la découverte des amours antiques et modernes. Nous avons étudié quatre grands textes fondateurs : Le Cantique des Cantiques, tiré de la Bible ; *Le Banquet*, de Platon ; *L'Énéide*, de Virgile et enfin ; *Les Métamorphoses*, d'Ovide. Chaque étude de ces textes débouchait sur des thématiques spécifiques telles que l'érotisme, la fusion amoureuse, la passion, le désespoir amoureux ou encore le deuil. Il était intéressant d'analyser le prolongement moderne de ces textes antiques chez d'autres auteurs et de comparer ces thématiques communes.

La partie la plus fascinante du cours était le travail d'analyse fait en commun : la classe était dynamique et la réflexion proposée par Madame Coste s'enrichissait de l'interprétation et du ressenti de l'ensemble des étudiants. Pour ma part, j'ai été ravie de pouvoir également travailler sur des œuvres artistiques et d'avoir ainsi élargi ma culture littéraire et artistique avec les œuvres d'auteurs tels que Gérard de Nerval, Albert Cohen ou Guillaume Apollinaire et d'artistes tels que Gustave Moreau, Auguste Rodin ou René Magritte (pour ne citer qu'eux).

Notre travail consistait à créer un dossier, en binôme, après avoir choisi une thématique : ce dossier devait présenter le texte fondateur, avec deux prolongements littéraires et un prolongement artistique. Nous devions dans un premier temps faire une présentation orale de notre travail devant la classe puis, à la fin du semestre, en remettre une version écrite, en alliant l'enseignement de Madame Coste et celui de Monsieur Molon.

Avec Monsieur Molon, nous avons appris toutes les techniques nécessaires au « nettoyage » typographique, à la mise en forme et à l'application des styles d'un texte sur ordinateur. À la fin du semestre, nous sommes parvenus à maîtriser les techniques éditoriales et ainsi, nous avons pu les appliquer à notre dossier. Nous avons alors compris qu'il était nécessaire de maîtriser l'outil informatique afin d'accéder aux métiers de l'édition. À présent, l'édition informatique n'a plus de secrets pour nous !

Un comité de lecture composé des étudiants volontaires a choisi les textes qui constituent ce livre parmi tous les dossiers remis en fin de semestre. Un second groupe a participé à sa mise en page. Ce cours a été une véritable révélation pour les étudiants de Lettres Appliquées. Nous avons eu l'opportunité de découvrir une partie du métier d'éditeur dès notre première année de Licence. Ce livre est la concrétisation d'un semestre d'études, de recherches et d'application des connaissances que nous avons acquises. Nous espérons qu'il vous plaira !

Nesrine MEDJEBER

LE CANTIQUE DES CANTIQUES (1) PROLOGUE, PREMIER ET TROISIÈME POÈMES. L'EXTASE AMOUREUSE LA CÉLÉBRATION DU CORPS FÉMININ.....	15
LE CANTIQUE DES CANTIQUES (2) QUATRIÈME POÈME À LA RENCONTRE DE L'AUTRE : L'ATTENTE ET LA QUÊTE LA CÉLÉBRATION DU CORPS MASCULIN	37
PLATON, <i>LE BANQUET</i> (1) DISCOURS D'ARISTOPHANE L'ANDROGYNIE – LA FUSION AMOUREUSE	57
PLATON, <i>LE BANQUET</i> (2) DISCOURS DE SOCRATE L'AMOUR COMME VOIE SPIRITUELLE	83
LES AMOURS DE DIDON ET ÉNÉE DANS L' <i>ÉNÉIDE</i> (1) LA PASSION – LES SOUFFRANCES DE L'ABANDON	101
LES AMOURS DE DIDON ET ÉNÉE DANS L' <i>ÉNÉIDE</i> (2) LE SUICIDE AMOUREUX.....	127
ORPHÉE ET EURYDICE (1) LA DISPARITION DE L'ÊTRE AIMÉ	147
ORPHÉE ET EURYDICE (2) DEUIL ET LYRISME.....	167

**LE CANTIQUE DES CANTIQUES (1)
PROLOGUE, PREMIER ET TROISIÈME POÈMES.**

**L'EXTASE AMOUREUSE
LA CÉLÉBRATION DU CORPS FÉMININ**

LE CANTIQUE DES CANTIQUES, PROLOGUE, PREMIER ET TROISIÈME POÈMES.

Chant d'amour alterné entre deux amants, Le Cantique des Cantiques est censé avoir été écrit au X^e siècle avant J.C par le roi Salomon. En réalité, ce « plus beau des cantiques » (tel est le sens du titre qu'il porte) serait, pense-t-on aujourd'hui, le résultat de l'assemblage de différents poèmes célébrant la passion amoureuse.

Empreint de sensualité autant que de lyrisme, ce texte biblique surprend et suscite bon nombre de questionnements quant à sa place même au sein de l'Ancien Testament. De fait, il n'y a été accepté, à l'origine, que dans un sens allégorique : dans la religion juive, le Bien-aimé représenterait Dieu, et la Bien-aimée Israël, la nation élue. Dans la religion chrétienne, le Bien-aimé incarne le Christ sauveur et la Bien-aimée l'âme du croyant cherchant la rédemption.

Cependant, une lecture contemporaine invite à une réhabilitation du sens originel, c'est-à-dire la célébration de la beauté du lien amoureux, fidèle et unique. Et en ce sens, Le Cantique des Cantiques a été une véritable source d'inspiration dans les domaines littéraires et artistiques. En effet, la portée universelle du sentiment amoureux, exalté et magnifié dans ce chant sacré, s'inscrit dans un renouvellement artistique permanent.

Le Cantique est divisé en huit poèmes (ou « chants » ou « chapitres »). Selon les traductions les protagonistes sont désignés par les termes « Le Bien-aimé » et « La Bien-aimée », ou « L'Époux » et « L'Épouse », ou encore simplement « Lui » et « Elle ».

Dans le Prologue et le premier poème, l'Épouse évoque son amour passionnel pour son amant, et sa fuite du carcan familial pour le rejoindre.

Dans le troisième poème, l'Époux chante le corps de sa Bien-Aimée, et les deux amants se rejoignent, le texte suggérant alors leur union charnelle. Ici, le registre bucolique magnifie l'exaltation amoureuse. L'Épouse se voit en effet parée d'une beauté héritée de la nature, qui tend à créer un idéal féminin empreint d'une pureté édénique, originelle, renforcée par la célébration de la chasteté.

Claire DOEBELIN ~ Chantal CARRIER

Titre et prologue

¹ Cantique des Cantiques, de Salomon

L'ÉPOUSE

² Qu'il me baise des baisers de sa bouche
Tes amours sont délicieuses plus que le vin ;
³ l'arôme de tes parfums est exquis
ton nom est une huile qui s'épanche^a,
c'est pourquoi les jeunes filles t'aiment^b.

^a Dans une référence érotique aux cinq sens, l'amour est mis en relation avec le vin qui enivre, le parfum qui enveloppe et l'huile qui imprègne.

⁴ Entraîne-moi sur tes pas, courons !
Le Roi m'a introduite dans ses appartements^c ;
tu seras notre joie et notre allégresse.
Nous célébrerons tes amours plus que le vin ;
comme on a raison de t'aimer !

Premier Poème

L'ÉPOUSE

⁵ Je suis noire et pourtant belle^d, filles de Jérusalem,
comme les tentes de Qédar^e,
comme les pavillons de Salma^f.
⁶ Ne prenez pas garde à mon teint basané :
c'est le soleil qui m'a brûlée.
Les fils de ma mère se sont emportés contre moi,
ils m'ont mise à garder les vignes.
Ma vigne à moi... je ne l'avais pas gardée^g !
⁷ Dis-moi donc, toi que mon cœur aime :
Où mèneras-tu paître le troupeau,
où le mettras-tu au repos, à l'heure de midi ?
Pour que je n'erre plus en vagabonde,
près des troupeaux de tes compagnons^h.

LE CHŒUR

⁸ Si tu l'ignores, ô la plus belle des femmes,
suis les traces du troupeau,

^b Dans la lecture allégorique juive, les jeunes filles sont la personnification des nations entourant l'élue Israël, incarnée par la bien-aimée.

^c Plusieurs hypothèses sont ici possibles :
- après les noces, en Orient, les époux sont parfois considérés comme roi et reine. « Roi » serait donc une désignation métaphorique.
- le roi Salomon, en rivalité avec un berger, aurait enlevé la Bien-aimée.

^d Une peau parfaitement blanche était à l'époque l'idéal de beauté occidentale. Ainsi, pour des raisons d'éthique, dans des versions plus récentes, « pourtant » a été supprimé.
Dans la lecture allégorique chrétienne, il s'agit de l'âme noircie par le péché.

^e Le royaume de Qédar est un ancien royaume arabe. Les tentes des Arabes nomades, faites de poils de chèvres, étaient en général de couleur noirâtre.

^f Référence à des tentures de couleur sombre ornant les appartements du palais de Salomon.

^g Ces mots mystérieux suscitent plusieurs hypothèses, parmi lesquelles :
- allusion au peuple juif tombé sous domination égyptienne puis finalement guidé par Moïse jusqu'en terre promise.
- dans la lecture chrétienne, référence aux croyants qui, s'adonnant au péché, ont abandonné leurs âmes.
- allusion à la virginité de la Bien-aimée.

^h La Bien-aimée s'adresse directement à son amant, présenté comme un berger. Souvent dans la Bible, Dieu s'apparente à un berger, un guide qui mène le peuple des croyants. Dans une lecture allégorique, l'âme est en errance tant qu'elle n'est pas unie à Dieu.

et mène paître tes chevreaux
près de la demeure des bergers.

Troisième poème

L'ÉPOUX

- ¹ Que tu es belle, ma bien-aimée
que tu es belle !
Tes yeux sont des colombes,
derrière ton voile ;
tes cheveux comme un troupeau de chèvres,
ondulant sur les pentes de Galaad.
- ² Tes dents, un troupeau de brebis tondues
qui remontent du bain.
Chacune a sa jumelle
et nulle n'en est privée.
- ³ Tes lèvres, un fil écarlate,
et tes discours sont ravissants.
Tes joues, des moitiés de grenade,
à travers ton voile.
- ⁴ Ton cou, la tour de David,
bâtie en forteresse.
Mille rondaches y sont suspendues,
tous les boucliers des preux.
- ⁵ Tes deux seins, deux faons,
jumeaux d'une gazelle,
qui paissent parmi les lisⁱ.
- ⁶ Avant que souffle la brise du jour
et que s'évanouissent les ténèbres,
j'irai à la montagne de la myrrhe,
à la colline de l'encensⁱ.
- ⁷ Tu es toute belle, ma bien-aimée,
et sans tache aucune !

ⁱ Dans cette suite de comparaisons, les différentes parties du corps de la Bien-aimée sont mises en relation avec des éléments de la faune et de la flore. Ainsi, les yeux comparés à des colombes font référence à la pureté du regard et les cheveux ondulés représentent les mouvements d'un troupeau de chèvres descendant la montagne. Les dents bien blanches sont associées aux brebis fraîchement tondues et lavées. La comparaison du cou avec la tour de David où seraient suspendues « milles rondaches » (boucliers de forme ronde) fait allusion au port de tête altier, royal, de la Bien-aimée, tandis que ses seins comparés à « deux faons » évoquent la douceur liée aux jeunes animaux.

^j Liés aux rites religieux, l'encens et la myrrhe, présents apportés au Christ par les Rois Mages, font ici référence à des lieux sacrés. En effet, selon un passage de l'Exode (XXX : 34-37) l'encens était réservé à Yahvé, qui s'adresse ainsi à Moïse : « Le parfum que tu fais là, vous n'en ferez pas pour vous-même de même composition. Il sera saint pour toi, réservé à Yahvé. » La myrhe était utilisée pour la composition d'une huile d'onction sainte dans le judaïsme. Enfin, du vin mêlé de myrhe fut proposé au Christ (qui cependant refusa) avant sa mort.

- ⁸ Viens du Liban^k, ma fiancée,
viens du Liban, fais ton entrée.
Abaisse tes regards, des cimes de l'Amama,
des cimes du Sanir et de l'Hernon,
repaire des lions,
montagnes des léopards.
- ⁹ Tu me fais perdre le sens,
ma sœur, ma fiancée,
tu me fais perdre le sens !
par un seul de tes regards,
par une seule perle de ton collier.
- ¹⁰ Que ton amour a de charmes,
ma sœur, ma fiancée.
Que ton amour est délicieux... Plus que le vin !
Et l'arôme de tes parfums,
plus que tous les baumes^l !
- ¹¹ Tes lèvres, ma fiancée,
distillent le miel vierge.
Le miel et le lait
sont sous ta langue ;
et le parfum de tes vêtements
est comme le parfum du Liban.
- ¹² Elle est un jardin bien clos,
ma sœur, ma fiancée ;
un jardin bien clos,
une source scellée^m.
- ¹³ Tes jets font un verger de grenadiers
et tu as les plus rares essences :
- ¹⁴ le nard et le safran,
le roseau odorant et le cinnamome,
avec tous les arbres à encens ;
la myrrhe et l'aloès,
avec les plus fins arômes.

^k Le Liban est une montagne du sud de la Palestine, comme les cimes de l'Amama, du Sanir et de l'Hernon. La Bien-aimée apparaît ici comme une divinité puissante, régnant depuis les hauteurs.

^l L'évocation du vin et du parfum fait écho aux paroles précédentes de la Bien-Aimée (cf. note a) A la fin du verset, l'expression « le parfum de tes vêtements » revêt une connotation véritablement sensuelle. L'odorat est donc mis en avant ici dans toute sa sensualité et sa subjectivité, de même que le goût auquel font référence le lait et le miel. Ces derniers, références à la terre promise par Yahvé à Moïse, sont synonymes de prospérité et d'abondance : « Alors que Moïse se trouvait sur le mont Horeb, Yahvé lui apparut dans le buisson ardent et lui dit : « J'ai vu la misère de mon peuple en Égypte [...] et je suis descendu pour le délivrer de la main des Égyptiens et le faire monter de ce pays vers une terre fertile et vaste, une terre où ruissellent miel et lait [...] » (Exode, XXX, 8-17)

^m Le thème du « jardin bien clos » connaîtra un important développement au Moyen Âge avec l'*hortus conclusus* des monastères et de la peinture religieuse. Comme la « source scellée », il renvoie à la fois à la pureté de la Bien-aimée et à celle de l'âme du fidèle.

¹⁵ Source qui féconde les jardins,
puits d'eau vive,
ruisseaux dévalant du Libanⁿ !

L'ÉPOUSE

¹⁶ Lève-toi, aiglon,
accours, autan !
Soufflez sur mon jardin,
Qu'il distille ses aromates !
Que mon Bien-aimé entre dans son jardin,
qu'il en goûte ses fruits délicieux^o !

L'ÉPOUX

¹ J'entre dans mon jardin,
ma sœur, ma fiancée,
je récolte ma myrrhe et mon baume,
je mange mon miel et mon rayon,
je bois mon vin et mon lait.
Mangez, amis, buvez,
enivrez-vous, mes bien aimés !^p

Cantique des Cantiques (*La Bible de Jérusalem*),
Prologue, 1^{er} et 3^e poèmes

ⁿ Métaphorisée par le jardin d'Éden, la Bien-aimée apparaît ici comme un symbole de fécondité mais aussi de pureté, de virginité soigneusement gardée pour le Bien-aimé. L'odorat est, une fois encore, mis en évidence par la multiplicité des senteurs évoquées. Synonyme ici de sensualité, le parfum a d'autre part un rôle important lors des cérémonies religieuses. En effet, l'encens, évoqué précédemment, est brûlé dans un encensoir balancé selon l'usage propre à chaque rite afin de mieux en diffuser le parfum. La fumée s'élevant vers le ciel symbolise la montée de la prière vers Dieu. Le nard, huile de couleur ambrée au parfum capiteux, est connu pour avoir été versé sur les pieds du Christ par Marie-Madeleine : « Marie, ayant pris une livre d'un parfum de nard pur de grand prix, oignit les pieds de Jésus, et elle lui essuya les pieds avec ses cheveux ; et la maison fut remplie de l'odeur du parfum. » (Jean 12 :3)

^o Référence à l'union charnelle entre les amants. En effet, l'image de l'aiglon - vent du nord - et de l'autan - vent du sud-, soufflant sur le jardin et disséminant ses arômes et pollens évoque la fécondité et par conséquent l'amour charnel.

^p « Mes bien-aimés » fait référence, dans la lecture juive allégorique, à la communion du peuple juif avec Dieu. Dans la lecture chrétienne, c'est la communion de Dieu et de l'âme qui est ouverte à tous.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Charles Baudelaire, « Les Bijoux », *Les Fleurs du Mal*

Poème censuré lors de la publication des *Fleurs du Mal* en 1857, « Les Bijoux » dresse le portrait lascif d'une femme nue exécutant, face au poète rêveur, une danse de séduction.

Laissant libre cours à sa fascination pour la femme, Baudelaire met ici en scène sa muse et maîtresse Jeanne Duval qui, n'ayant plus pour parure que ses bijoux, incarne une Vénus noire sensuelle au charme vénéneux. Imprégné des valeurs et des interdits judéo-chrétiens, ce poème offre en effet la vision d'une féminité fatale, incarnation du mal et du péché.

Provocateur, Baudelaire fait référence, dans ce cadre empreint d'érotisme, au texte biblique du Cantique de Salomon. La formule « ces grappes de ma vigne », désignant les seins, renvoie en effet aux paroles prononcées par la Bien-aimée évoquant sa peau brûlée par le soleil tandis qu'elle gardait les vignes :

« Les fils de ma mère se sont emportés contre moi,
ils m'ont mise à garder les vignes.
Ma vigne à moi ... je ne l'avais pas gardée ! »

Représentatif d'une relation violente et douloureuse, avant tout charnelle, le poème « Les Bijoux » contraste avec la vision de l'amour donnée par Le Cantique, qui est au contraire celle d'un amour heureux, pur, en profonde harmonie avec la nature.

Claire DOEBELIN ~ Chantal CARRIER

Les Bijoux

La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores¹.

Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,
Ce monde rayonnant de métal et de pierre
Me ravit en extase, et j'aime à la fureur
Les choses où le son se mêle à la lumière².

Elle était donc couchée et se laissait aimer,
Et du haut du divan elle souriait d'aise

¹ Les Maures, ou anciennement Mores, sont à l'origine des populations berbères peuplant le Maghreb. Dans ce cadre exotique et érotique dressé par la nudité de cette femme parée de bijoux, apparaît l'image de l'esclave exécutant une danse de séduction face à son maître. Cependant il est intéressant de noter que l'expression « l'air vainqueur » suggère en même temps une inversion des rôles dominant-dominé.

² Bruyants, scintillants sur une peau nue, les bijoux prennent à travers le regard du poète toute leur dimension subjective, liée au fantasme et au désir charnel.

À mon amour profond et doux comme la mer,
Qui vers elle montait comme vers sa falaise³.

Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
Et la candeur unie à la lubricité
donnait un charme neuf à ses métamorphoses ;

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins⁴,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne⁵,

S'avançaient plus câlin que les Anges du mal,
Pour troubler le repos où mon âme était mise,
Et pour la déranger du rocher de cristal
Où, calme et solitaire, elle s'était assise⁶.

Je croyais voir unis par un nouveau dessin
Les hanches de l'Antiope⁷ au buste d'un imberbe,
Tant sa taille faisait ressortir son bassin.
Sur ce teint fauve et brun, le fard était superbe !

—Et la lampe s'étant résignée à mourir,
Comme le foyer seul illuminait la chambre
Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,
Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre⁸ !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857)

³ La femme apparaît ici dans une position de supériorité évidente, divinité sûre de ses charmes dominant le poète de toute sa hauteur. Cela rappelle le Cantique des Cantiques : « Viens du Liban, ma fiancée, / viens du Liban, fais ton entrée. / Abaisse tes regards, des cimes de l'Amana, / des cimes du Sanir et de l'Hernon, / repaire des lions, / montagnes des léopards. » (Troisième poème)

⁴ Cette énumération des attributs féminins, rythmée par la multiplication des « et », fonctionne comme une accumulation des charmes et offre l'image d'une beauté vibrante, submergeant celui qui lui fait face.

⁵ Comme évoqué précédemment dans le paragraphe d'introduction, Baudelaire fait avec ce vers une allusion provocatrice au texte biblique du Cantique des Cantiques.

Le deuxième vers de cette strophe évoque une peau imprégnée d'huile, essence parfumée évoquée à plusieurs reprises dans le Cantique et ajoutant ici à l'érotisme né de la nudité.

⁶ Apparaît ici le caractère dangereux, presque maléfique (les « Anges du Mal » évoquent Satan, l'ange déchu) de cette beauté nue. Caractère accentué tout au long du poème par l'association faite entre féminité et animalité. Notons que l'appellation « tigre dompté » (quatrième strophe), avec sa structure antithétique, joue sur l'ambiguïté des rapports dominant-dominé présents dans le texte.

⁷ Femme convoitée par Zeus qui prit la forme d'un satyre pour la posséder durant son sommeil, Antiope a notamment été représentée par Watteau sous les traits d'une beauté endormie aux courbes généreuses (dont de larges hanches).

⁸ L'aliénation ressentie par Baudelaire dans sa fascination pour la femme s'illustre par la violence dont sont empreints ces vers. Son désir (inconscient ?) de tuer cette femme avec laquelle il se livre à une lutte permanente prend tout son sens dans ce vers final offrant l'image d'un corps sublimé dans le sang.

Jules Laforgue, « Notre Petite Compagne », *Des Fleurs de bonne volonté*.

Des Fleurs de bonne volonté fait partie des derniers écrits de Jules Laforgue. Le recueil, composé dans le courant de l'année 1886, soit un an avant la mort du poète, aura une publication posthume.

Ici, la femme seule a la parole et, dans un autoportrait arrogant et racoleur, exhorte l'homme à l'amour. Si l'on retrouve dans ce poème les associations stylistiques, déjà présentes dans le Cantique des Cantiques, de l'amour à un breuvage, à un élément végétal ou à une source, on est loin de la chaste invitation qui est chantée dans le texte biblique. C'est plutôt un appel à la consommation charnelle qui est lancé, dans un langage équivoque qui met en avant toutes les contradictions que peut engendrer l'idée de la féminité, et l'incompréhension qu'elle suscite chez l'homme.

L'emploi du pluriel pour la figure masculine (« Vous n'êtes que de naïfs mâles ») fait de cet « Éternel Féminin » qui a « des âmes pour tous les goûts », un idéal aux multiples facettes, insondable et inatteignable, qui n'est plus réservé à un seul, mais qui peut adopter autant de « visages » qu'il y a de prétendants. Cette frivolité affichée est renforcée par le dédain que la femme affiche pour la gente masculine. Mais elle est aussi contrastée par une strophe dans laquelle le libertinage laisse place à une vision plus chaste de cette « compagne », à laquelle « nul [n'a] retroussé [son] voile ». Elle revêt alors les attributs célestes d'une divinité, et se pare des atours de la vertu.

Par ce portrait grinçant où la femme, glorifiant son pouvoir universel de séduction, chante son auto-panégyrique et apparaît à la fois comme une fille de joie et une déesse, Laforgue cristallise un idéal féminin paradoxal, qui louvoie entre pudeur et turpitude, et exacerbe les fantasmes masculins suscités par la nature énigmatique de la féminité.

Jérémy VEY

XLV Notre Petite Compagne

Si mon Air vous dit quelque chose,
Vous auriez tort de vous gêner ;
Je ne la fais pas à la pose⁹ ;
Je suis La Femme, on me connaît.

Bandeaux plats ou crinière folle,
Dites ? quel Front vous rendrait fou ?
J'ai l'art de toutes les écoles,
J'ai des âmes pour tous les goûts¹⁰.

Cueillez la fleur de mes visages,
Buvez ma bouche et non ma voix,

⁹ L'expression « la faire à la pose » signifie être prétentieux, fier, arrogant. Son utilisation est visiblement ironique ici au vu de l'arrogance justement affichée de la narratrice.

¹⁰ Dans ce quatrain, « La Femme » loue son pouvoir absolu de séduction, capable de s'étendre à l'ensemble de la gente masculine.

Et n'en cherchez pas davantage...
Nul n'y vit clair ; pas même moi.

Nos armes ne sont pas égales,
Pour que je vous tende la main,
Vous n'êtes que de naïfs mâles,
Je suis l'Éternel Féminin !

Mon But se perd dans les Étoiles !...
C'est moi qui suis la Grande Isis¹¹ !
Nul ne m'a retroussé mon voile¹².
Ne songez qu'à mes oasis...

Si mon Air vous dit quelque chose
Vous auriez tort de vous gêner ;
Je ne la fais pas à la pose :
Je suis La Femme ! On me connaît¹³.

Jules Laforgue, *Des Fleurs de bonne volonté* (1890).

¹¹ Isis, reine mythique, est la grande déesse égyptienne.

¹² Ici, la référence au voile d'Isis vient probablement de Plutarque, *Sur Isis et Osiris* : « À Saïs, la statue assise d'Athéna, qu'ils identifient à Isis, porte cette inscription : « Je suis tout ce qui a été, qui est et qui sera, et mon voile (*peplos*), aucun mortel ne l'a encore soulevé. ». D'après Plutarque, ce symbole serait celui du savoir antique du peuple égyptien dévoilé à chaque pharaon après son intronisation. Mais il est intéressant de noter qu'une idée similaire est présente dans le Cantique des Cantiques, V, 7 : « Ils m'ont enlevé mon voile / Ceux qui gardent la muraille ». Ce passage de la Bible a été interprété comme le viol de l'Épouse par les gardes de Salomon. Dès lors, on peut voir dans ce vers l'image d'une chasteté paradoxale de la femme du poème, inviolée, ou à l'inverse celle de son consentement à toute proposition d'union charnelle, auquel cas elle aurait elle-même retiré son voile. Ce langage équivoque donne au poème de Laforgue toute sa saveur subversive.

¹³ La répétition de la première strophe à la fin du poème donne à celui-ci les attributs de l'antienne. C'est bien sûr une utilisation ironique des codes liturgiques, la femme ne chantant ici finalement que son amour pour elle-même. La chanteuse Yvette Guilbert, qui adaptera en chanson ce poème (« La Femme », 1918), choisira de répéter comme un refrain cette strophe à la suite de chacun des quatrains du poème.

André Breton, « L'union libre », *Clair de Terre*.

Avec « L'union libre »¹⁴ le poète surréaliste André Breton réactualise le genre poétique du blason, popularisé au XVI^e siècle par Clément Marot. Le blason est un poème profane qui fait l'éloge de la femme en s'attachant à décrire l'anatomie féminine. Le morcellement du corps qu'élabore Breton et l'association de chaque fragment de l'anatomie à une idée métaphorique permettent de rapprocher ce poème de la description de la Bien-Aimée par l'Époux dans le troisième poème du Cantique des Cantiques.

La liberté poétique chère aux surréalistes s'exhibe ici avec grâce, et l'émergence de l'inconscient fait naître un fantasme charnel sublimé. L'émancipation de toute contrainte est d'abord formelle : le vers libre, l'irrégularité de l'anaphore et le refus d'une syntaxe traditionnelle en sont les marques. Mais ce qui frappe avant tout, c'est la capacité de Breton à créer des images hallucinatoires et à bouleverser l'imaginaire par ses analogies insondables qui sont la marque de l'iconoclasme surréaliste. Il se dégage néanmoins une certaine cohérence du poème qui esquisse, par l'omniprésence d'éléments naturels, l'image d'une femme dont le corps serait un univers autonome. Là encore il rejoint le Cantique des Cantiques.

Mais Breton se libère aussi du texte biblique en décuplant son caractère profane et sa puissance érotique. Le titre du poème suggère en effet une union qui ne se fait pas dans la rigueur du mariage, et l'évocation explicite, sur quatre vers, du sexe féminin témoigne du refus de s'encombrer de la représentation allusive qu'on peut percevoir dans le Cantique des Cantiques.

On pourrait considérer, en relisant le texte biblique à la lumière du poème de Breton, que la liberté stylistique du surréalisme y était déjà en germe, du fait de certaines images déroutantes. Mais c'est sans doute une lecture anachronique qui nous amène à cette perception et il est probable que, dans son contexte, la poésie bucolique du Cantique des Cantiques ait été moins opaque pour le public auquel elle était destinée.

Jérémy VEY

L'union libre¹⁴

Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
À la taille de sablier¹⁵
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde¹⁶ et de bouquet d'étoiles de
dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
À la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie¹⁷ poignardée

¹⁴ Le titre du poème, s'il évoque une union hors-mariage entre deux êtres, révèle aussi l'ambition du poème de créer des associations lexicales déconcertantes pour l'imaginaire qui sont l'aboutissement de la démarche libératrice du surréalisme.

¹⁵ Ces premiers vers marquent la liberté formelle que Breton développera dans tout le poème. En superposant des compléments du nom dont l'association dérouté le lecteur, il crée le sujet d'une proposition incomplète. C'est bien par ces associations que le poète se libère, et il semble dès lors impossible de les expliquer de manière rationnelle.

¹⁶ Une cocarde est un nœud de ruban ou d'étoffe, de couleur rouge, qui sert d'ornement pour les chapeaux.

¹⁷ Hostie prend ici probablement son sens propre de « victime ».

À la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
À la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres

[...]

Ma femme au cou d'orge imperlé¹⁸
Ma femme à la gorge de Val d'or
De rendez-vous dans le lit même du torrent
Aux seins de nuit
Ma femme aux seins de taupinière marine
Ma femme aux seins de creuset du rubis
Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours
Au ventre de griffe géante
Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical
Au dos de vif argent¹⁹
Au dos de lumière
À la nuque de pierre roulée et de craie mouillée
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire
Ma femme aux hanches de nacelle
Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc
De balance insensible
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante
Ma femme aux fesses de dos de cygne
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer²⁰ et d'ornithorynque
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu²¹

André Breton, *Clair de Terre* (1931)

¹⁸ « Imperlé » est un néologisme. L'orge perlé est la céréale à laquelle on a retiré son enveloppe. Ici, l'orge est donc brut, complet.

¹⁹ Le vif-argent est un métal à l'état liquide.

²⁰ Un placer est un gisement de minerai.

²¹ Ici, Breton réunit dans les yeux de la femme les quatre éléments. Cela contribue, en fin de poème, à faire d'elle un univers autonome, un monde en soi.

Saint-John Perse, « Étroits sont les vaisseaux », *Amers*

Connu pour sa poésie envoûtante aux accents fortement lyriques, Saint-John Perse était également un célèbre diplomate. Il publie *Amers* en 1957. *Étroits sont les vaisseaux* est l'un des textes qui composent ce recueil, et est lui-même divisé en sept parties, tout au long desquelles un homme et une femme dialoguent.

Ce texte est d'abord remarquable par sa structure de dialogue amoureux, mais aussi par sa musicalité. Le poète, qui célèbre la mer et les paysages marins, donne à sa poésie, par le jeu des allitérations, un rythme qui, à l'oral, évoque le bruit de l'eau. Saint-John Perse entremêle à cette célébration un éloge de la femme et de ses beautés pour aboutir à un chant poétique envoûtant. Ces trois éléments – dialogue amoureux, célébration de la femme et célébration de la nature – renvoient immanquablement au Cantique des Cantiques, qui est le chant d'amour par excellence. Le ton des protagonistes de ces deux poèmes forme également un point de convergence des deux textes car ils expriment tantôt la fièvre amoureuse, tantôt la tendresse infinie, dans un langage éloquent.

Maëlienn NARDOT ~ Hélène BELLAL ~ Céline DULLIER

« Et sur la grève de mon corps l'homme né de mer s'est allongé. Qu'il rafraîchisse son visage à même la source sous les sables ; et se réjouisse sur mon aire, comme le dieu tatoué de fougère mâle²²... Mon amour as-tu soif ?

Je suis femme à tes lèvres plus neuve que la soif. »

[...]

« La mer en toi dans ton principe, la chose en toi qui fut la mer, t'a fait ce goût de femme heureuse et qu'on approche... Et ton visage est renversé, ta bouche est fruit à consommer, à fond de barque, dans la nuit. Libre mon souffle sur ta gorge, et la montée, de toutes parts, des nappes du désir, comme aux marées de lune proche, lorsque la terre femelle s'ouvre à la mer salace et souple, ornée de bulles, jusqu'en ses mares, ses maremnes²³, et la mer haute dans l'herbage fait son bruit de noria²⁴, la nuit est pleine d'éclosions... »

[...]

« Mes dents sont pures sous ta langue. Tu pèses sur mon cœur et gouvernes mes membres. Maître du lit, ô mon amour, comme le Maître du navire. Douce la barre à la pression du Maître, douce la vague en sa puissance. Et c'est une autre, en moi, qui geint avec le grément... Une même vague par le monde, une même vague jusqu'à nous, au très lointain

²² Il semblerait que la fougère mâle symbolise le commencement, le caractère originel de quelque chose. Le « dieu tatoué de fougère mâle » serait donc une divinité ancienne.

²³ Zone géographique en Toscane aux limites mal définies.

²⁴ Le terme de noria désigne généralement un mécanisme hydraulique servant à acheminer de l'eau.

du monde et de son âge...Et tant de houle, et de partout, qui monte et fraye jusqu'en nous... »

[...]

« Tu es comme le pain d'offrande sur l'autel, et portes l'incision rituelle rehaussée du trait rouge²⁵...Tu es l'idole²⁶ de cuivre vierge, en forme de poisson, que l'on enduit au miel de roche ou de falaise...Tu es la mer elle-même dans son lustre, lorsque midi, ruptile²⁷ et fort, renverse l'huile de ses lampes.

Tu es aussi l'âme nubile²⁸ et l'impatience du feu rose dans l'évasement des sables [...]

Oh femme et fièvre faite femme ! Lèvres qui t'ont flairée ne fleuront point la mort. Vivante – et qui plus vive ? – tu sens l'eau verte et le varech, et tes flancs sont lavés au bienfait de nos jours. »

[...]

« Femme suis et mortelle, en toute chair où n'est l'Amant. Pour nous le dur attelage en marche sur les eaux. [...] Et mon corps s'ouvre sans décence à l'Étalon du sacre, comme la mer elle-même aux saillies de la foudre.

Ô Mer levée contre la mort ! Qu'il est d'amour en marche par le monde à la rencontre de ta horde ! »

Saint-John Perse, *Amers* (1957)

²⁵ L'auteur peut ici faire référence à la fois à la coutume chrétienne de marquer le pain d'une croix avant le repas, au sexe de la femme, ou à sa bouche rehaussée de rouge.

²⁶ Ce terme confirme le caractère sacré que revêt l'amour dans ce poème. Cependant le christianisme rejette l'adoration des idoles. En fait la spiritualité qui imprègne le texte ne se réfère à aucune religion en particulier.

²⁷ « Ruptile », du latin *ruptum*, supin de *rumpere* « rompre », se dit en botanique de quelque chose qui s'ouvre en se déchirant d'une manière irrégulière.

²⁸ Qui atteint l'âge du mariage.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Nagisa Oshima, *L'Empire des sens*

Adapté d'un fait divers marquant, le film *L'Empire des sens* met en scène, dans le Japon militariste de 1936, la relation charnelle et passionnée entre la servante Sada Abe et son maître Kichizo. Réalisé par Nagisa Oshima, chef de file de la Nouvelle Vague japonaise, il fut présenté au Festival de Cannes en 1976. Jugé scandaleux à l'époque en raison de son érotisme brûlant, ce film est en effet une provocation ouverte du cinéaste à la société japonaise et son système de censure. Toutefois, au-delà de son côté hautement subversif, *L'Empire des sens* offre une réflexion profonde sur la passion amoureuse et ses limites. De l'exaltation des sens à l'embrasement des corps, Oshima livre ici une vision extrême de l'érotisme et des rapports amoureux, sublimés jusque dans la mort. Enfin, bien qu'il soit peu probable que Le Cantiques des Cantiques ait inspiré son auteur, on retrouve dans *L'Empire des sens* toute la puissance du lien amoureux, exalté jusqu'à atteindre une dimension quasi sacrée.

Claire DOEBELIN ~Chantal CARRIER



L'Empire des sens (avec Tatsuya Fuji et Eiko Matsuda), Nagisa Oshima, 1976

« Dis-moi donc, toi que mon cœur aime ... »
(*Cantique des Cantiques*, Premier poème)

Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved (The Bride)*

Dante Gabriel Rossetti est un peintre britannique, fondateur du mouvement pictural préraphaélite qui entendait faire resurgir en plein XIX^e siècle la peinture italienne de la Renaissance. Également poète, écrivain et traducteur, il était largement inspiré par des thèmes mythologiques et religieux, et avait pour habitude d'illustrer ses propres poèmes, ainsi que ceux d'autres auteurs. C'est par quelques vers du prologue au Cantique des Cantiques qu'il accompagna son tableau *The Beloved (The Bride)*, portrait de l'Épouse du texte biblique.

L'œuvre en question est, dans un style réaliste, un éloge charnel de la beauté féminine. La Bien-aimée occupe une place centrale et s'impose dans l'espace du cadre. Seul personnage montré complètement de face, elle tend son regard droit devant elle en ôtant son voile, suggérant ainsi l'offrande charnelle. Toute la volupté du tableau se joue ici, dans ce geste et ce regard qui semblent accueillir la venue du Bien-aimé. Le spectateur prend alors la place de celui-ci et, transfiguré, devient l'amant attendu. La couleur vive et l'ampleur du vêtement du personnage suggèrent le corps promis et contribuent au caractère sensuel de l'œuvre. L'éclairage du tableau, de face, aplanit l'espace pictural et se focalise sur la Bien-aimée. Il semble alors provenir de l'Époux lui-même, comme une lumière qui serait dirigée par son regard passionné, orientant ainsi l'entière attention du spectateur sur l'objet de cette passion.

Autour de la Bien-aimée, quatre femmes et une jeune fille, qu'on suppose être les « filles de Jérusalem », sont agglutinées, comme étouffées par les bords du tableau. Le cadre devient alors le seul espace possible d'existence, comme s'il n'y avait pas de hors-champ toléré, et la Bien-aimée est alors pour le spectateur un univers clos, autour duquel rien n'a d'importance. Ce mouvement autour d'elle des jeunes filles aux regards curieux et interloqués, qui contrastent avec l'apaisement du sien, paraît une tentative désespérée d'exister aux yeux de l'Époux.

Jérémy VEY



The Beloved (The Bride), Dante Gabriel Rossetti, 1865–1866

83 x 76 cm, Tate Britain, Londres

Odilon Redon, *La Sulamite*.

L'imaginaire et le rêve tiennent une place prédominante dans l'œuvre du peintre symboliste Odilon Redon, qui se fait d'abord connaître pour sa vision sombre de l'âme humaine, empreinte de mélancolie et d'ésotérisme. Mais les années 1890 marquent un profond changement dans son travail : il abandonne ses peintures et dessins de l'étrangeté fantasmagorique où le noir prédomine pour la couleur et l'épuration formelle. Sa vision de la Sulamite, le personnage féminin du Cantique des Cantiques, témoigne de cette seconde période artistique.

La simplicité de la composition, du trait et des couleurs, contraste avec la densité descriptive du texte biblique. Ici, le contexte est dépouillé et l'espace pictural composé d'un plan unique. Cette mise à plat du sujet crée une vision fragile et éthérée du personnage féminin. Le visage est tout juste esquissé et la chevelure s'estompe doucement. Le corps nu est suggéré par l'ébauche d'une épaule et par la blancheur crémeuse du support. Des lignes noires et jaunes dessinent un bouquet de fleurs qui irradie en ondes lumineuses autour du personnage. Cette représentation imagée du sexe féminin sublime, par un érotisme vaporeux, celle du texte biblique et figure l'exaltation fantasmagique d'un songe. La Sulamite, aux yeux fermés et au sourire apaisé, la tête reposant sur un support intangible, semble elle-même plongée dans le rêve pacifié de l'attente de l'être aimé.

Cette épure graphique est donc celle d'une représentation onirique de la femme, comme si l'Époux voyait en rêve sa Bien-aimée, elle-même songeant à lui. Se tisse alors une correspondance immatérielle entre les deux amants, et l'on peut s'imaginer les poèmes du Cantique des Cantiques se transmettre de l'un à l'autre par un lien purement spirituel qui transcenderait l'éloignement physique les séparant.

Jérémy VEY



La Sulamite, Odilon Redon, 1897

Lithographie, 32,1 x 31,4 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Marc Chagall, *Le Cantique des cantiques III*

Le peintre Marc Chagall se situe hors de tous les mouvements artistiques du XX^e siècle et est largement influencé par les traditions juïques et slaves. La série dont est extrait le tableau ci-dessous est composée de cinq œuvres illustrant le Cantique des Cantiques. Elle est exposée dans une salle du musée Chagall, accompagnée d'une musique de Bach comme fond sonore. L'artiste dédie cette série à sa propre femme.

Ce tableau, *Le Cantique des Cantiques III*, fait apparaître deux personnages enlacés, en tenue de mariage. Nous reconnaissons l'Époux et l'Épouse. Nous pouvons voir que ce même couple réapparaît en bas à droite du tableau, de manière beaucoup plus discrète. Ils sont alors dénudés et gardent la même position d'enlacement. La forte présence d'éléments naturels, ainsi que la nudité, la couleur rose dominante et l'enlacement rappellent l'érotisme de la scène du Cantique dans laquelle l'épouse offre son jardin à son Bien-aimé. Mais l'artiste n'oublie pas, avant de proposer cette union physique, de montrer qu'elle est précédée d'une union spirituelle, par le mariage. Celle-ci est représentée par le couple principal, qui se tient dans une courbe semblant le guider vers le ciel.

Une multitude d'éléments divers apparaissent également dans cette œuvre : au centre du tableau est représenté un village. Celui-ci pourrait symboliser Jérusalem et, ainsi, apporterait la deuxième interprétation, mystique, du Cantique, qui fait de cette ville l'objet du désir des croyants, pour un exil purificateur au Temple. Ainsi, le tableau reprend parfaitement les trois aspects principaux du Cantique : l'aspect poétique, l'aspect religieux et l'aspect érotique.

Manon NOLY



Le Cantique des cantiques III, Marc Chagall, 1960

Huile sur toile, 149 x 210 cm, Musée national Marc Chagall, Nice

LE CANTIQUE DES CANTIQUES (2)
QUATRIÈME POÈME

À LA RENCONTRE DE L'AUTRE : L'ATTENTE ET LA QUÊTE
LA CÉLÉBRATION DU CORPS MASCULIN

LE CANTIQUE DES CANTIQUES QUATRIÈME POÈME

Le quatrième poème de l'ensemble Le Cantique des Cantiques, ou *Chant de Salomon* illustre avec lyrisme l'attente et la quête amoureuses.

Dans ce poème, le Bien-Aimé frappe à la porte de la Bien-Aimée durant la nuit ; celle-ci, tardant à ouvrir, par pudeur et retenue, ne le trouve plus sur le seuil lorsqu'elle se décide enfin à aller à sa rencontre : voyant qu'elle n'ouvrirait pas, il s'en est allé. La Bien-Aimée se lance alors à sa poursuite, en pleine nuit, malgré sa condition de femme, alors que les ténèbres règnent sur Jérusalem et que les soldats hantent les ombres de la ville. Arrêtée et molestée par « ceux qui gardent les remparts », elle poursuit cependant sa quête et demande aux filles de Jérusalem (Le Chœur) de l'avertir si elles venaient à apercevoir son Bien-Aimé. Le chœur, intrigué par la fougue qu'elle met dans sa recherche et le désespoir qui la tenaille à l'idée d'être séparée de celui qu'elle aime, demande à l'Épouse pourquoi elle désire tant retrouver ce Bien-Aimé. L'Épouse entame alors un long éloge poétique de l'Élu de son cœur afin de montrer combien cet homme mérite son amour. Ainsi, en plus de la quête de l'être aimé vient s'ajouter la thématique de la célébration du corps masculin.

Ce poème, frappant de beauté plusieurs millénaires après sa rédaction, illustre parfaitement l'amour fervent jusqu'à la sacralisation. Il est empreint, ainsi d'ailleurs que l'ensemble du Cantique des Cantiques, d'un lyrisme amoureux qui a, depuis, souvent été repris dans de nombreuses œuvres littéraires, picturales, musicales, constituant ainsi une abondante source d'inspiration. Ainsi, le peintre Gustave Moreau a représenté « La Sulamite » pour rendre compte de l'ardeur de la quête de la Bien-Aimée, le sculpteur Petrus a réalisé une œuvre représentant un couple intitulée « Le Cantique des Cantiques », le peintre René Baumer a également créé plusieurs représentations toutes nommées « Cantique des Cantiques », pour ne citer que quelques-uns des « inspirés » de cette œuvre magnifique.

Stéphanie HUGUET ~ Myriam JAMBON

QUATRIÈME POÈME

2 7+ L'ÉPOUSE.

- ² Je dors, mais mon cœur veille^a.
J'entends mon Bien-aimé qui frappe.
« Ouvre-moi, ma sœur, mon amie,
ma colombe, ma parfaite !
Car ma tête est couverte de rosée,
mes boucles, des gouttes de la nuit. »
- ³— « J'ai ôté ma tunique,
comment la remettrais-je ?
J'ai lavé mes pieds,
comment les salirais-je^b ? »
- ⁴ Mon bien-aimé a passé la main
par le trou de la porte,
et du coup mes entrailles ont frémi^c.
- ⁵ Je me suis levée
pour ouvrir à mon Bien-aimé,
et de mes mains a dégoutté la myrrhe^d,
de mes doigts la myrrhe vierge,
sur la poignée du verrou.
- ⁶ J'ai ouvert à mon Bien-aimé,
mais tournant le dos, il avait disparu !
Sa fuite m'a fait rendre l'âme.
Je l'ai cherché, mais ne l'ai point trouvé,
je l'ai appelé, mais il n'a pas répondu^e !
- ⁷ Les gardes m'ont rencontrée,
ceux qui font la ronde dans la Ville.
Ils m'ont frappée, ils m'ont blessée,

^a Ambiguïté sur l'état de la Bien-Aimée : dort-elle ? Veille-t-elle ? Dans la lecture allégorique chrétienne, sa vigilance symbolise la permanence de la foi pour le croyant.

^b La Bien-Aimée, retenue par sa chasteté, trouve des prétextes pour justifier son refus d'ouvrir à son Bien-Aimé : il n'est pas convenable pour une jeune fille d'ouvrir la nuit à un homme. Allégoriquement, on peut l'interpréter comme le fait que l'âme n'est pas prête à ce moment à s'ouvrir totalement à la foi.

^c Le Bien-Aimé tente de forcer la porte : allégorie de Dieu qui persévère pour obtenir la foi des hommes. L'interprétation profane laisse ici entrevoir un certain érotisme porté par l'image du Bien-Aimé qui force le trou de la porte et l'emploi du verbe « frémir » pour caractériser ce que ressent la Bien-Aimée.

^d Résine odorante, la myrrhe est considérée comme extrêmement précieuse, notamment pour avoir été un des cadeaux portés à Jésus par les rois mages selon *La Sainte Bible*. Célèbre pour son odeur exquise, elle est utilisée dans les cérémonies religieuses : sur le plan allégorique c'est une trace de contact divin alors que pour une lecture littérale il s'agirait ici d'une allusion érotique.

^e La lecture allégorique chrétienne voit là une allusion à la longue et parfois difficile quête de Dieu par le croyant.

ils m'ont enlevé mon manteau,
ceux qui gardent les remparts^f.

- ⁸ Je vous en conjure,
filles de Jérusalem,
si vous trouvez mon Bien-aimé,
que lui déclarerez-vous.. ?
Que je suis malade d'amour.

LE CHŒUR.

- ⁹ Qu'a donc ton Bien-aimé de plus que les autres^g,
ô la plus belle des femmes ?
Qu'a donc ton Bien-aimé de plus que les autres,
pour que tu nous conjures de la sorte ?

L'ÉPOUSE.

- ¹⁰ Mon bien-aimé est frais et vermeil,
il se reconnaît entre dix mille.
¹¹ Sa tête est d'or, et d'un or pur^h ;
ses boucles sont des palmes,
noires comme le corbeau.
¹² Ses yeux sont des colombesⁱ,
sur l'eau d'un bassin,
se baignant dans le lait,
posées sur un océan.
¹³ Ses joues, des parterres d'aromates,
des massifs parfumés^j.
Ses lèvres, des lis ;
elles distillent la myrrhe vierge^k.

^f La Bien-Aimée subit des blessures physiques de la part des gardes de la ville qui voient en elle une courtisane. Certaines interprétations racontent qu'elle aurait subi un viol de la part de soldats ivres : ils ont en somme blessé sa chasteté au moins en la dévoilant. Elle poursuit sa quête malgré tout, soucieuse uniquement de retrouver son Bien-Aimé.

^g La lecture allégorique souligne le caractère absolu de l'adoration et ainsi engendre une réflexion sur l'existence d'un Dieu unique et supérieur, représenté ici par le Bien-Aimé dont on va lire par la suite l'éloge.

^h Métaphore illustrant la préciosité du Bien-Aimé : l'or est le plus prisé des métaux, et sa qualité est précisée ici par « or pur », renforçant ainsi sa noblesse. Par ailleurs, cette métaphore sert à désigner la tête de l'être aimé, c'est-à-dire le siège de la pensée et de l'esprit. Il s'agit donc ici d'une comparaison extrêmement noble.

ⁱ Écho explicite au troisième poème du Cantique des Cantiques où c'est l'Époux qui associe les yeux de sa Bien-Aimée à des colombes (« Tes yeux sont des colombes », Verset 4.1).

^j Ici les fleurs (qui désignent les joues du Bien-Aimé) ne sont définies que par leurs parfums ; ainsi il y a comme une confusion des sens : en effet, on s'attendrait à ce que les joues soient associées aux fleurs en raison de leur couleur et non de leur odeur. Cette image renforce une certaine sensualité olfactive qui fait également écho au troisième poème du Cantique des Cantiques avec le jardin (métaphore de la Bien-Aimée) que décrit l'Époux.

^k Cette comparaison permet de rendre les paroles du Bien-Aimé aussi précieuses que de la myrrhe.

- ¹⁴ Ses mains, des globes d'or,
garnis de pierres de Tarsis¹.
Son ventre, une masse d'ivoire,
couverte de saphirs.
- ¹⁵ Ses jambes, des colonnes d'albâtre,
posées sur des bases d'or pur.
Son aspect est celui du Liban^m,
sans rival comme les cèdresⁿ.
- ¹⁶ Ses discours sont la suavité même,
et tout en lui n'est que charme.
Tel est mon Bien-aimé, tel est mon ami,
filles de Jérusalem.

LE CHŒUR.

- 6.** ¹Où est parti ton Bien-aimé,
ô la plus belle des femmes ?
Où s'est tourné ton Bien-aimé,
que nous le cherchions avec toi ?

4 12-16 L'ÉPOUSE.

- ² Mon Bien-aimé est descendu à son jardin^o,
aux parterres embaumés,
pour paître son troupeau dans les jardins,
et pour cueillir des lis.
- ³ Je suis à mon Bien-aimé, et mon Bien-aimé est à moi,
Il paît son troupeau parmi les lis.

Le Cantique des Cantiques (*La Bible de Jérusalem*)
Quatrième poème

¹ La ville de Tarsis est citée dans l'Ancien Testament, toutefois sa localisation est plus qu'incertaine ; une hypothèse veut qu'il s'agisse d'une contrée lointaine où les vaisseaux de Salomon allaient chercher des métaux précieux ; ainsi les « pierres de Tarsis » illustrent une fois de plus la préciosité du Bien-Aimé dont les parties du corps (ici les mains) sont associées à des objets rares.

^m La comparaison avec le Liban, très haute montagne, met en exergue la force et l'aspect majestueux du Bien-Aimé.

ⁿ Conifère très haut duquel émane une délicieuse odeur ; symboliquement, le cèdre (et surtout le cèdre du Liban) est associé aux temples : il protégerait les hommes des démons.

^o Le jardin est une référence au troisième poème du Cantique des Cantiques dans lequel l'épouse est décrite comme « un jardin bien clos » où seul le Bien-Aimé peut entrer afin d'en récolter les parfums et les fruits. Ici, ce peut être une allusion à leurs retrouvailles, l'Époux étant « descendu à son jardin ».

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Louise Labé, « Ô beaux yeux bruns », *Sonnets*

Poétesse de « l'École lyonnaise », Louise Labé, l'une des plus grandes femmes de lettres du XVI^e siècle, appartenait au même cercle que le poète Maurice Scève, emblème de la poésie amoureuse de la Renaissance. Louise Labé est considérée comme féministe pour ses revendications en faveur de l'indépendance de pensée et du droit à l'éducation pour les femmes. Elle est également célèbre pour avoir incarné la liberté de parole amoureuse. Son œuvre se compose essentiellement d'élégies et de sonnets fortement marqués par une philosophie de l'amour d'inspiration platonicienne et pétrarquiste.

Le poème présenté ci-dessous est un sonnet pétrarquiste dans la mesure où il évoque une passion exacerbée par l'absence, voire par le refus de l'être aimé. Cette passion s'exprime à travers la célébration du corps de l'être aimé, autrement dit par le blason. Mais le schéma habituel se trouve inversé car ici c'est la femme qui célèbre l'amant. Le ton est celui d'une élégie puisque la poétesse se confronte à l'échec de sa quête amoureuse.

L'éducation à cette époque comportait une forte composante religieuse, ainsi il est possible que Louise Labé se soit inspirée de notre texte fondateur, même inconsciemment. Certaines thématiques sont similaires à celles du Cantique des Cantiques notamment le désespoir qui mène à braver la nuit, ainsi que la célébration du corps de l'aimé. Cependant, ce sonnet ne constitue pas une référence explicite et, contrairement au *Quatrième poème*, il ne comporte pas de lecture allégorique.

Julie ROYS

Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés¹,
Ô chauds soupirs, ô larmes épandués²,
Ô noires nuits vainement attendues,
Ô jours luisants vainement retournés !

Ô tristes plaints, ô désirs obstinés,
Ô temps perdu, ô peines dépendues³,
Ô milles morts en mille rets⁴ tendues,
Ô pires maux contre moi destinés⁵ !

¹ Le bien-aimé n'est désigné que par métonymie, il n'est présent à l'esprit du lecteur que par la nomination des parties de son corps. Ce procédé stylistique permet de célébrer le corps de l'aimé. Celui-ci n'apparaît en tant que personnage qu'au dernier tercet avec, pour la première fois, le pronom personnel « toi ». Ce blason est marqué par l'imposante présence de la plainte qui annonce l'échec de la recherche amoureuse.

² Larmes répandues.

³ Dépensées.

⁴ Les rets sont des filets pour la pêche et la chasse, donc des pièges.

⁵ L'élégie est une plainte amoureuse dont ce vers est un parfait exemple. Le chagrin est manifesté par l'apostrophe « Ô », présente ici sous la forme d'une anaphore. Cet effet de répétition ainsi que l'abondance des phrases exclamatives accentuent l'effet de plainte.

Le Cantique des Cantiques (2) : quatrième poème

Ô ris, ô front, cheveux bras mains et doigts !
Ô luth⁶ plaintif, viole, archet et voix !
Tant de flambeaux pour ardre⁷ une femme !

De toi me plains, que tant de feux portant,
En tant d'endroits d'iceux mon cœur tâtant,
N'en est sur toi volé quelque étincelle⁸.

Louise Labé, *Sonnets* (1555), Sonnet II

⁶ Le « luth » et la « viole » sont des instruments à cordes.

⁷ Verbe à l'infinitif, signifiant « brûler ».

⁸ La signification de ce dernier quatrain est probablement la suivante : l'amante se plaint que son amant, porteur de tant de feux par lesquels il embrase son cœur, ne soit pas lui-même atteint par quelque étincelle de ces feux.

Pierre Louÿs, « La Nuit », *Les Chansons de Bilitis*

Les Chansons de Bilitis est un recueil de poèmes en prose de Pierre Louÿs, publié en 1894. Le poète crée tout un univers autour de Bilitis, jeune grecque contemporaine de Sappho dont elle aurait été la rivale. Il s'agit en fait d'un personnage fictif dont Pierre Louÿs invente même la biographie dans la préface de son ouvrage. Mais il ne s'arrête pas là : il se présente comme le simple traducteur de cette poétesse antique, auteur prétendue de ces poèmes sensuels.

« La Nuit » est le quarante-quatrième poème de ce recueil qui en compte plus de cent cinquante. Il évoque le rituel de Bilitis lorsque la nuit tombe. Cette dernière semble en effet avoir pris l'habitude de s'enfuir de chez elle pour rejoindre son bien-aimé Lykas dans sa prairie, puisque la mère de Bilitis refuse que sa fille épouse un homme plus pauvre qu'elle.

Des similitudes avec le quatrième poème du Cantique des Cantiques peuvent être soulignées. Tout comme l'épouse biblique, Bilitis fuit son domicile pour retrouver l'homme qu'elle aime pendant la nuit, moment propice à l'abandon de soi et à l'amour effréné : un amour passionnel, clandestin, possible uniquement la nuit puisque les amant doivent se séparer à l'aube. De plus, à l'image du Bien-aimé du Quatrième poème, Lykas est un simple berger comme l'indique le terme « prairie ».

Inès SIVIGNON ~ Charlotte WARIN

C'est moi maintenant qui le recherche⁹.
Chaque nuit très doucement, je quitte la
maison, et je vais par une longue route,
jusqu'à sa prairie, le regarder dormir.

Quelquefois je reste longtemps sans par-
ler, heureuse de le voir seulement, et j'ap-
proche mes lèvres des siennes, pour ne
baiser que son haleine¹⁰.

Puis tout à coup je m'étends sur lui. Il se
réveille dans mes bras, et il ne peut plus se
relever car je lutte ! Il renonce, et rit, et
m'étreint. Ainsi nous jouons dans la nuit¹¹.

⁹ Bilitis est très jeune lors de sa relation avec Lykas qui est un simple berger des alentours. Soucieuse du regard que pourraient porter les autres sur cette relation, elle maintient des distances et limite les rendez-vous. Or, lorsque Lykas lui avoue son amour et lui fait le serment de ne jamais la quitter, elle ne peut plus s'empêcher de vivre pleinement son amour, raison pour laquelle c'est elle cette fois-ci qui recherche sa présence.

¹⁰ Le rapprochement physique des corps ne se fait pas encore. La passion amoureuse est inassouvie puisque Bilitis se penche pour embrasser son amant mais la scène semble se figer avant cette union. Une tension sensuelle se crée alors entre les deux personnages.

¹¹ Évocation implicite de l'acte charnel avec le terme « jouons ».

Le Cantique des Cantiques (2) : quatrième poème

... Première aube, ô clarté méchante, toi
déjà¹² ! En quel antre toujours nocturne,
sur quelle prairie souterraine pourrons-
nous si longtemps aimer, que nous perdions
ton souvenir...

Pierre Louÿs, « La Nuit », *Les Chansons de Bilitis* (1894)

¹² Les amants réussissent à s'unir dans la nuit mais ce plaisir n'est que de courte durée puisque l'aube les sépare. Cette séparation est une souffrance pour Bilitis qui invoque l'aube désespérément avec l'interjection « O clarté méchante », se plaignant de l'impossibilité de s'unir à son amant pour toujours.

Albert Cohen, *Belle du Seigneur*

Le roman d'Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, paru en 1968, est empreint du thème de la quête amoureuse comme Le Cantique des Cantiques, en particulier dans cet extrait qui décrit la rencontre projective des deux amants à travers leur point de vue interne respectif. Albert Cohen, issu d'une famille juive très pieuse, connaissait d'ailleurs parfaitement *La Sainte Bible* et il paraît certain qu'il avait en tête ce poème en écrivant cet ouvrage dans lequel plusieurs allusions au texte fondateur apparaissent.

L'extrait que nous allons présenter est tiré de la quatrième partie du roman (qui en comporte sept au total). Ariane et Solal, protagonistes de l'histoire, vivent ensemble une relation adultère marquée par un amour passionnel. Comme dans le texte fondateur, les deux amants sont emplis du désir de se retrouver et sont en marche l'un vers l'autre. Cette quête amoureuse est caractérisée par une euphorie et une exaltation extrêmes de la part de chacun d'entre eux, notamment marquées par un lyrisme omniprésent qui rappelle une fois encore le texte fondateur. Le bonheur des amants, présent tout au long de l'extrait, est caractérisé par de nombreuses références bibliques qui placent ainsi leur amour dans un domaine presque divin.

Cependant, malgré les nombreux rapprochements possibles entre ces deux textes, *Belle du Seigneur* comporte indéniablement des singularités qui en font une œuvre différente de la première. La présence de l'érotisme dans tout le passage ainsi que la description de l'acte d'amour à venir offrent une vision plus explicite de l'amour entre les deux protagonistes. Ainsi, il s'agit de sortir ici d'une lecture allégorique de la quête amoureuse pour parvenir à une recherche sensuelle et passionnée des amants l'un envers l'autre.

Stéphanie HUGUET ~ Myriam JAMBON

Dans le taxi qui vers elle le menait, il chantait follement, et le moteur couvrait son chant, et il pressait le chauffeur d'aller plus vite et de mener train d'enfer, [...] chantait, chantait infiniment¹³ d'aller vers elle, ô chant impatient, effrayé de bonheur, ô cantique insensé¹⁴, cantique de jeunesse, et il chantait, chantait, infiniment chantait sa victoire d'être aimé, et il regardait cet aimé dans la glace du taxi, glorieux de ses dents¹⁵ et d'être beau, beau pour elle, triomphant d'aller vers elle qui l'attendait, et voici, il la voyait au loin, sur le seuil et sous les roses, ô gloire et apparition, voici la bien-aimée, l'unique et pleine de grâce, et gloire à l'Éternel, à l'Éternel en moi¹⁶, murmurait-il.

¹³ Le thème du chant est représentatif du lyrisme omniprésent dans l'extrait ; il y a dans ce passage une répétition des termes « chant » « chantait » « cantique », ainsi que la présence du « ô » lyrique, qui renforcent cette idée.

¹⁴ Caractère sacré du chant qui est qualifié de « cantique insensé » : cette dénomination fait également allusion au texte fondateur. De plus, l'utilisation du terme « cantique » donne un caractère divin au bonheur présent.

¹⁵ Allusion au début du roman où Solal fait le rapprochement entre sa beauté due à sa jeunesse (ses belles dents) et l'amour que les femmes lui portent. Ce lien illustre pour Solal la superficialité des sentiments, il critique ainsi les femmes qui cèdent à la beauté physique et non à la beauté de l'âme.

¹⁶ L'Éternel désigne Dieu. On peut interpréter cette adresse comme un acte de grâce de la part de Solal. Par ailleurs, on peut l'interpréter comme le fait qu'il se sent comme divinisé par l'amour qu'Ariane lui porte.

[...]

Marche triomphale de l'amour¹⁷ et joie des foulées chasseresses. Voilà qui était simple, heureux et clair, elle le verrait ce soir, et en pensée elle le saluait déjà de l'épée, archangéliquement¹⁸, et ses remerciements montaient au ciel comme un convoi de tourterelles¹⁹. O ce soir ! [...]

Marche triomphale de l'amour. O ce soir, ô le sacre et le poids béni sur elle, et le cher visage penché, et les trêves qui laissaient les lèvres se rejoindre, et enfin la joie et les sanglots d'elle. Sa femme, elle était la femme et elle le vénérât, sa femme, sa religieuse, sa servante et desservante, comblée de lui donner sa profondeur et qu'il fût en elle, heureux en elle, extasiée du bonheur de l'aimé en elle, moniale de son seigneur²⁰. O elle aimait, aimait enfin. Sur la banquise l'églantier avait fleuri²¹.

Marche triomphale de l'amour. Elle allait rapidement, riche et calme, puissante et pas moins heureuse que la reine de Saba²². O ce soir, ô lui plaire et l'écouter [...]. O son sourire et ses dents, ô le meilleur des fils de l'homme ! [...] Tu seras toujours mon amour, lui dit-elle. La mort ? Connais pas !²³ cria-t-elle.

Albert Cohen, *Belle Du Seigneur* (1968).

¹⁷ « Marche triomphale de l'amour » est répété trois fois en début de phrase : cette anaphore traduit la puissance de la quête amoureuse.

¹⁸ Les archanges sont les gardiens des portes du paradis, ils portent une épée d'où cette allusion. Ici, Ariane se place dans une position similaire par rapport à Solal.

¹⁹ « Tourterelles » : écho au Cantique des Cantiques où les colombes sont mentionnées, symbole d'amour et de liberté.

²⁰ Ariane se met totalement au service de Solal, elle lui donne un statut bien supérieur au sien.

²¹ L'églantier, lié à la rose, est un symbole d'amour et de secret, ce qui caractérise la relation adultère entre Solal et Ariane. Il y a également ici l'idée de l'amour qui renaît pour Ariane : elle vivait jusque-là avec son mari Adrien Deume pour lequel elle n'éprouve aucun sentiment amoureux. L'utilisation de l'image de la banquise, qui représente l'état émotionnel d'Ariane avant qu'elle ne rencontre Solal, vient renforcer la puissance de leur amour qui semble exalter ses sens.

²² La reine de Saba est, dans la Bible, une reine très puissante impressionnée par la sagesse du roi Salomon, auteur présumé du Cantique des Cantiques. Elle est célèbre pour son incroyable beauté ainsi que pour sa grande intelligence.

²³ Idée d'immortalité de l'amour et promesse d'un amour éternel de la part des amants.

Dominique Camus, « Le Loup Gris », *Contes Merveilleux*

La quête de l'être aimé, très présente dans Le Cantique des Cantiques, et particulièrement dans le quatrième poème, est souvent une quête douloureuse et désespérée afin de retrouver l'autre et de combler le vide que son absence laisse dans le cœur. Cet extrait d'un conte populaire de Bretagne intitulé *Le Loup Gris* illustre cette recherche de l'aimé disparu et entre ainsi en écho avec le quatrième poème, notre texte fondateur.

Pour sauver son père, la troisième fille d'un paysan accepte d'épouser un loup. Cependant, au cours de leur mariage, l'animal se change en un beau et jeune prince. Neuf mois plus tard, la jeune fille devenue reine met au monde un enfant. Le roi voulant baptiser son fils s'en va au bourg le plus proche, mais non sans prévenir sa femme de prendre soin de sa peau de loup. En effet, il la met en garde en lui assurant que s'il arrive quoi que ce soit à la peau, il devra partir très loin et ne reviendra pas. Malheureusement, les sœurs de l'épouse, jalouses, attendent le départ du roi pour s'introduire dans sa chambre et brûler la peau de loup. Le mari en rentrant s'en aperçoit et décide de partir aussitôt malgré les supplications de sa femme. Désespérée à l'idée d'être séparée de lui, la jeune épouse entame, comme la Bien-Aimée du Cantique des Cantiques, une longue quête dans le but de retrouver l'homme qu'elle aime.

Stéphanie HUGUET ~ Myriam JAMBON

— Ah ! malheureuse ! s'écria-t-il, en entrant dans la chambre de sa femme : tu as laissé tes sœurs brûler ma peau de loup ! Je vais partir, à présent, comme je te l'avais dit, et tu ne me retrouveras pas avant d'avoir usé trois paires de chaussures d'acier à me chercher ! Mais, voici trois²⁴ noix que je te donne et qui pourront t'être utiles, à la condition pourtant de ne les casser que successivement et en cas de grand besoin seulement.

Et il partit aussitôt, malgré les cris et les larmes de sa femme, et sans vouloir même l'embrasser. Elle voulut se lever pour le retenir ; mais, hélas ! les forces lui manquèrent²⁵.

Quand elle put quitter son lit, elle se fit fabriquer trois paires de chaussures d'acier²⁶, et se mit à la recherche de son mari, allant au hasard, à la grâce de Dieu. Elle avait beau marcher, la pauvre femme, et demander partout des nouvelles du prince, personne ne pouvait lui en donner. Elle ne se décourageait pourtant pas pour cela²⁷ ; elle allait toujours, plus loin, plus loin encore, et déjà elle avait presque usé sa deuxième paire de

²⁴ Le chiffre 3 est très souvent repris dans les contes ; il symbolise en effet l'équilibre (comme le Triskèle breton, par exemple) ; dans le discours du prince, il est énoncé deux fois ; la première annonçant une difficulté : trois paires de chaussures d'acier à user ; la deuxième annonçant une aide : trois noix magiques.

²⁵ Comme pour l'Épouse dans le quatrième poème du Cantique des Cantiques, elle n'arrive pas à retenir son bien-aimé et souffre de leur séparation.

²⁶ User des chaussures d'acier relève d'une véritable épreuve que la femme accepte au nom de l'amour qu'elle porte à son mari, comme l'Épouse dans le Cantique des Cantiques qui erre en pleine nuit dans la ville pour retrouver celui qu'elle aime. Toutes deux affrontent des situations difficiles afin de retrouver l'être aimé.

²⁷ Ici encore, la femme (qui est aussi une épouse) se rapproche de celle du Cantique des Cantiques de par sa persévérance ; l'amour est perçu comme une force absolue dont on ne peut abandonner la quête, peu importent les épreuves et le temps.

chaussures d'acier, quand elle se trouva un jour au pied d'une montagne si haute, si haute, qu'il lui était impossible de la gravir. Au pied de la montagne, elle vit un étang et trois femmes lavant du linge, au bord de l'eau. Elle s'approcha. Une des laveuses²⁸ tenait une chemise, qui avait trois taches de sang, qu'elle essayait d'effacer, mais inutilement. Et elle se disait : — Je ne sais vraiment comment faire pour enlever ces taches ; j'ai beau les frotter avec du savon, les battre avec mon battoir, elles n'en paraissent que plus rouges !

La jeune femme, entendant cela, alla vers la lavandière et lui dit :

— Confiez-moi un instant cette chemise, je prie, et j'enlèverai les taches de sang.

On lui donna la chemise ; elle cracha sur les trois taches, trempa la chemise dans l'eau, frotta un peu, et aussitôt les taches disparurent complètement.

Elle avait reconnu la chemise de son mari.

Elle interrogea alors les lavandières, et celles-ci lui apprirent qu'elles étaient les servantes du château voisin, et que le seigneur devait se marier, le lendemain même, à une princesse d'une beauté merveilleuse. Comme la nuit approchait, les lavandières, pour reconnaître le service qu'elle leur avait rendu, lui proposèrent de loger au château, — ce qu'elle se garda bien de refuser. Mais, la pauvre femme ne dort pas de toute la nuit, en songeant que son mari allait se remarier²⁹. [...]

Dominique Camus, « Le Loup gris », *Contes Merveilleux* (2010)

²⁸ De même que pour le chiffre 3, le personnage de la lavandière se rencontre fréquemment dans les contes. Il est sujet à des interprétations diverses en fonction de la région d'origine voire des croyances de l'auteur. Une des interprétations les plus fréquentes consiste à les associer au domaine mortuaire : elles sont connues sous le nom de « Lavandières de la mort ». Ce symbolisme est très présent dans tous les contes de Basse-Bretagne. On remarque d'ailleurs qu'elles sont ici encore au nombre de trois.

²⁹ Désespoir de l'épouse qui après avoir retrouvé la trace de son mari, apprend qu'il lui échappe une fois encore puisqu'il est amené à se remarier le lendemain. Le conte se poursuit sur la persévérance de celle-ci qui, pleine d'amour pour son mari, infiltre le château pour le reconquérir.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Gustave Moreau, *La Sulamite Dévoilée*

Emblème du symbolisme pictural imprégné de mysticisme, Gustave Moreau (1826 - 1898) peint *La Sulamite Dévoilée*, également nommée *Le Cantique des Cantiques*, en 1852 au début de sa carrière. Bien que cette toile ait été mal accueillie à l'époque, elle est désormais l'une des pièces maîtresses du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Elle témoigne de l'attrance de Moreau pour la culture orientale ainsi que pour les textes littéraires fondateurs, qu'ils soient tirés de l'Antiquité ou de la Bible.

La Sulamite Dévoilée illustre un passage du « Quatrième poème » du Cantique des Cantiques. Alors qu'elle brave désespérément la nuit afin de retrouver son bien-aimé, la jeune fille tombe entre les mains des gardes qui la prennent pour une courtisane. Ceux-ci, dans la construction pyramidale du tableau, sont à terre, abattus par l'alcool. Cette illustration reprend en fait une certaine interprétation selon laquelle la Sulamite aurait été violée par des soldats ivres. La pointe de cette pyramide humaine n'est autre que le voile de la Sulamite - ultime rempart avant l'acte sexuel - arraché par celui qui semble être le plus haut-gradé des soldats. Le dynamisme de la scène est basé sur le contraste frappant entre d'un côté la fragilité et la pudeur de la Sulamite et de l'autre la violence et la bestialité des gardes. Bien que la Sulamite soit l'incarnation de la pudeur, elle apparaît ici comme une femme richement parée : la séduction se mêle à la pureté.

Julie ROYS



La Sulamite Dévoilée, Gustave Moreau, 1853

Huile sur toile, 300 x 319 cm, Musée des Beaux-arts de Dijon

Shlomo Lévy, *À la recherche du Bien-aimé II*

Shlomo Levy, plus connu sous le pseudonyme Lomo, est un peintre imprégné de ses trois cultures : bulgare, israélienne et française. *À la recherche du Bien-aimé* s'inscrit dans un ensemble d'œuvres que l'artiste a tout simplement nommé Cantique des Cantiques. Son désir de représenter ce texte biblique lui vient de son amour pour ce passage qu'il considère comme précieux et rare au sein de la Bible, une profonde source d'inspiration pour le peintre qui perçoit à travers le texte une véritable richesse symbolique et philosophique. Cette toile est donc clairement inspirée du texte fondateur de la Bible puisque l'œuvre représente la scène de fuite de la Bien-aimée partant désespérément à la recherche de son amant.

Ce tableau, de construction géométrique, se divise en quatre parties. En arrière-plan, nous pouvons voir apparaître la ville avec la représentation d'une église et de nombreuses maisons. À gauche, les couleurs chaudes (orange, jaune, rouge, marron) accompagnent une représentation du soleil, qui certainement, se couche. Cela contraste avec la partie droite du tableau aux couleurs plus froides (bleu, gris, noir, pourpre, vert) qui évoquent la tombée de la nuit (présence de la lune). Au premier plan et au centre du tableau apparaît la jeune femme peinte en blanc, se dégageant du reste de la toile et de ses couleurs vives. Elle semble mener une course effrénée vers la droite, s'engouffrant donc dans la nuit. Son léger vêtement blanc symbolise sa pureté.

Cette peinture, dans son mouvement, illustre la passion amoureuse à travers la posture de la Bien-aimée, représentée en pleine course pour atteindre le plus vite possible son amant. L'amour semble lui avoir donné des ailes comme si elle survolait la ville pour cet homme pour qui elle est « malade d'amour », comme indiqué dans le Cantique des Cantiques. Cette fuite a une nouvelle fois lieu la nuit, comme expliqué précédemment. En effet, le coucher du soleil semble être le signal permettant à leur amour d'être vécu.

Inès SIVIGNON ~Charlotte WARIN



À la Recherche du Bien-aimé II, Shlomo Levy

Acrylique sur toile, 122 cm x 156 cm

Gustave Moreau, *La fiancée de la nuit*

Le Cantique des Cantiques est célèbre pour avoir inspiré de nombreux artistes, parmi eux se trouve notamment Gustave Moreau, peintre français de la fin du XIX^e siècle, qui a représenté beaucoup de scènes mythologiques et bibliques dans ses tableaux.

Également connue sous le nom de Cantique des Cantiques, cette peinture à l'huile représente une femme seule, plongée dans la nuit. Le regard tourné de côté suppose qu'elle cherche quelque chose dans les ténèbres, il s'agit de la Bien-Aimée lors de la quête effrénée de celui qu'elle aime. La jeune fille semble ici parée d'étoffes somptueuses et porte un diadème, signes d'un statut social élevé. Elle tient une fleur à la main : vraisemblablement une rose qui est le symbole même de l'amour. On remarque au loin des formes dans la nuit qui laissent penser aux remparts de la ville où la Bien-Aimée mène sa quête.

Placée au centre du tableau, la jeune fille est l'unique source de lumière de celui-ci. Il y a un réel contraste entre les tons sombres qui caractérisent la majorité du tableau et la représentation de la Bien-Aimée, qui semble jaillir dans un éclat de lumière au cœur de l'obscurité. Par ailleurs, la couleur est plus claire sous ses pieds : la lumière semble se poursuivre devant elle, ce qui donne l'impression d'indiquer le chemin à suivre pour parvenir à l'être aimé. Enfin, les ténèbres présentes tout autour d'elle peuvent être interprétées comme l'incarnation du désespoir qu'elle ressent à l'idée d'être séparée de son Bien-Aimé ; elle semble perdue dans le noir, ce qui renforce l'intensité de la quête.

Stéphanie HUGUET ~ Myriam JAMBON



La Fiancée de la nuit, Gustave Moreau, 1892

Huile sur panneau, 35,5 x 27,5 cm

**PLATON, *LE BANQUET* (1)
DISCOURS D'ARISTOPHANE**

**L'ANDROGYNIE
LA FUSION AMOUREUSE**

DISCOURS D'ARISTOPHANE

Le Banquet a été écrit par Platon au IV^e siècle avant Jésus-Christ. Cette œuvre est constituée d'une série de discours portant sur le thème de l'amour, prononcés lors d'un banquet. Celui-ci réunit huit personnages : Socrate, Agathon, Pausanias, Aristophane, Eryximaque, Arisotmède, Phèdre et Alcibiade.

Dans son discours, Aristophane présente Eros (l'Amour) comme protecteur et médecin de l'Homme. Selon lui, au commencement il existait trois formes d'humains, toutes trois doubles. La première était composée d'un couple d'hommes, la seconde d'un couple de femmes et la dernière d'un homme et d'une femme ; celle-ci porte le nom d'androgyné. Chacun de ces êtres possédait huit membres et deux visages reposant sur une seule et même tête, chacun regardant dans une direction opposée. Mais ces êtres défièrent les dieux de l'Olympe et Zeus décida alors de les punir. Il coupa chacun des couples en deux et Apollon s'occupa de soigner la plaie. Chacune des moitiés recherchait alors l'autre pour l'étreindre en oubliant les autres choses de la vie et se laissant dépérir par la même occasion. Zeus, voyant la race humaine disparaître, choisit alors de leur mettre le sexe qu'ils portaient derrière sur le devant afin qu'ils puissent assouvir brièvement leur désir d'unité, et de ce fait enfanter, multipliant le nombre de ses fidèles.

L'Amour permet donc de retrouver l'unité originelle. Effectivement, lorsque chaque être retrouve sa moitié c'est l'Amour qui les saisit et qui leur donne envie de ne faire plus qu'une seule et même personne. Si c'est donc l'impiété qui est responsable de la séparation, c'est la piété envers le Dieu de l'Amour, Éros, qui permet de retrouver l'unité déchue.

Depuis Platon, l'histoire racontée par Aristophane a pris une grande importance et a acquis un symbolisme fort. En effet, cette explication de l'origine de l'Amour entre deux êtres a la puissance d'un véritable mythe, qui répond à la question de la naissance du sentiment amoureux chez l'homme. C'est l'universalité de ce désir d'unité expliqué par Aristophane qui a donné lieu à des expressions amoureuses comme « ma moitié » pour parler de l'être aimé.

Ariane BOISSET ~ Brian SEROUX

[...] De tous les dieux, en effet, c'est [Éros¹] le meilleur ami de l'homme, puisqu'il les secourt et les guérit de maux qui les privent du suprême bonheur humain. Je vais donc essayer de vous révéler sa puissance, afin qu'à votre tour vous puissiez prêcher les autres².

Il me faut commencer par vous instruire un peu de la nature humaine et vous conter ses divers avatars ; car ce qu'elle est aujourd'hui n'est plus, loin de là, ce qu'elle fut jadis. D'abord, la race humaine se divisait en trois genres, et non point en ces deux seuls, mâle et femelle, que vous connaissez ; ce troisième genre participait des deux premiers et son nom, au moins, a subsisté jusqu'à nous : c'est l'androgyné dont la nature,

¹ Éros est le Dieu de l'amour ainsi que le sujet principal du *Banquet* de Platon

² Cette courte introduction au discours d'Aristophane présente l'essentiel du mythe. Le pouvoir d'Éros peut guérir l'humanité de la punition de Zeus et ainsi réunir les deux moitiés de l'être unique originel.

comme le mot lui-même, tenait à la fois du mâle et de la femelle, et qui n'est plus de nos jours qu'un qualificatif insultant³. Ensuite, chaque homme était tout d'une pièce, ayant le dos rond, les flancs en cercle, quatre mains et autant de pieds ; deux visages opposés, bien que tout pareils, au sommet d'un cou soigneusement arrondi, mais n'en formant pas moins une seule tête ; quatre oreilles, deux sexes, et le reste à l'avenant. Tantôt, ils marchaient tout comme nous debout sur deux jambes, dans la direction qu'ils avaient choisie ; tantôt, quand l'envie leur prenait de gagner du temps, comme les acrobates qui font la roue en tournant sur eux-mêmes pour finir par retomber sur leurs pieds ; et, comme ils disposaient de huit membres où prendre appui, ils atteignaient ainsi des vitesses fabuleuses.

[...⁴] Leur force, leur vigueur était si stupéfiante, leur orgueil si démesuré qu'ils s'en prirent aux dieux eux-mêmes, tentant d'escalader le ciel pour s'attaquer à eux, comme le raconte Homère, qui attribue d'ailleurs cet exploit à Ephialte et à Otus⁵.

Zeus et les autres dieux se consultaient donc, ne sachant quoi faire : pas plus qu'ils ne pouvaient les massacrer et faire disparaître leur race comme ils avaient exterminé les Géants⁶ par la foudre (car c'était voir disparaître avec eux hommages et offrandes), ils ne pouvaient tolérer leurs bravades. Après s'être bien creusé la tête, Zeus enfin prit la parole : « Je crois que je tiens le moyen d'épargner les hommes tout en mettant un point final à leur licence⁷ : il n'est que de les désarmer. Je m'en vais donc les couper tous en deux : ainsi, du même coup, je les affaiblis et je double le nombre de nos fidèles !

[...]

Aussitôt dit, aussitôt fait : il coupa les hommes en deux, comme on coupe les cormes⁸ qu'on veut mettre en conserve ou les œufs avec un cheveu. Et, une fois coupés, il chargeait Apollon⁹ de leur retourner le visage et une moitié du cou du côté de la coupure, afin que l'ayant toujours sous les yeux ils apprissent un peu la modestie ; il le chargeait enfin d'achever leur remise sur pied. Apollon leur retourna donc le visage

³ L'expression originelle *en oneidei* était utilisée par le poète comique grec Eupolis, considéré comme le rival d'Aristophane, pour définir un homme efféminé et lâche.

⁴ Les êtres primitifs tournent sur eux-mêmes comme des planètes. Dans le passage qui a été ici supprimé, un corps céleste est associé à chacun des genres : le soleil, étant un Dieu masculin, correspond donc aux couples d'hommes ; la terre, étant une divinité féminine, correspond aux couples de femmes ; et la lune, à mi-distance des deux, correspond aux couples androgynes, composés d'un homme et d'une femme.

⁵ Les humains commettent le péché ultime de *l'hybris* en voulant se mesurer aux dieux. Ce péché est toujours puni, sauf dans l'exemple d'Otus et d'Ephialte, qui avaient menacé les dieux de monter au ciel. Ce mythe avait été raconté par Homère dans l'Iliade.

⁶ Zeus ainsi que les autres dieux de sa génération, avaient dû, pour imposer leur pouvoir, affronter les Titans et les Géants. Dans ces deux guerres, la foudre de Zeus avait joué un rôle très important.

⁷ Ici, licence signifie excès.

⁸ La corne est le fruit du cormier dit également sorbier domestique. Ce fruit ressemble à une petite poire.

⁹ Apollon, Dieu grec réputé pour sa grande beauté, est ici cité en tant que Dieu guérisseur.

et, ramenant la peau sur ce que l'on appelle maintenant le ventre, il serra fortement, comme avec une bourse à coulisse, autour d'une ouverture unique pratiquée au milieu du ventre et qu'on nomme encore le nombril¹⁰.

[...]

Les corps ainsi dédoublés, chacun poursuivait sa moitié pour s'y réunir. Embrassées, entrelacées, brûlant de ne faire plus qu'un, l'inanition et l'inactivité où les réduisait le refus de rien faire l'une sans l'autre les tuaient. Et, lorsque sa moitié périssait, la survivante en cherchait une autre et l'enlaçait, de la sorte, la race allait s'éteignant. Pris de pitié, Zeus s'avisa alors d'un autre expédient et leur transporte sur le devant le sexe que jusqu'alors ils portaient derrière, n'engendrant et n'enfantant pas entre eux, mais dans la terre, comme les cigales¹¹. Il le leur plaça donc là où vous savez pour leur permettre d'engendrer entre eux par pénétration du mâle dans la femelle. Le but en était que l'union, quand elle se produisait entre homme et femme, assurât la propagation de l'espèce, et, quand elle se produisait entre hommes, provoquât à tout le moins une satiété qui leur permit, dans l'intervalle, de se tourner vers l'action et les autres intérêts de l'existence¹². C'est donc sans doute de ces temps reculés que date l'amour inné de l'homme pour son semblable, l'amour qui tente de retrouver notre condition première, de refaire l'unité rompue et de rétablir ainsi la nature humaine¹³.

C'est ainsi que nous sommes tous la tessère¹⁴ de quelqu'un, ayant été coupés en deux comme de vulgaires soles ; et nous passons notre vie à chercher notre moitié. Par conséquent, tous ceux d'entre nous qui sont des fragments du genre mixte qu'on appelait alors androgyne aiment les femmes, et c'est parmi eux que se recrutent la plupart des hommes adultères, comme les femmes qui aiment les hommes et celles qui trompent leurs maris¹⁵. Par contre, les femmes qui sont des moitiés de femme, ne s'intéressant pas le moins du monde aux hommes, se tournent

¹⁰ Cette petite note amusante rappelle le statut d'Aristophane qui était un grand poète comique dans l'Antiquité. Ici, il explique au passage la « vraie » raison de la présence du nombril sur le corps humain.

¹¹ En réalité, les cigales se reproduisent par union sexuelle. Cependant, certaines espèces de criquet pondent leurs œufs dans le sol, ce qui explique l'erreur de Platon.

¹² Le choix de Zeus apparaît donc ici comme intéressé. En effet, en permettant la reproduction entre hommes et femmes, il s'assure de la continuité de l'espèce humaine. Cependant, le rapport sexuel entre les hommes, lui, est conçu pour leur donner une sensation de bien-être éphémère les conduisant à profiter de la vie. Par ce stratagème Zeus arrête ainsi les morts de chagrin dues à la séparation et assure la survivance des hommes.

¹³ Ce passage démontre que l'amour ne peut pas seulement s'expliquer par le désir sexuel mais est dû surtout au besoin de retrouver une unité perdue.

¹⁴ Le mot originel, traduit par tessère, était *súmbolon*. Un *súmbolon* est un objet coupé en deux parties distinctes et dont l'alliance peut constituer un signe de reconnaissance pour les personnes propriétaires de chaque partie.

¹⁵ Cette insistance sur le thème de l'adultère peut s'expliquer par le fait qu'il était l'un des thèmes favoris de la comédie grecque antique.

plutôt vers leurs pareilles : c'est là l'origine des tribades¹⁶. Enfin, les hommes issus d'un mâle poursuivent les mâles et, tant qu'ils sont encore jeunes, comme ils sont des tranches de mâles, aiment les hommes, prenant leur plaisir à être dans leurs bras et à coucher avec eux. Ceux-là donnent les meilleurs enfants et les meilleurs adolescents du fait qu'ils sont, de nature, uniquement virils¹⁷. Et quelle erreur de les accuser d'impudicité ! Ce n'est pas l'impudicité qui les pousse, mais la hardiesse, le courage et la virilité qu'ils ne peuvent retrouver qu'en leurs pareils.

[...]

Et ces mêmes êtres qui passent toute leur vie ensemble seraient pourtant bien incapables de dire ce qu'ils attendent de leur union ; qui croirait en effet que le seul plaisir des sens pût les attacher pareillement à leur vie commune ? Leur âme, évidemment, cherche autre chose qu'elle ne peut dire, mais qu'elle pressent et sait laisser entendre. Et si, lorsqu'ils sont couchés ensemble, Héphaïstos¹⁸ survenait, ses outils à la main, pour leur dire : « Qu'est-ce donc, vous autres, que vous espérez de votre union ? » et que, les voyant perplexes, il continuât : « Votre désir n'est-il pas de vous identifier si bien l'un à l'autre que ni jour ni nuit il n'y ait entre vous de distance ? Si c'est bien là votre désir, je vais vous amalgamer et vous fondre au feu de ma forge, afin que vous ne soyez plus deux, mais un, que, vivants, vous viviez tous les deux comme un seul et que, une fois morts, vous continuiez jusqu'au fond de l'Hadès¹⁹ à n'être qu'un au lieu de deux, partageant une commune mort. Mais voyez si c'est bien là votre désir, et si ce sort vous contenterait. » À ces paroles, nous le savons, personne ne dirait non, personne n'opposerait d'autre vœu ; chacun penserait simplement avoir entendu exprimer le désir même qu'il eut toujours de s'unir et de se confondre avec celui qu'il aime pour n'être enfin plus deux, mais un seul.

La cause en est que notre nature première était une et que nous ne faisons qu'un ; et ce qu'on nomme l'amour n'est rien d'autre que le désir et la quête de cette unité.

[...]

Si nous désirons chanter le dieu qui en est la source, nous chanterons l'Amour [...].

Platon, *Le Banquet*

¹⁶ Une tribade est une lesbienne. Le discours d'Aristophane est la seule référence à cette forme de sexualité dans toute la littérature grecque.

¹⁷ La culture de l'époque valorise la virilité et certaines formes d'homosexualité. Platon fait ici clairement allusion à la pédérastie, forme d'apprentissage très répandue à l'époque de la Grèce antique en raison de sa supposée vertu pédagogique. Cette dernière résultait d'une relation particulière entre un homme adulte cultivé et un jeune garçon. Dans la Grèce antique, cet apprentissage était d'autant plus valorisé que les femmes étaient seulement perçues comme instruments de reproduction. Dans nos sociétés, la pratique de la pédérastie est réprimée, contrairement à l'époque de Platon.

¹⁸ Héphaïstos est le Dieu de la métallurgie, de la forge, du feu.

¹⁹ L'utilisation du nom d'Hadès renvoie aux Enfers dont il est le Dieu.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Ovide, « Hermaphrodite », *Métamorphoses*

Quand l'Idéal d'Aristophane fait la Malédiction d'Hermaphrodite

Cinq siècles après *Le Banquet* de Platon, Ovide écrit les *Métamorphoses*. Ce recueil de poèmes épiques décrit la naissance et l'histoire du monde gréco-romain jusqu'au règne de l'Empereur Auguste (1^{er} siècle après J-C), dont Ovide est le contemporain. Lors de cette période, le monde gréco-romain connaît une rupture politique importante : Auguste met fin à la République – si chère à Platon – pour mettre en place l'Empire romain. C'est peut-être justement parce qu'il assiste à ces changements qu'Ovide ressent le besoin d'écrire les *Métamorphoses*, afin de laisser une dernière trace des mythes de la Grèce antique.

Né en Italie et issu d'une famille fortunée, l'auteur part faire un long voyage à Athènes à l'âge de dix-huit ans. Cette expérience grecque aura une grande influence sur ses écrits. En l'an 8, Ovide fut relégué sur l'île de Tomis (où il mourut en 17 ou 18), accusé par l'Empereur Auguste d'avoir été « professeur de l'obscène adultère » dans son recueil de poèmes *L'Art d'aimer*. L'amour était donc un thème cher à Ovide et c'est en pleine conscience du mythe de l'androgynie qu'il a écrit l'histoire d'Hermaphrodite.

Plus qu'une réécriture, on peut dire qu'Ovide nous propose une suite du mythe de l'androgynie de Platon. En effet, son récit ne rend pas compte de la séparation physique des êtres aimés mais bien de leur (re)fusion ; on peut ainsi imaginer que le moment de la narration d'Hermaphrodite est postérieur à celui du mythe de l'androgynie. Cependant, à rebours du discours d'Aristophane, le personnage d'Hermaphrodite ne perçoit pas son sort comme une fin paradisiaque mais plutôt comme un aboutissement malheureux. Cette inversion de la conception du bonheur donne à l'Éros décrit par Ovide un aspect bien plus négatif qu'à celui loué dans le discours d'Aristophane. L'attitude animale et égoïste de Salmacis, notamment, dépeint le sentiment amoureux comme un rapport de force entre les être aimés et dont la finalité n'est de satisfaire que soi-même.

Benoit GOYET ~ Tinai OLEA-DIAZ

Apprenez pourquoi Salmacis est une source infâme, dont l'eau, par une vertu malfaisante, énerve et amollit les membres qu'elle touche. La cause en est cachée, mais l'influence de ces eaux est partout connue. Un enfant, né des amours d'Hermès et d'Aphrodite, fut nourri par les Naiades dans les antres du mont Ida¹. Il était facile de reconnaître à ses traits les auteurs de ses jours² : aussi lui donnèrent-ils son nom³. À peine

¹ Le plus haut sommet de l'île de Crète

² Hermaphrodite ressemblait autant à son père qu'à sa mère et avait ainsi déjà une apparence ambiguë, « androgynie », avant même sa fusion avec Salmacis ; mais il n'en était pas moins un homme à l'origine.

³ « Hermaphrodite », composé du prénom masculin Hermès et du prénom féminin Aphrodite, est aujourd'hui une antonomase, c'est-à-dire que le nom propre est devenu un nom commun. Ce nom a une étymologie très proche de celle du mot « androgynie » : de *andros* (homme) et *gyné* (femme).

avait-il atteint son troisième lustre, il abandonna les monts qui l'avaient vu naître. Loin de l'Ida où il fut élevé, il aimait à errer dans des lieux inconnus [...]. Il parcourt aussi les villes de Lycie, et la Carie⁴ qui l'avoisine. Là ses yeux découvrent un lac dont le cristal laissait voir la terre au fond des eaux. [...]

Ce lac a pour ceinture un gazon toujours frais et des herbes toujours vertes. Une nymphe l'habite ; inhabile à la chasse, on ne la voit jamais ni tendre l'arc ni lutter de vitesse avec les hôtes des forêts. [...] Quelquefois couverte d'un voile diaphane, elle repose sur les feuilles légères ou sur le tendre gazon. Souvent elle cueille des fleurs ; elle en cueillait même par hasard au moment où elle vit le jeune berger ; en le voyant, elle désira de le posséder⁵.

Avant de l'aborder, malgré sa vive impatience, elle ajuste avec art sa parure [...]. Alors elle s'avance : « Enfant, lui dit-elle, tu mérites d'être pris pour un dieu. Si tu es un dieu, tu ne peux être que Cupidon ; si tu es un mortel, heureux ceux qui t'ont donné le jour ! [...] mais heureuse mille fois plus que tous les autres celle qui est ta compagne, ou pour qui tu daigneras allumer le flambeau de l'hymen ! [...] ; si ton choix n'est pas fait, puissé-je le fixer et partager avec toi la même couche⁶ ! »

À ces mots, la Naiade se tait : l'enfant rougit ; il ignore ce que c'est que l'amour ; mais sa rougeur l'embellit encore. Elle rappelle la couleur des fruits qui pendent aux rameaux du pommier abrité [...]. La Nymphe implore au moins ces baisers que la sœur reçoit du frère, et déjà elle étendait les mains vers le cou d'albâtre du berger. « Cesse, ou je fuis, dit-il, et je te laisse seule en ces lieux ». Salamcis a frémi. « Étranger, sois libre et maître de cet asile », répondit-elle. À ces mots, elle feint de s'éloigner, et, reportant ses regards vers lui, elle se cache sous d'épaisses broussailles, fléchit le genou, et s'arrête⁷.

L'enfant, avec toute l'ingénuité de son âge, persuadé qu'aucun œil ne l'observe en ces lieux solitaires, va et revient sur le gazon, plonge dans l'onde riante la plante de ses pieds, et les baigne jusqu'au talon. Bientôt, saisi par la douce tiédeur des eaux, il dépouille les voiles légers qui couvrent ses membres délicats. Salmacis tombe en extase ; la vue de tant de charmes allume dans son âme de brûlants desirs. [...] À peine peut-elle se contenir, à peine peut-elle différer son bonheur ; déjà elle brûle de voler dans ses bras, déjà elle ne maîtrise plus son délire⁸. Le berger frappe

⁴ Régions du sud-ouest de l'actuelle Turquie.

⁵ La possession semble être une caractéristique éloignée de l'amour, et pourtant elle caractérise très bien Eros.

⁶ Salmacis tient ici à peu près le même discours à Hermaphrodite qu'Ulysse à Nausicaa. Cela renforce sa position masculine. Hermaphrodite, quant à lui, a une position passive qui à l'époque était considérée comme une attitude féminine. (cf. Paul Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, 1988).

⁷ Salmacis, caractérisée au début du texte par son profond manque d'intérêt pour la chasse, s'est métamorphosée, à la vue d'Hermaphrodite, en une véritable prédatrice. C'est bien de l'amour *éros* qu'il s'agit dans ce récit : l'amour animal, instinctif.

⁸ Salmacis n'a plus le contrôle d'elle-même, son attitude relève vraiment de l'instinct.

légèrement son corps de ses mains, et s'élance dans les flots. [...] « Je triomphe, il est à moi », s'écria la Naïade. Et, jetant au loin ses habits, elle s'élance au milieu des flots, saisit Hermaphrodite malgré sa résistance, lui ravit des baisers qu'il dispute, enlace ses bras dans les siens, presse sa poitrine rebelle, et peu à peu l'enveloppe tout entier de ses embrassements⁹. Il lutte en vain pour se dérober à ses caresses ; elle l'enchaîne comme le serpent qui, emporté dans les cieus par les serres du roi des oiseaux, embarrasse de ses anneaux et la tête et les pieds de son ennemi, qu'on dirait suspendu dans les airs, et replie sa queue autour de ses ailes étendues¹⁰ ; tel on voit le lierre s'entrelacer au tronc des grands arbres ; [...] Le petit-fils d'Atlas¹¹ résiste et refuse à la Nymphe le bonheur qu'elle attend ; elle le presse de tous ses membres ; et, s'attachant à lui par la plus vive étreinte : « Tu te débats en vain, cruel, s'écrie-t-elle, tu ne m'échapperas pas. Dieux, ordonnez que jamais rien ne puisse le séparer de moi, ni me séparer de lui ».

Les dieux ont exaucé sa prière¹² : leurs deux corps réunis ne forment plus qu'un seul : comme on voit deux rameaux attachés l'un à l'autre croître sous la même écorce et grandir ensemble, ainsi la Nymphe et le berger, étroitement unis par leurs embrassements, ne sont plus deux corps distincts : sous une double forme, ils ne sont ni homme ni femme : ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux. Voyant qu'au sein des eaux, où il est descendu homme, il est devenu moitié femme, et que ses membres ont perdu leur vigueur, Hermaphrodite lève ses mains au ciel, et s'écrie d'une voix qui n'a plus rien de mâle¹³ : « Accordez une grâce à votre fils, qui tire son nom de vous, ô mon père ! ô ma mère ! Que tout homme, après s'être baigné dans ces ondes, n'ait, quand il en sortira, que la moitié de son sexe : puissent-elles, en les touchant, détruire soudain sa vigueur ! » Les auteurs de ses jours furent sensibles à ce vœu : ils l'exaucèrent pour consoler leur fils de sa disgrâce, et répandirent sur ces eaux une essence inconnue.

Ovide, « Hermaphrodite », *Métamorphoses*, I^{er} siècle après J.C.

⁹ Salmacis ne tient absolument pas compte des réticences d'Hermaphrodite, elle ne pense qu'à elle et va jusqu'à commettre un viol. Cette position fait de la naïade un personnage déjà ambigu, ayant une part de masculinité avant même sa fusion avec Hermaphrodite. Rappelons par ailleurs que Narcisse est le fruit d'un viol : cela ne fait-il pas de cet acte le plus narcissique qui soit ? (le plus égoïste, tout du moins).

¹⁰ Salmacis est comparée à un animal prédateur, cela confirme que l'amour qu'elle éprouve pour Hermaphrodite est bien éros : l'amour instinctif, physique, intéressé, narcissique.

¹¹ Titan soutenant la voûte céleste, réputé pour sa simplicité d'esprit. Il est un personnage assez présent dans les œuvres de Platon : peut-être un clin d'œil à ce dernier. De plus, Atlas est un ancêtre qu'ont en commun Hermès et Aphrodite. Cette subtilité généalogique rend la figure d'Hermaphrodite encore plus ambiguë.

¹² Il n'est pas précisé quels dieux en particulier, mais on pourrait très bien soupçonner Héphestos, dieu forgeron, à qui Platon prête le pouvoir de fusionner les corps. De plus, il pourrait très bien vouloir du tort à Hermaphrodite puisqu'il est le bâtard de sa femme infidèle, Aphrodite.

¹³ Comme dans le mythe de l'androgyné, Ovide fait ici l'éloge de la masculinité.

Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*

Désir d'unité déçu

Pour Baudelaire, *Mademoiselle de Maupin* est « un hymne à la beauté ». Dans la préface de son roman, Gautier affirme que seule l'esthétique compte, que l'art ne doit être que la recherche du Beau, rejetant ainsi l'utilitarisme de son époque qui juge une œuvre sur son utilité sociale et sa morale ; Gautier rejette aussi l'exaltation des grands sentiments des romantiques, qui, d'après lui, délaissent eux aussi la pure recherche esthétique.

Le personnage de D'Albert, dans *Mademoiselle de Maupin*, est lui aussi un esthète. C'est un jeune poète romantique atteint du mal du siècle et qui s'ennuie. Il désire rencontrer une femme qui réponde à son idéal esthétique, mais aussi à son idéal amoureux, c'est-à-dire qu'il attend de sa maîtresse qu'elle comble sa vacuité et guérisse son ennui. Il espère atteindre avec elle à la fusion des âmes, désir essentiel à l'amour selon le « Discours d'Aristophane ». L'amour et la beauté sont les deux idéaux que le héros cherche à atteindre. Dans la deuxième partie du roman, il va tomber amoureux de Madeleine de Maupin, qui elle-même est déguisée en homme et que D'Albert connaît sous le nom de Théodore, jeune homme à l'apparence androgyne en qui le jeune poète trouvera enfin la beauté.

Dans ce passage du début du roman, qui fait explicitement référence au *Banquet* de Platon et aux *Métamorphoses* d'Ovide, D'Albert exprime sa déception, alors qu'il fréquente Rosette, sa maîtresse, quant à ce désir d'unité et d'absolu.

Guillaume GENESTAR ~ Yann REUBRECHT

J'ai commencé par avoir envie d'être un autre homme¹⁴ ; – puis, faisant réflexion que je pouvais par l'analogie prévoir à peu près ce que je sentirais, et alors ne pas éprouver la surprise et le changement attendus, j'aurais préféré d'être femme ; cette idée m'est toujours venue, lorsque j'avais une maîtresse qui n'était pas laide ; car une femme laide est un homme pour moi, et aux instants de plaisirs j'aurais volontiers changé de rôle, car il est bien impatientant de ne pas avoir la conscience de l'effet qu'on produit et de ne juger de la jouissance des autres que par la sienne. Ces pensées et beaucoup d'autres m'ont souvent donné, dans les moments où il était le plus déplacé, un air méditatif et rêveur qui m'a fait accuser bien à tort vraiment de froideur et d'infidélité.

Rosette, qui ne sait pas tout cela, fort heureusement, me croit l'homme le plus amoureux de la terre ; elle prend cette impuissante fureur pour une fureur de passion, et elle se prête de son mieux à tous les caprices expérimentaux qui me passent par la tête¹⁵.

¹⁴ Le jeune romantique D'Albert rêve, pour tuer l'ennui, d'être un autre ou du moins de « s'augmenter » des perceptions d'un autre.

¹⁵ D'Albert a précédemment décrit des jeux érotiques qu'il faisait avec Rosette, notamment un jeu impliquant des déguisements, dans le seul but de déjouer son ennui et peut-être d'oublier que Rosette ne correspond pas à ses attentes.

J'ai fait tout ce que j'ai pu pour me convaincre de sa possession : j'ai tâché de descendre dans son cœur, mais je me suis toujours arrêté à la première marche de l'escalier, à sa peau ou sur sa bouche¹⁶. Malgré l'intimité de nos relations corporelles, je sens bien qu'il n'y a rien de commun entre nous. Jamais une idée pareille aux miennes n'a ouvert ses ailes dans cette tête jeune et souriante ; jamais ce cœur de vie et de feu, qui soulève palpitant une gorge si ferme et si pure, n'a battu à l'unisson de mon cœur. Mon âme ne s'est jamais unie avec cette âme¹⁷. Cupidon, le dieu aux ailes d'épervier, n'a pas embrassé Psyché¹⁸ sur son beau front d'ivoire. Non ! – cette femme n'est pas ma maîtresse.

Si tu savais tout ce que j'ai fait pour forcer mon âme à partager l'amour de mon corps ! avec quelle furie j'ai plongé ma bouche dans sa bouche, trempé mes bras dans ses cheveux, et comme j'ai serré étroitement sa taille ronde et souple. Comme l'antique Salmacis, l'amoureuse du jeune Hermaphrodite, je tâchais de fondre son corps avec le mien¹⁹ ; je buvais son haleine et les tièdes larmes que la volupté faisait déborder du calice trop plein de ses yeux. Plus nos corps s'enlaçaient et plus nos étreintes étaient intimes, moins je l'aimais. Mon âme, assise tristement, regardait d'un air de pitié ce déplorable hymen où elle n'était pas invitée, ou se voilait le front de dégoût et pleurait silencieusement sous le pan de son manteau. – Tout cela tient peut-être à ce que réellement je n'aime pas Rosette, toute digne d'être aimée qu'elle soit, et quelque envie que j'en aie.

Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835)

¹⁶ On retrouve bien, ici, l'idée que l'union des corps est une recherche vers l'union des âmes.

¹⁷ Référence directe au *Banquet*, mais ici, l'union est un échec : ce cas n'est pas envisagé chez Platon

¹⁸ Psyché, personnification de l'âme, est un personnage de *L'Ane d'or* ou *Les Métamorphoses* d'Apulée. Persécutée par Aphrodite, jalouse de sa beauté, maîtresse de Cupidon, elle perd son amant, ayant péché par curiosité et doute et devient l'esclave d'Aphrodite. Enfin, elle est enlevée par Cupidon, devient immortelle, et vit dans l'éternelle félicité de l'amour. Elle symbolise l'âme sauvée par l'amour, ce que cherche D'Albert, ce qui ne s'est pas produit chez lui.

¹⁹ Alors que, dans le récit d'Ovide, Salmacis désire ne faire plus qu'un avec Hermaphrodite par amour pour lui, D'Albert, lui, espère que l'amour naîtra de l'union des corps. Il ne désire pas Rosette, il désire combler un manque grâce à l'amour.

André Breton, *L'Amour fou*

André Breton, figure majeure du XX^e siècle, fut l'initiateur du surréalisme et son chef de file. Parmi les thèmes essentiels du surréalisme, on trouve la fascination pour la femme - véritable médiatrice -, pour l'intensité de l'amour, pour le rêve qui libère l'esprit des contraintes du rationnel et lui ouvre l'accès à un autre réel.

Dans ces extraits de *L'Amour fou* (1937), tous ces thèmes sont présents : André Breton compose un hymne à l'amour où la femme, source de l'enivrement de l'auteur, est l'objet de sa déclaration. Les paysages insolites, décors de leur rencontre, où l'exaltation de la nature, la floraison des plantes et l'effervescence des couleurs prédominent, apparaissent comme propices à l'exaltation amoureuse. Comme dans *Le Cantique des Cantiques*, la femme est intimement liée à la nature, grâce notamment au foisonnement et à l'omniprésence des fleurs synonymes de beauté, d'enivrement, de fécondité et de passion.

À travers les époques et les siècles, l'amour défie toutes les lois rationnelles. Que ce soit dans *Le Banquet* ou *L'Amour Fou*, la recherche de l'âme sœur et l'aspiration à ne faire qu'un avec l'Autre sont au cœur des préoccupations et apparaissent essentiels au bonheur. Une fois la moitié retrouvée, rien ne semble arrêter le pouvoir de l'Amour.

Cet amour fusionnel, que Breton dépeint, est tout imprégné d'une profonde aspiration à recréer l'unité.

Louison BOJUC ~ Tania KADDOUR-SEKIOU

Après l'intense émotion que lui procura la rencontre avec une jeune femme, le 29 mai 1934 à sept heures et demie, André Breton et cette femme décident de se revoir ce même soir à minuit. Flânant dans les rues de Paris, en pleine nuit, les deux protagonistes arrivent sur le Quai aux Fleurs, à l'heure où de petites mains s'affairent à décharger les fleurs pour le marché. Au loin, la cathédrale Notre-Dame.

C'est bientôt juin et l'héliotrope²⁰ penche sur les miroirs ronds et noirs du terreau mouillé²¹ ses milliers de crêtes. Ailleurs les bégonias recomposent patiemment leur grande rosace²² de vitrail, où domine le rouge solaire, qui éteint un peu plus, là-bas, celle de Notre-Dame. Toutes les fleurs, à commencer même par les moins exubérantes de ce climat, conjuguent à plaisir leur force comme pour me rendre toute la jeunesse de la sensation. Fontaine²³ claire où tout le désir d'entraîner avec moi un être nouveau se reflète et vient boire, tout le désir de reprendre à deux, puisque cela n'a encore pu se faire, le chemin perdu au sortir de l'enfance et qui glissait, embaumant la femme encore inconnue, la femme à venir,

²⁰ L'héliotrope (de *helios*, « le soleil »), est une fleur dont les feuilles se tournent vers le soleil du fait de leur frilosité.

²¹ Le terreau mouillé peut faire référence à la semence, à la fertilisation et ainsi aboutir à la naissance.

²² Les formes circulaires, s'apparentant aux astres, sont symboles de perfection. La rosace du vitrail, de même que les « miroirs ronds » du terreau mouillé renforcent l'idée d'un amour réciproque dans lequel les deux êtres se complètent et se révèlent l'un à l'autre.

²³ Référence à la fontaine de Jouvence, symbole de la vie, avec la présence de l'eau, un élément naturel pur et sans artifices. La rencontre des deux êtres apparaît comme délivrée du temps, éternelle.

entre les prairies. Est-ce enfin vous cette femme, est-ce seulement aujourd'hui que vous deviez venir²⁴ ?

[...]

La beauté de la Orotava, pays de rêve au cœur de l'île de Tenerife, est envoûtante. La vallée de la Orotava, véritable « trésor de la vie végétale », est reconnaissable grâce à la présence du plus grand dragonnier du monde. Cet arbre de plusieurs siècles qui surplombe la vallée apparaît comme le créateur de la vie et le bienfaiteur de l'humanité. André Breton, assis aux côtés de la femme aimée, est en pleine rêverie.

Je t'aime jusqu'à me perdre dans l'illusion qu'une fenêtre est pratiquée dans un pétale du datura²⁵ trop opaque ou trop transparent, que je suis seul ici sous l'arbre²⁶ et qu'à un signal que se fait merveilleusement attendre je vais aller te rejoindre dans la fleur fascinante et fatale²⁷.

[...]

La récréation, la recoloration perpétuelle du monde dans un seul être²⁸, telles qu'elles s'accomplissent par l'amour, éclairent en avant de mille rayons la marche de la terre. Chaque fois qu'un homme aime, rien ne peut faire qu'il n'engage avec lui la sensibilité de tous les hommes.

[...]

Que le don absolu d'un être à un autre, qui ne peut exister sans sa réciprocité, soit aux yeux de toute la seule passerelle naturelle et surnaturelle²⁹ jetée sur la vie.

André Breton, *L'Amour fou* (1937)

²⁴ La phrase semble confirmer l'idée qu'il existe une moitié, une âme sœur.

²⁵ Le datura ou « trompette des anges » est une plante hallucinogène dont la beauté peut être fatale. La perte de la raison semble ici s'établir, il devient impossible de distinguer la réalité de l'illusion.

²⁶ Référence au jardin d'Eden, l'acte d'amour va avoir lieu et ce, grâce à l'union de deux êtres que tout semble rapprocher.

²⁷ La fleur fait peut-être référence au jardin intime de la femme en même temps qu'à la nature. Les adjectifs « fascinante » et « fatale » révèlent que, pour Breton comme pour beaucoup d'auteurs masculins, la puissance de l'amour peut s'accompagner d'un sentiment de danger face aux pouvoirs de la femme.

²⁸ Outre le rêve d'unité, cette phrase suggère peut-être que la fusion de l'homme et de la femme donnera lieu à la naissance d'un être unique, permettant la récréation de leurs deux mondes en un seul être, symbole de leur unité.

²⁹ « *L'amour véritable n'est sujet à aucune altération appréciable dans la durée* » (André Breton, *L'amour fou* p. 60). Ainsi, l'amour dépasse toute forme de raison ou de logique, il se veut explosif et fusionnel, avec l'omniprésence d'une soif de vivre inconditionnelle. L'amour apparaît comme le médiateur d'unité..

Simone de Beauvoir, *L'Invitée*

Amour et existentialisme : quelle place pour le Je dans le Nous ?

Simone de Beauvoir s'inspire directement de sa vie dans *L'Invitée* (1943). Elle y évoque sa relation avec Jean-Paul Sartre, une relation *a priori* sans faille entre deux intellectuels mais qui se voit parasitée par une troisième personne (appelée Xavière dans le livre), aimée différemment par Pierre (J.-P. Sartre) et par Françoise (S. de Beauvoir). Françoise, perturbée par l'arrivée de cette « invitée », remet en cause, progressivement, la relation fusionnelle qu'elle entretenait avec Pierre. Elle finit par s'apercevoir que tant qu'elle vivra pour son couple elle ne vivra pas pour elle-même, que sa fusion avec Pierre nuit à sa personne propre. Françoise décide alors de mettre un terme à sa relation avec Pierre et Xavière afin d'exister en tant qu'individu.

Le premier roman de Simone de Beauvoir illustre parfaitement les théories existentialistes de Sartre. Ces dernières tendent en effet à démontrer que l'individu est seul maître, par sa pensée et par ses actions, dans sa construction de soi. Le cheminement introspectif que suit le personnage de Françoise au fil du roman, et les décisions qu'elle prend au nom de la construction de son « je », sont des préoccupations existentialistes. Cette complémentarité entre Sartre et Beauvoir fait directement écho à la relation de Pierre et Françoise qui, dans le roman, collaborent en tous points.

Mettre en relation les théories existentialistes du XX^e siècle avec un mythe datant du IV^e siècle avant J.-C. peut paraître quelque peu anachronique. Pourtant, le mythe de l'androgynie aborde déjà, à sa façon, le thème de l'amour en tant que problématique individuelle. En effet, l'origine de l'amour n'est autre, selon Platon, qu'un remède pour se retrouver soi-même. Seulement, vingt-quatre siècles plus tard, accoutumés, peut-être, à n'être que des moitiés, les hommes semblent avoir changé leur conception du « soi ». Cet individualisme grandissant dans nos sociétés contemporaines semble renier la tradition millénaire de l'amour dont Aristophane nous fait l'éloge dans son discours, mais il s'inscrit en réalité dans le même schéma que le mythe de l'androgynie : n'aimer et n'accorder d'importance qu'à soi-même.

Benoit GOYET ~ Tinaï OLEA-DIAZ

[Françoise] saisit le visage de Pierre entre ses mains et se mit à couvrir de baisers ces joues où l'odeur de la pipe se mêlait à un parfum enfantin et inattendu de pâtisserie. On ne fait qu'un³⁰, se répéta-t-elle. Tant qu'elle ne l'avait pas raconté à Pierre, aucun événement n'était tout à fait vrai : il flottait, immobile, incertain, dans des espèces de limbes. Autrefois, quand Pierre l'intimidait, il y avait pas mal de choses qu'elle laissait comme ça de côté : des pensées louches, des gestes irréfléchis ; si on n'en parlait pas, c'était presque comme si ça n'avait pas été ; ça faisait en dessous de la véritable existence une végétation souterraine et honteuse où l'on se retrouvait seule et où l'on étouffait ; et puis, peu à peu, elle avait tout livré ; elle ne connaissait plus la solitude, mais elle était purifiée de ces grouillements confus. Tous les moments de sa vie qu'elle lui confiait,

³⁰ « On ne fait qu'un » : cette expression semblant sortir tout droit du mythe de l'androgynie est répétée très régulièrement au fil du roman.

Pierre les lui rendait clairs, polis, achevés, et ils devenaient des moments de leur vie. Elle savait qu'elle jouait le même rôle auprès de lui. [...]

Quelques jours plus tard, Françoise assiste à la répétition de théâtre de Pierre. Ils collaborent tous deux à la création d'une pièce, Pierre jouant et mettant en scène une pièce réécrite par Françoise :

Le rideau se leva ; Pierre était à demi étendu sur le lit de César et le cœur de Françoise se mit à battre plus vite ; elle connaissait chacun des intonations de Pierre et chacun de ses gestes ; elle les attendait si exactement qu'ils lui semblaient jaillir de sa propre volonté ; et cependant c'est en dehors d'elle, sur la scène, qu'ils se réalisaient. C'était angoissant ; de la moindre défaillance elle se sentirait responsable, elle ne pouvait pas lever un doigt pour l'éviter.

— C'est vrai que nous ne faisons qu'un, pensa-t-elle avec un élan d'amour. C'était Pierre qui parlait, c'était sa main qui se levait, mais ses attitudes, ses accents faisaient partie de la vie de Françoise autant que de la sienne ; ou plutôt il n'y avait qu'une vie, et au centre un être dont on ne pouvait dire ni lui, ni moi, mais seulement nous³¹. [...]

Le soir même, Françoise présente Xavière à Pierre. Ces deux derniers entrent en conversation :

— Vous vous rendez compte quand vous nous aurez vus plus souvent ensemble que vous pouvez nous regarder sans crainte comme deux individus distincts. Je ne pourrais pas plus empêcher Françoise d'avoir de l'amitié pour vous qu'elle ne pourrait me forcer à vous en manifester si je n'en éprouvais pas. Il se retourna vers Françoise. N'est-il pas vrai ?

— Certes, dit Françoise avec une chaleur qui ne parut pas sonner faux ; son cœur était un peu serré, on ne fait qu'un, c'est très joli ; mais Pierre revendiquait son indépendance ; naturellement qu'en un sens ils étaient deux, elle le savait très bien.

— Vous avez tellement les mêmes idées, dit Xavière, on ne sait plus bien qui des deux parle ni à qui on répond.

— Ça vous paraît monstrueux de penser que je puisse avoir pour vous une sympathie personnelle³² ? dit Pierre. [...]

Dans sa tête à lui, qu'y avait-il au juste ? [Françoise] interrogea son visage, c'était un visage trop familier qui ne parlait plus ; il n'y avait qu'à étendre la main pour le toucher, mais cette proximité même le rendait invisible, on ne pouvait rien penser sur lui. Il n'y avait même pas de nom pour le désigner. Françoise ne l'appelait Pierre ou Labrousse qu'en parlant aux gens ; en face de lui ou dans la solitude elle ne l'appelait pas. Il lui était aussi intime qu'elle-même et aussi inconnaissable ; un étranger, elle aurait pu au moins s'en faire une idée. [...]

³¹ Cf Ovide : « Ils ne sont ni homme ni femme : ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux » ; Cf Platon : « Votre désir n'est-il pas de vous identifier si bien l'un à l'autre que ni jour ni nuit il n'y ait entre vous de distance ? »

³² Pierre fait ici un lien entre ce qui est monstrueux et ce qui relève de l'individu. Ce procédé peut être mis en relation avec le mythe de l'androgynie : n'être qu'une moitié n'y est pas naturel, et est donc monstrueux.

Quelques mois plus tard, si Pierre et Françoise forment encore un couple fusionnel, ils ont désormais un sujet de discorde qui les divise peu à peu : Xavière. Ici, après une dispute avec Xavière, Pierre voudrait consoler celle-ci tandis que Françoise n'est pas encore prête à lui pardonner :

En pensée les bras de Pierre enlaçaient Xavière et la berçaient, mais le respect, la décence, un tas de stricts interdits les paralysaient ; c'est dans le corps de Françoise seulement qu'il pouvait incarner sa chaude compassion. Inerte, glacée, Françoise n'ébaucha pas un geste ; la voix impérieuse de Pierre l'avait vidée de sa volonté propre, mais de tous ses muscles raidis elle se refusait à une intrusion étrangère. Pierre restait immobile aussi, tout empêtré de tendresse inutile. Un moment l'agonie de Xavière se poursuivit dans le silence. [...]

Derrière les phrases et les geste, qu'y avait-il ? « Nous ne faisons qu'un. » À la faveur de cette confusion commode elle s'était toujours dispensée de s'inquiéter de Pierre ; mais ce n'était que des mots : ils étaient deux. [...] Pierre n'était pas en faute, il n'avait pas changé. C'était elle qui pendant des années avait commis l'erreur de ne le regarder que comme une justification d'elle-même : elle s'avisait aujourd'hui qu'il vivait pour son propre compte, et la rançon de sa confiance étourdie, c'est qu'elle se trouvait soudain en présence d'un inconnu. Elle pressa le pas. La seule manière dont elle pût se rapprocher de Pierre, c'était de rejoindre Xavière et d'essayer de la voir comme il l'avait vue. Il était loin le temps où Xavière n'apparaissait à Françoise que comme un morceau de sa propre vie. À présent, c'était vers un monde étranger qui s'entrouvrirait à peine devant elle qu'elle se hâtait avec une anxiété avide et découragée.

Françoise demeura un instant immobile devant la porte ; cette chambre l'intimidait ; c'était vraiment un lieu sacré, il s'y célébrait plus d'un culte, mais la divinité suprême vers qui montait la fumée des cigarettes blondes et les parfums de thé et de lavande, c'était Xavière³³ elle-même, telle que ses propres yeux la contemplaient.

La relation entre Pierre et Xavière se renforce, et, de plus en plus, ils apparaissent à Françoise comme « se dressant tous deux face à elle » :

Dans la tête de Françoise, le brouillard se déchira ; elle voyait avec lucidité ce qu'il y avait entre Pierre et elle ; ils avaient édifié de belles constructions impeccables et ils s'abritaient à leur ombre, sans plus s'inquiéter de ce qu'elles pourraient bien contenir. Pierre répétait encore : « Nous ne faisons qu'un » et pourtant elle avait découvert qu'il vivait pour lui-même³⁴ ; sans perdre sa forme parfaite, leur amour, leur vie se vidait lentement de sa substance ; comme ces grandes chenilles à la coque invulnérable mais qui portent dans leur chair molle de minuscules vermisseaux qui les récurent avec soin. [...]

³³ Xavière, que l'on peut aisément considérer comme étant la cause de la séparation de Pierre et Françoise, est ici assimilée à une divinité. Dans le texte de Platon et dans celui d'Ovide, ce sont également les dieux qui ont ce pouvoir de diviser ou de fusionner les corps.

³⁴ Comme dans le mythe d'Hermaphrodite, c'est l'homme qui semble mieux vivre son indépendance et la revendiquer le plus.

Françoise le regardait avec une souffrance étonnée. Jusqu'ici quand elle pensait : « nous sommes séparés », cette séparation restait encore un malheur commun qui les frappait ensemble, auquel ensemble ils allaient remédier. Maintenant elle comprenait ; être séparés, c'était vivre la séparation toute seule. [...]

Elle enfila son manteau et enfonça jusqu'aux oreilles une toque de fourrure ; il fallait se ressaisir, elle avait besoin de s'entretenir avec elle-même [...] ; d'ici minuit elle ne verrait personne, elle voulait se gorger de solitude pendant toutes ces heures. Un moment elle resta devant la glace à regarder son visage, c'était un visage qui ne disait rien³⁵ ; il était collé sur le devant de la tête comme une étiquette : Françoise Miquel. [...] Françoise sortit de sa chambre et descendit l'escalier. Les trottoirs étaient couverts de neige, il faisait un froid piquant. Elle monta dans un autobus ; pour se retrouver dans sa solitude, il fallait s'évader de ce quartier.

L'autobus s'arrêta au coin de la rue Damrémont et Françoise descendit [...] ; Françoise hésita, tout embarrassée de sa liberté ; elle pouvait aller n'importe où ; elle n'avait aucune envie d'aller nulle part³⁶. [...] Françoise regarda autour d'elle avec détresse ; mais non, rien ne pouvait l'aider. C'est d'elle-même qu'il aurait fallu s'arracher un élan d'orgueil, ou de pitié pour soi, ou de tendresse. Elle avait mal dans le dos, dans les tempes ; et même cette douleur lui restait étrangère. Il aurait fallu que quelqu'un fût là pour dire : « Je suis fatiguée, je suis malheureuse » ; alors cet instant vague et souffreteux aurait pris avec dignité sa place dans une vie. Mais il n'y avait personne. [...] C'était sa faute, ça faisait des années qu'elle avait cessé d'être quelqu'un ; elle n'avait même plus de figure. La plus déshéritée des femmes pouvait du moins toucher avec amour sa propre main et elle regardait ses propres mains avec surprise. Notre passé, notre avenir, nos idées, notre amour ... jamais elle ne disait « je »³⁷. Et cependant Pierre disposait de son propre avenir, et de son propre cœur ; il s'éloignait, il reculait aux confins de sa propre vie. Elle demeurait là, séparée de lui, séparée de tous, et sans lien avec soi-même ; délaissée et ne retrouvant dans ce délaissement aucune véritable solitude. [...]

La solitude, ce n'était pas une denrée friable qui se laissât consommer par petits morceaux ; elle avait été puéride d'imaginer qu'elle pourrait s'y

³⁵ Françoise ne se reconnaît pas en tant qu'elle-même. C'est même physiquement qu'elle semble ne plus se concevoir hors du couple qu'elle forme avec Pierre.

³⁶ « Les corps ainsi dédoublés, chacun poursuivait sa moitié pour s'y réunir. Embrassées, entrelacées, brûlant de ne faire plus qu'un, l'inanition et l'inactivité où les réduisait le refus de rien faire l'une sans l'autre les tuaient. » (Platon, *Le Banquet*, Discours d'Aristophane).

³⁷ Le « je », s'il est inclu dans le « nous », n'y existe plus en tant que « je ». Cela illustre parfaitement le couple et les problématiques existentialistes qu'il peut soulever.

réfugier pendant une soirée ; elle devait totalement y renoncer tant qu'elle ne l'aurait pas totalement reconquise³⁸.

Une douleur lancinante lui coupa le souffle ; elle s'arrêta et porta les mains à ses côtes :

— Qu'est-ce que j'ai ?

Un grand frisson la secoua de la tête aux pieds ; elle était en sueur, sa tête bourdonnait :

— Je suis malade, pensa-t-elle avec une espèce de soulagement. Elle fit signe à un taxi. Il n'y avait plus rien à faire qu'à rentrer chez soi, à se mettre au lit et à essayer de dormir³⁹.

Simone de Beauvoir, *L'Invitée* (1943)

³⁸ Dans le roman, Françoise n'est pas en quête de l'amour puisqu'elle l'a déjà trouvé. Elle est, au contraire, en quête de la solitude, d'elle-même. Ce procédé vient à la fois s'opposer et faire écho au mythe de l'androgynie : s'y opposer car elle ne cherche pas l'amour, mais lui faire écho car elle se cherche elle-même.

³⁹ Après cette scène, Françoise est en proie à une violente grippe qui la conduira à l'hôpital. Elle souffre physiquement de sa séparation avec Pierre, comme si son corps lui-même avait été séparé de celui de Pierre.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Claudé, *La Valse*

Un amour passionné mais dangereux

La Valse est une des œuvres majeures de la célèbre sculptrice française Camille Claudé. Elle la réalise alors qu'elle est en rupture avec Auguste Rodin, son amant, avec qui elle vécut un amour passionné et tumultueux. Son œuvre représente sûrement cette relation, puisqu'on peut y voir un couple dansant passionnément. La nudité des personnages ayant été jugée trop provocante, l'artiste les a recouverts d'un drap. Pourtant, cela n'enlève rien au puissant érotisme que suggère l'œuvre. En effet, on peut tout de même s'imaginer que leurs corps sont très proches, et l'amour dévorant ainsi que le réalisme surprenant de l'œuvre restent intacts.

La Valse représente certes deux personnages mais, taillés dans un seul bloc de pierre, ils ne forment qu'un. Cela montre la puissance de leur fusion, et nous rappelle le thème de notre texte : l'union. Le mouvement de leurs corps est également très frappant car ils semblent être sur le point de perdre leur équilibre et de tomber, ce qui pourrait symboliser la fragilité et le danger de leur passion. En tant que spectateurs contemporains on peut voir *La Valse* comme un présage pour l'artiste, qui perdra elle-même l'équilibre et la raison, finissant ses jours dans un hôpital psychiatrique. Sa folie, c'est à son amour pour Rodin qu'elle la doit, ainsi que l'insurmontable solitude à laquelle elle fit face après leur rupture. Le mouvement de chute que représente la sculpture pourrait donc symboliser pour l'artiste le fait qu'un couple n'est pas éternel, que ce soit à cause d'une rupture, de la mort ou bien des dieux qui séparent les être aimés.

Benoit GOYET ~ Tinai OLEA-DIAZ



La Valse, Camille Claudel, 1893-1901

Bronze, Musée Rodin, Paris

Klimt, *Le Baiser*

Représentation d'un amour fusionnel et sacré

Klimt, peintre symboliste autrichien, s'est beaucoup intéressé à l'éros et l'a retranscrit fréquemment dans ses œuvres. En effet, il s'intéressait beaucoup aux femmes et les peignait régulièrement, allant même jusqu'à traiter du thème de l'homosexualité féminine. Cependant, dans notre œuvre intitulée *Le Baiser*, l'artiste ne représente pas la femme comme à son habitude, c'est-à-dire en femme fatale, mais au contraire en femme soumise. On peut effectivement voir, dans cette huile sur toile, qu'agenouillée, elle s'abandonne complètement à l'homme. On peut même y voir un abandon d'elle-même, en tant qu'individu, pour ne former qu'un avec lui. C'est cette fusion des corps des personnages qui est le point de plus grande ressemblance avec le « Discours d'Aristophane ».

Par ailleurs, c'est grâce aux symboles que le peintre fait écho à notre texte. On retrouve surtout une sacralisation de l'amour, notamment sur le fond de la toile qui est couvert de feuilles d'or, couleur qui rappelle la présence de Dieu. Les cercles se trouvant sur la cape qui couvre le couple peuvent également symboliser la divinité, car c'est une forme parfaite (donc créée par Dieu). Les cercles représentent également la féminité, et dans notre œuvre ils viennent contraster avec les rectangles représentés sur la cape de l'homme. Cependant, on remarque que certains cercles viennent s'inscrire parmi les rectangles de l'homme et on peut imaginer que ces formes, prêtées soit à l'homme, soit à la femme, se mélangeront bientôt tout à fait pour effacer les distinctions de sexes et ne former qu'un tout.

Benoit GOYET ~ Tinai OLEA-DIAZ



Le Baiser, Gustav Klimt, 1908

Huile sur toile, 180 x 180 cm, Palais du Belvédère, Vienne

Magritte, *Les Amants*

L'incomplétude des rapports amoureux

Le tableau de Magritte, *Les Amants* représente un amour impossible et aveugle. Peint en 1928, ce premier tableau, d'une série de quatre, présente l'unité amoureuse de manière symbolique et surréaliste.

Les deux amoureux semblent ne former qu'un seul être ; ils sont liés et peints comme un portrait unique, comme deux moitiés réunies. Pourtant, cette union est malheureuse : ils souhaitent s'embrasser mais ne peuvent le faire qu'à travers un voile. Magritte met ainsi en lumière le caractère insatisfaisant des rapports sexuels humains : un désir de fusion exprimé dans *Le Banquet* et qui ne peut être qu'incomplet.

De plus l'être primitif décrit par Platon perd de sa force en étant séparé en deux par les dieux après avoir commis le crime d'hybris ; ici, comme punis, les amants perdent leurs forces et leur sens, ils sont incapables de se voir ou de se toucher, et c'est seulement en s'unissant à nouveau qu'ils retrouveraient leur capacités. D'autre part, le voile qui empêche les amants de se voir peut symboliser l'amour aveugle et l'impossibilité de se connaître aussi bien qu'ils le voudraient et la confiance que se font les amants malgré cela. Enfin, on peut penser que même sans se voir ni pouvoir se toucher, les deux personnages sont amoureux, comme s'ils ressentaient cette émotion plutôt intimement que physiquement et que, contrairement à la vision de Platon, ce sont leurs sens qui corrompraient leur amour, et c'est leur voile qui leur permet de ressentir un désir parfaitement pur.

Guillaume GENESTAR ~ Yann REUBRECHT



Les Amants, René Magritte, 1928

Peinture à l'huile 54 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York, États-Unis

Claude Cahun, *Que me veux-tu ?*

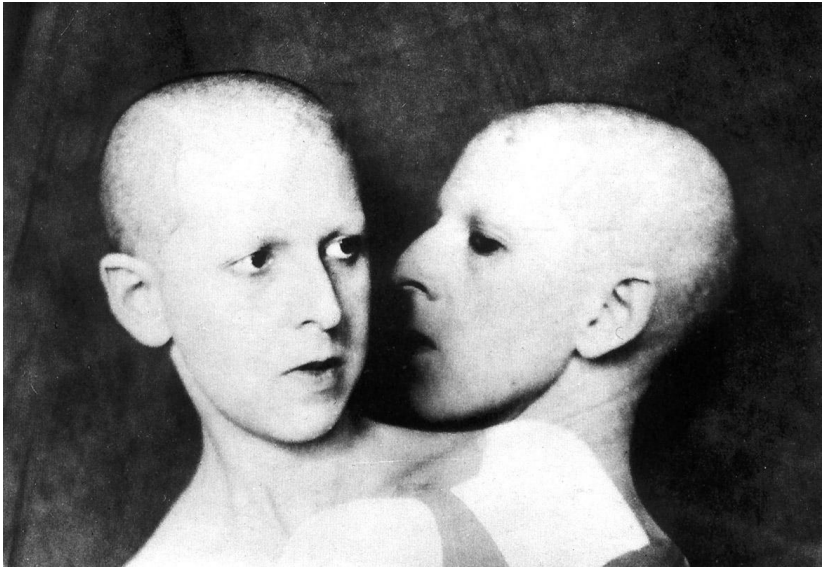
Interrogation sur le genre

Claude Cahun¹, photographe et écrivaine, proche du surréalisme, a toujours cherché à s'affranchir de la norme, et en particulier du clivage masculin/féminin, en commençant par choisir ce pseudonyme unisexe : « Claude Cahun ». Selon son biographe François Leperlier, elle n'est pas fixée sur son identité sexuelle mais selon Laura Cottingham, Claude Cahun s'est revendiquée femme « tout en refusant d'être féminisée », contestant ainsi l'ordre social et les codes de l'apparence.

Claude Cahun a réalisé un grand nombre d'autoportraits, minimalistes, mettant en scène une indécision constante quant à ce que l'on voit et notamment quant à son sexe.

Que me veux-tu ? en est un bon exemple. On y voit l'artiste dédoublée, crâne rasé, le regard de l'une fuyant à la fois l'objectif et l'autre, tandis que cette autre, elle, fixe son double avec une certaine dureté. Il en résulte un malaise : un des doubles est de trop, comme une imposture. Cet être double n'est pas du tout l'être parfait décrit par Platon : au contraire, Claude Cahun revendique la possibilité pour un seul être de comporter à la fois des caractéristiques masculines et féminines tout en gardant son identité et son unité. On peut voir ainsi dans l'hostilité du personnage de droite envers son double de gauche, contrairement à ce qui est décrit dans *Le Banquet*, un besoin non pas d'une moitié de soi identique à soi, mais le besoin d'un autre, différent de soi, dont le double de gauche aurait pris la place.

Guillaume GENESTAR ~ Yann REUBRECHT



Que me veux-tu ?, Claude Cahun, 1928

autoportrait double, photographique, 23 x 18 cm

¹ De son vrai nom Lucy Schwob, née en 1894 à Nantes, morte en 1954 à Jersey.

**PLATON, *LE BANQUET* (2)
DISCOURS DE SOCRATE**

L'AMOUR COMME VOIE SPIRITUELLE

DISCOURS DE SOCRATE

Le Banquet, qui réunit plusieurs discours sur l'amour, se présente comme une sorte de « joute oratoire » autour de la table. Socrate est le dernier à prendre la parole, bien après Aristophane et son discours sur l'androgynie. Dans ce texte, il expose une manière de concevoir l'amour qui lui vient directement de la prêtresse Diotime, une étrangère qui autrefois l'aurait « instruit des choses concernant l'amour ».

Selon cette conception, l'amour charnel – Eros – ne constitue qu'un palier qui permet d'atteindre en réalité une aspiration bien plus haute : le « Beau », autrement dit le Bien, la Vérité. Mais dans l'amour réside aussi la volonté de perpétuer une descendance pour s'assurer de son immortalité ; c'est pour cela que Socrate sépare les hommes en deux catégories – le texte consacre son propos au genre masculin, et ne laisse guère de place aux femmes – : ceux qui sont féconds dans leur corps s'assurent de leur immortalité en « engrossant » de beaux ventres, mais ceux qui sont féconds dans leur âme parviendront à l'immortalité en accouchant d'enfants immortels, c'est-à-dire en créant leurs œuvres. Selon ces propos, une ascension vers le « Beau » ne saurait s'amorcer sans un passage obligatoire par Eros, sorte de voie d'initiation qui explore la multiplicité des beautés, et qui permettra à l'initié de se rapprocher du Beau. En somme, selon cette perception, l'amour est un médiateur vers le Beau.

Cette œuvre, qui constitue un des socles de la culture occidentale, inspirera aux philosophes et écrivains de nombreuses représentations de l'amour idéalisé. Elle inspirera en particulier les poètes de la Renaissance, au moment de la redécouverte du *Banquet* grâce à Marcile Ficin. De ce texte provient entre autres l'expression d'« Amour platonique » conceptualisée à la Renaissance. On peut noter toutefois une différence essentielle entre la notion d'« Amour platonique » et le discours de Socrate : l'« Amour platonique » cloisonne la relation dans une dimension chaste qui n'est pas du tout évoquée par Socrate... Bien au contraire, chez celui-ci l'éros est le point de départ vers l'amour du Beau. La notion d'« amour platonique » telle qu'elle est aujourd'hui entendue vient donc d'une interprétation partielle du texte.

Sarah MARESCOT ~ Chahrazad SAHRAOUI

Je crois [...] que c'est dans l'espoir d'immortaliser leur vertu par une renommée glorieuse que les hommes, et d'autant plus généreusement qu'ils sont meilleurs, sont prêts absolument à tout ; car ce qu'ils aiment c'est l'immortalité. Ceux qui sont féconds dans leurs corps, continua-t-elle, se tournent de préférence vers les femmes, et leur amour consiste à procréer afin de s'assurer l'immortalité, la survivance de leur nom et le bonheur, pour un avenir qu'ils s'imaginent éternel. Quant à ceux qui sont féconds selon l'âme (car il est vrai qu'il est des êtres dont l'âme est plus féconde que le corps, dans son domaine particulier, celui de l'intelligence et de toute forme de vertu, ce sont, entre autres, les poètes créateurs, et tous les gens de métier auxquels on reconnaît le génie de l'invention ; mais, de toutes formes de l'intelligence la plus haute et de beaucoup la plus belle est celle qui s'emploie à ordonner les cités et les maisons et

dont le nom est prudence et justice). Or, quand l'un de ces êtres en qui, dès sa jeunesse, résida cette fécondité selon l'âme qui en fait quelqu'un de divin, arrive à l'âge où l'on désire d'enfanter et de procréer, lui aussi, je pense, ira cherchant partout la beauté à engrosser ; car il ne pourrait jamais procréer dans la laideur. C'est ainsi que sa fécondité lui fait préférer un beau corps à un corps difforme ; et, pour peu qu'il rencontre une âme également belle, noble et bien venue, cette double beauté exalte encore son amour ; déjà, devant cet être, il se sent pressé de propos sur la vertu, sur ce que doit être et faire un homme de bien ; déjà il se met à l'instruire¹. Je pense que le contact et la fréquentation de la beauté lui permettent d'enfanter ce dont il était gros ; absent, présent, il y songe, et tous deux nourrissent en commun le fruit de sa fécondité. Ainsi, une intimité bien plus grande, un attachement bien plus solide que ceux qu'entretient un foyer les unissent, parce qu'ils jouissent en commun de plus beaux et de moins périssables enfants. Il n'est personne, en effet, qui ne préfère ces enfants-là à ceux des hommes et qui, songeant à Homère, à Hésiode et aux autres grands poètes, ne leur envie les descendants qu'ils ont laissés, ces enfants eux-mêmes immortels qui leurs valent un renom et une gloire impérissables² ; [...]

Ces enfants-là leur ont déjà valu bien des temples : en peut-on dire autant des enfants des hommes ?

Tels sont, Socrate, les mystères³ de l'amour auxquels tu pourrais toi-même être initié ; mais le dernier degré et la révélation à laquelle conduit la droite voie⁴, j'ignore s'ils sont à ta portée. Je n'en continuerai pas moins à parler avec la même ferveur, et, si tu le peux, tâche de me suivre jusque-là !

Il est donc nécessaire que l'initié qui veut, par la voie droite, parvenir à ce but, commence tout jeune à rechercher la beauté dans les corps et qu'il n'aime d'abord, s'il a un bon guide, qu'un seul corps qui lui inspire de belles paroles⁵ ; puis, qu'il se rende compte que la beauté de tel ou tel corps est pareille à celle de tel autre et qu'enfin tant qu'on poursuit la beauté dans la forme, ne pas voir que tous les corps, n'ont qu'une seule et même beauté serait folie⁶. Pénétré de cette pensée il s'éprendra dès lors de

¹ Dans la Grèce antique, le couple qui est célébré est homosexuel, cette homosexualité est codée et doit se constituer d'un Eraste et d'un Eromène. L'Eraste – l'homme adulte – donne au jeune homme (l'Eromène) toute la connaissance et la culture qui constituent son éducation de futur citoyen, d'homme. Cette relation amoureuse s'entretient dans un certain schéma de maître à élève ; elle est mise en valeur dans la culture grecque, féconde à sa manière.

² Il est question ici des œuvres, sagesses enfantées par ces hommes « féconds selon l'âme », elles constituent leurs immortalités et sont des enfants bien plus glorieux selon la prêtresse Diotime, car ils sont eux-mêmes immortels.

³ Dans le monde grec, les Mystères sont des rites ou cultes secrets qui ne sont accessibles qu'aux initiés.

⁴ La voie d'élévation intellectuelle.

⁵ Il se dessine un certain parcours, selon lequel l'initié, pour arriver à la voie d'élévation dont parle Diotime, doit passer par *Eros* (l'amour-désir).

⁶ Selon Diotime, les beautés sont plurielles et s'égalent, c'est pour cela que la beauté selon l'âme s'avère « plus précieuse » car elle est singulière.

la beauté en tous les corps, se dépouillera de toute passion qui serait fixée sur un seul, ne pouvant plus désormais que dédaigner et compter pour rien sa singularité. Après quoi, la beauté des âmes lui paraîtra tellement plus précieuse encore que même s'il trouve une âme de qualité dans un corps médiocrement beau, il n'en demandera pas plus, l'aimera, l'entourera de soins, enfantant et recherchant des paroles capables de rendre sa jeunesse meilleure ; de là, il sera nécessairement amené à considérer la beauté des actions et des règles et à voir qu'elle relève toujours de la même beauté originelle, en sorte qu'il donnera toujours moins de prix à la beauté des corps. Des actions, il s'élèvera aux connaissances, afin qu'il en découvre à son tour la beauté et que, mesurant du regard l'étendue déjà plus vaste du Beau, il renonce à n'en aimer qu'un fragment, tel beau garçon, tel bel homme, telle belle action, comme un esclave avili par son esclavage, et que, tourné désormais vers le vaste océan du Beau, il enfante de nombreuses et admirables paroles et de ces pensées qu'inspire l'insatiable soif de la sagesse, jusqu'au jour où fortifié, grandi par la contemplation, il discernera enfin une connaissance unique, celle du Beau⁷ dont je vais maintenant te parler.

Efforce-toi, poursuivit-elle, de me prêter ici toute l'attention dont tu es capable. Celui que la voie des mystères de l'amour aura conduit jusque-là, après avoir gravi les degrés du beau, s'avançant désormais vers le terme de cette initiation, discernera soudain une beauté d'une nature merveilleuse [...] cependant que les choses belles en participent, mais sans que leur naissance et leur mort ne lui enlèvent ni ne lui ajoutent rien, sans qu'elles l'altèrent en aucune façon. Lors donc qu'on s'est élevé par une juste conception de l'amour des garçons, des choses de ce monde à cette beauté-là, si l'on commence à l'entrevoir, c'est qu'on est tout près de toucher au terme de l'initiation⁸. En effet, la seule façon correcte de s'initier ou d'être initié aux mystères de l'amour est précisément de commencer par les beautés de ce monde et de s'élever sans cesse, comme par degrés, à cette Beauté-là, d'un beau corps à deux, de deux à l'ensemble, de la beauté des corps à celle des actions, de celle des actions à celle des connaissances dont l'objet n'est autre que cette Beauté-là, et enfin apprendre ce qu'est le Beau en soi⁹.

Platon, *Le Banquet*

⁷ On peut plutôt entendre ce mot comme « le Bien », qui serait pour Socrate le sommet d'une existence régie par l'amour de la vérité et de la vertu.

⁸ Le terme de cette initiation qui est donc l'accès au Beau, autrement dit au Bien, à la Vérité.

⁹ Cette conception veut que l'accès à un Idéal se construise véritablement comme une initiation faite de paliers : de l'expérience de la beauté des corps à celle de la beauté des actions puis des connaissances, pour enfin atteindre un idéal nommé Beauté par excellence.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Charles Baudelaire, « Hymne à la Beauté », *Les Fleurs du mal*

La vie de Baudelaire est placée sous le signe de la souffrance et de la violence dans son rapport aux autres et à lui-même. Artiste qui cultive sa marginalité et sa débauche, il rompt dans son recueil *Les Fleurs du mal* avec la tradition platonicienne qui veut que le Beau soit lié au Bien, à la Vérité. Son mal de vivre motive sa création et son génie consiste à extraire la Beauté de la douleur.

Dans ce poème tiré de la partie « Spleen et Idéal », le poète s'interroge sur la Beauté : est-elle divine ou satanique ? Dès le début elle prend le visage d'une femme tout à la fois bienfaisante et démoniaque.

La Beauté est double pour Baudelaire : une alliance à la fois du Bien et du Mal ; un mystère facteur de désordre. Le poète se met pleinement au service de la Beauté qu'il reconnaît comme une entité fascinante. En arrière-plan se dessine le thème de l'amour : il peut tout aussi bien être perte que rédemption.

Sarah MARESCOT

« Hymne à la Beauté »

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté ? Ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?
Le Destin¹ charmé suit tes jupons comme un chien ;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant²,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !

¹ Le Destin, chez les Grecs, commandait même aux dieux.

² La Beauté est donc indépendante du Bien

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène³,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine⁴ ! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds.

Charles Baudelaire, « *Les Fleurs du mal* » (1857)

³ Les sirènes sont des créatures dangereuses dont le chant, extrêmement beau, attire les matelots sur les récifs, les condamnant ainsi à mort.

⁴ La Beauté soumet le poète qui se veut son serviteur.

Romain Rolland, « Le premier amour », *Jean-Christophe*

Romain Rolland inaugure au XX^e siècle ce qu'il appelle lui-même le « Roman fleuve » avec son œuvre en dix volumes : *Jean-Christophe*. Tiré du deuxième volume de l'œuvre, intitulé « Le Matin », le texte ci-dessous nous livre les prémices d'une union amoureuse entre les deux personnages principaux : Christophe et Minna. Le passage est une description toute particulière de leurs comportements face au sentiment amoureux qui se mêle à la beauté de l'espace bucolique de la scène.

L'extrait met en évidence la beauté qui réside dans l'union absolue de ces deux êtres, et qui laisse naître chez eux l'état d'« absolue pureté du premier amour ». L'expérience de l'autre mène les personnages à découvrir en eux un sentiment de pureté et de sincérité encore jamais éprouvé.

On retrouve chez Rolland un écho de la réflexion de Socrate sur la beauté du corps et de l'âme, sur l'expérimentation de l'amour comme voie menant au Bien. D'abord dans sa manière de mêler la nature et l'amour mais aussi dans sa façon d'élever les âmes de ses personnages, Rolland fait d'eux des êtres absolument sincères et honnêtes : « Ils étaient pénétrés d'amour, un amour doux, profond, absurde. Tout le reste avait disparu. Plus d'égoïsme, plus de vanité, plus d'arrière-pensées. ». La découverte d'Éros par des êtres tout jeunes est présentée comme très importante puisqu'elle constituerait une initiation à la vie dans son état le plus pur.

Sarah MARESCOT ~ Chahrazad SAHRAOUI

Un jour vint. – Il avait plu toute la matinée et une partie de l'après-midi. Ils étaient restés enfermés dans la maison, sans se parler, à lire, bâiller, regarder par la fenêtre ; ils étaient ennuyés et maussades. Vers quatre heures, le ciel s'éclaircit. Ils coururent au jardin. [...] Ils étaient côte à côte, et ne se regardaient pas ; ils ne pouvaient se décider à rompre le silence. Une abeille vint gauchement s'accrocher à une grappe de glycine, lourde de pluie, et fit basculer sur elle une cataracte d'eau⁵. Ils rirent en même temps ; et aussitôt, ils sentirent qu'ils ne se boudaient plus, qu'ils étaient de bons amis. Pourtant ils continuaient à ne pas se regarder.

Brusquement, sans tourner la tête, elle lui prit la main, et elle lui dit : « Venez ! »

Elle l'entraîna en courant vers le petit labyrinthe boisé⁶, aux sentiers bordés de buis, qui s'élevait au centre du bosquet. Ils escaladèrent la pente, ils glissaient sur le sol détrempé ; et les arbres mouillés secouaient sur eux leurs branches. Près d'arriver au faite, elle s'arrêta, pour respirer.

« Attendez... attendez... » dit-elle tout bas, tâchant de reprendre haleine.

Il la regarda. Elle regardait d'une autre côté : elle souriait, haletante, la bouche entr'ouverte ; sa main était crispée dans la main de Christophe. Ils sentaient leur sang battre dans leurs paumes pressées et leurs doigts qui

⁵ Chute d'eau remarquable par son débit et son bruit.

⁶ La présence de ce « labyrinthe boisé » introduit les deux personnages dans un espace de recherche et d'initiation.

tremblaient. Autour d'eux, le silence. Les pousses blondes des arbres frissonnaient au soleil ; une petite pluie s'égouttait des feuilles, avec un bruit argentin⁷ ; et dans le ciel passaient les cris aigus des hirondelles.

Elle retourna la tête vers lui : ce fut un éclair. Elle se jeta à son cou, il se jeta dans ses bras.

« Minna ! Minna ! chérie !... _ Je t'aime, Christophe ! Je t'aime ! »

Ils s'assirent sur un banc de bois mouillé. Ils étaient pénétrés d'amour, un amour doux, profond, absurde. Tout le reste avait disparu. Plus d'égoïsme, plus de vanité, plus d'arrière-pensées. Toutes les ombres de l'âme étaient balayées par ce souffle d'amour. « Aimer, aimer » –, disaient leurs yeux riants et humides de larmes. Cette froide et coquette petite fille, ce garçon orgueilleux, étaient dévorés du besoin de se donner, de souffrir, de mourir l'un pour l'autre. Ils ne se reconnaissaient plus, ils n'étaient plus eux-mêmes ; tout était transformé : leur cœur, leurs traits, leurs yeux rayonnaient d'une bonté et d'une tendresse touchantes. Minutes de pureté, d'abnégation⁸, de don absolu de soi, qui ne reviendront plus dans la vie !

Romain Rolland, *Le Matin, Jean-Christophe* (1904-1912)

⁷ Qui résonne comme l'argent.

⁸ Renoncement, sacrifice volontaire, consenti dans un intérêt supérieur et portant sur soi-même ou sur une valeur qui représente généralement un intérêt, une ambition, une satisfaction légitimes.

Louis Aragon, « Prose du bonheur et d'Elsa », *Le Roman inachevé*

Dans « Prose du bonheur et d'Elsa », texte issu du *Roman inachevé* publié en 1956, Louis Aragon célèbre son épouse Elsa Triolet rencontrée en 1928 et elle-même écrivain, dans un poème final très dense qui se présente véritablement comme une ode à cette femme aimée.

Il y a dans le poème – et tout particulièrement dans notre extrait – une évolution personnelle du poète qui s'opère avant et après cette rencontre dans un mouvement d'ascension : on constate d'abord son égarement, qui se dénoue ensuite avec la venue d'Elsa, sa femme qui tout au long du poème sera déifiée. Elle apparaît en effet comme une créatrice, une initiatrice mais également comme une rédemptrice puisqu'elle est celle qui permet au poète d'échapper à une sorte de destin fatal qui le menait peu à peu à sa perte. Les deux âmes finissent par se mêler ; dans une fusion qui libère le poète en lui donnant un second souffle, une seconde vie. De la même manière que notre texte de Platon, Aragon exprime, dans sa relation avec Elsa, l'idée que l'amour est pour lui un moyen d'élévation, la source de son inspiration artistique et la condition de son accomplissement. Aragon met au centre de l'initiation la figure féminine : l'amour donné par la femme aimée est celui qui tout particulièrement, permet à l'homme de vivre une nouvelle naissance et de s'élever vers sa véritable destinée.

Sarah MARESCOT ~ Chahrazad SAHRAOUI

[...]

Comme un battoir⁹ laissé dans le bleu des lessives
Un chant dans la poitrine à jamais enfoui
L'ombre oblique d'un arbre abattu sur la rive
Que serais-je sans toi qu'un homme à la dérive
Au fil de l'étang mort une étoupe rouie¹⁰
Où l'épave à vau-l'eau¹¹ d'un temps évanoui

J'étais celui qui sait seulement être contre
Celui qui sur le noir parie à tout moment
Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que serais-je sans toi que ce balbutiement

Un bonhomme hagard qui ferme sa fenêtre
Le vieux cabot¹² parlant des anciennes tournées
L'escamoteur qu'on fait à son tour disparaître
Je vois parfois celui que je n'eus manqué d'être

⁹ Palette en bois utilisée pour battre le linge.

¹⁰ Résidu grossier de fibres textiles qui a macéré dans l'eau.

¹¹ En déroute, à la dérive.

¹² On utilise aussi « cabotin » pour parler d'un mauvais comédien.

Si tu n'étais venue changer ma destinée
Et n'avais relevé le cheval couronné¹³

Je te dois tout je ne suis rien que ta poussière¹⁴
Chaque mot de mon chant c'est de toi qu'il venait
Quand ton pied s'y posa je n'étais qu'une pierre
Ma gloire et ma grandeur seront d'être ton lierre¹⁵
Le fidèle miroir où tu te reconnais¹⁶
Je ne suis que ton ombre et ta menue monnaie

J'ai tout appris de toi sur les choses humaines
Et j'ai vu désormais le monde à ta façon
J'ai tout appris de toi comme on boit aux fontaines
Comme on lit dans le ciel les étoiles lointaines
Comme au passant qui chante on reprend sa chanson
J'ai tout appris de toi jusqu'au sens du frisson

[...]

Louis Aragon, « Prose du bonheur et Elsa »,
Le Roman inachevé (1956)

¹³ Cheval qui, après une chute, présente au genou un cercle sans poil, couvert d'une cicatrice.

¹⁴ Aragon reprend sans aucun doute l'image de la création de l'homme par Dieu évoquée dans le deuxième chapitre de la Genèse : « L'éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint une âme vivante » (*La Bible Segond*, édition de 1975).

¹⁵ Le lierre a pour caractéristique de s'accrocher très solidement à une base pour pouvoir pousser en direction de la lumière. Aragon se compare au lierre d'Elsa, il fait donc d'elle son tuteur (au sens botanique du terme), qui lui permet de s'élever.

¹⁶ Précédemment il a été constaté la référence à la Genèse et à la création de l'homme, qui fait d'Elsa une créatrice. Dans la Genèse il est aussi dit que « Dieu créa l'homme à son image » ; or le miroir est le symbole de l'image par excellence. Ce vers est encore une référence à la Création, qui dans ce poème, n'a d'autre origine qu'Elsa.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Gustave Doré : *Dante et Béatrice au Paradis*

Dante et Béatrice, un couple mythique de la Littérature

L'amour de Dante (1265-1321) pour Béatrice, une jeune Florentine dont il se serait épris dès son enfance, est le modèle même d'un amour idéalisé, quasi divinisé. Béatrice est la muse et l'inspiratrice de Dante, qui lui consacre une place dans tous ses ouvrages. Il fait d'elle son guide, son initiatrice, sa lumière. Dans *Le Paradis*, troisième partie de *La Divine Comédie*, Dante parvient enfin à la porte du Paradis, après être descendu à travers les neuf cercles de l'Enfer, puis avoir gravi la montagne du Purgatoire, le tout sous la conduite de Virgile. Mais celui-ci ne peut l'accompagner au-delà car il n'est pas chrétien, étant né avant la venue du Christ. C'est donc la muse de Dante, Béatrice, qui prend le relais et guide Dante dans son élévation au travers des neuf sphères concentriques du paradis jusqu'à l'ultime dixième sphère : l'Empyrée.

Le graveur Gustave Doré, qui a illustré la plupart des grandes œuvres de la littérature, réalise en 1868, après *L'Enfer* et *Le Purgatoire*, l'illustration du *Paradis*. La gravure reproduite ci-dessous correspond au chant XXX du *Paradis*, au moment où Dante et Béatrice atteignent le dixième ciel : l'Empyrée. On y voit les deux silhouettes unies du couple, en contemplation devant la lumière de l'Empyrée. Le temps et l'espace fusionnent dans le cercle de lumière de la rose céleste.



Dante et Béatrice au Paradis, contemplant la rose céleste, Gustave Doré, 1868

Édition illustrée du *Paradis* de Dante.

Frida Kahlo, *Diégo et moi*

Un couple mythique de l'Art

Diego Rivera et Frida Kahlo ont formé au milieu du XX^e siècle l'un des couples les plus charismatiques dans le domaine de l'Art : deux figures empreintes de la révolution mexicaine de 1907, qui se lieront notamment dans le cadre des réunions du parti communiste. Deux figures pourtant bien différentes : Frida Kahlo commence sa carrière à la suite d'un accident très grave ; durant ces années, alitée, Frida découvre véritablement la peinture, en autodidacte ; de son côté, Diego, de vingt ans son aîné, est un peintre reconnu au Mexique : il a fait ses études aux Beaux Arts de San Carlos et il peint notamment les fresques du palais présidentiel et de bien d'autres bâtiments officiels à Mexico puis aux États-Unis.

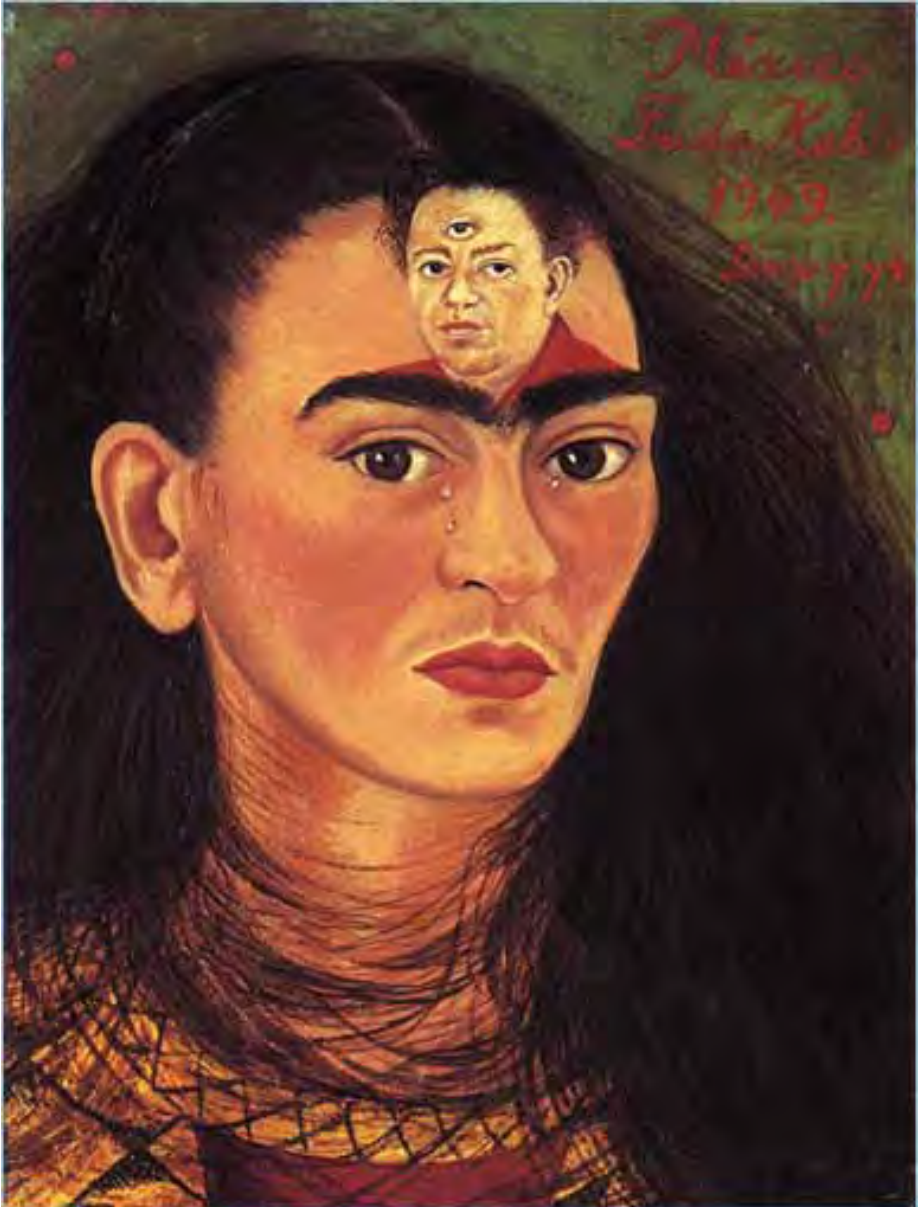
En 1928, Frida est une femme qui cherche à s'émanciper et qui refuse le schéma conjugal traditionnel mexicain ; déterminée à devenir indépendante, elle montre à Diego ses premières peintures en lui demandant un avis très honnête sur la valeur de son art. Le peintre est très impressionné devant la technique, la violence et la sincérité des tableaux de Frida. Il dira d'ailleurs que « pour [lui], il était manifeste que cette jeune fille était une véritable artiste ». Diego et Frida se marient et évoluent tous deux dans leur art, en puisant l'un chez l'autre, dans une certaine forme de complémentarité entre initié et initiateur. Cette ascension artistique et idéologique à deux est néanmoins une source de souffrance. En effet, pour Frida, les incessantes infidélités de Diego, qui prétend devoir passer par la possession des corps féminins pour arriver à l'inspiration et à la création artistique, sont insupportables.

Ce tableau, peint en 1949 est un des innombrables autoportraits de Frida. Cependant on y remarque très rapidement, du fait de la sobriété du tableau, la présence de Diego Rivera sur son front, présenté ici comme un troisième œil, son troisième œil. À bien regarder, vous remarquerez également que le visage de Diego est lui-même surmonté d'un troisième œil. Ce symbole de la vision immatérielle de l'artiste est, chez Frida, son mari lui-même ; or cette « dépendance » semble être source de souffrance si l'on en croit la particulière tristesse qui émane du portrait.

Pour le couple, la relation initié-initiateur se clôt par une séparation douloureuse : les deux artistes cultivent chacun une identité tellement forte et tellement différente que leur communion devient difficile.

Le texte de Socrate, lui, envisage la relation dans sa dimension éternelle, sans qu'elle ne connaisse la difficulté ni la séparation.

Sarah MARESCOT ~ Chahrazad SAHRAOUI



Diego et moi, Frida Kahlo, 1949

Huile sur toile, montée sur masonite, 29,5 x 22,4 cm
Collection privée, New York.

Abdellatif Kechiche, *La Vie d'Adèle* : chapitres 1 et 2

La Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche, film adapté de la bande dessinée *Le Bleu est une couleur chaude* de Julie Maroh, sorti en 2013, raconte le parcours d'Adèle (Adèle Exarchopoulos), une jeune lycéenne, qui après une brève aventure décevante avec Thomas, un garçon de son lycée, rencontre Emma (Léa Seydoux), artiste peintre, étudiante aux Beaux-Arts ; c'est le coup de foudre.

Emma semble d'abord endosser le rôle d'initiatrice d'Adèle : elle l'aide en philosophie, lui fait découvrir les arts, l'initie à la sexualité. En cela, le film peut être rapproché du discours de Socrate : la relation amoureuse entre les deux jeunes femmes conduit à une initiation, à une quête spirituelle, à la recherche du Beau. Cependant cette relation va s'avérer décevante quelques années plus tard : Adèle, jeune institutrice ne sera jamais vraiment initiée à l'univers artistique et intellectuel d'Emma et de ses amis, et restera cantonnée à un rôle de muse et de ménagère. Complexée, elle s'engagera dans une brève aventure avec un collègue et sera jetée dehors par sa compagne.

Un peu plus tard, Emma, qui a fondé une famille avec une autre femme et la fille de celle-ci, parvient à s'assurer les deux sortes de descendance dont parle Socrate : physique (même si elle n'est pas la mère biologique de sa fille) et spirituelle, ses œuvres étant exposées dans une galerie d'art renommée, tandis qu'Adèle ne parvient pas à se remettre de la séparation. Ce déséquilibre entre l'initiatrice et l'initiée diffère fortement de la vision idéale de Socrate qui n'envisage pas un tel cas.

Guillaume GENESTAR



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES

WILD BUNCH et QUAT'SOUS FILMS PRESENTENT



Léa Seydoux • Adèle Exarchopoulos

la vie d'Adèle

CHAPITRES 1 & 2

UN FILM DE

ABDELLATIF KECHICHE

LIBREMENT INSPIRÉ DE LA BANDE DESSINÉE « LE BLEU EST UNE COULEUR CHAUDE »

DE **JULIE MAROH** PUBLIÉE AUX ÉDITIONS GLENAT

avec SALIH KECHICHOUÉ AURELIEN RECCIONI CATHERINE SALLES BOJANNA SIEGOD MONA WALBYANS JEROMI LAHOTITE ALMA JODOROWSKI SANDOR FUNTEK
ADABELLATIF KECHICHE & GHAYLA LACROIX avec SOFIAN EL FANI CAMILLE TOURNIS ALBERTINE LASTERA avec JEROME CHENEVOY JEAN-PAUL HUBIER
FABRIEN POCHET ROLAND YVOLAIRE avec WILD BUNCH & QUAT'SOUS FILMS coproduit avec FRANCE 2 CINEMA SCOPE PICTURES VERTIGO FILMS RTBF (15.000.000.000.000)
© 2015 WILD BUNCH & QUAT'SOUS FILMS - FRANCE 2 CINEMA - SCOPE PICTURES VERTIGO FILMS - RTBF (15.000.000.000.000) - WILD BUNCH & QUAT'SOUS FILMS

© 2015

WILD BUNCH FILM SCOPE VERTIGO PICTURES FRANCE 2 CINEMA SCOPE PICTURES VERTIGO FILMS RTBF WILD BUNCH



La vie d'Adèle (Affiche du film), Abdellatif Kechiche, 2013

**LES AMOURS DE DIDON ET ÉNÉE
DANS L'ÉNÉIDE (1)**

**LA PASSION
LES SOUFFRANCES DE L'ABANDON.**

L'ÉNÉIDE DE VIRGILE, LIVRE IV (1)

Dans *L'Énéide*, poème épique composé de douze chants, Virgile relate les aventures du Troyen Énée, fils de Vénus et d'un mortel, qui a pour mission de guider le peuple troyen vers l'Italie où il devra fonder un royaume afin de retrouver la gloire perdue lors de la fameuse guerre de Troie. Virgile s'inspire grandement de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* d'Homère, où était déjà présent le personnage d'Énée. Le poète veut être un nouvel Homère et souhaite donner à Rome une nouvelle épopée et un nouvel Ulysse. À son récit épique, Virgile ajoute l'histoire d'amour tragique entre Didon, reine et fondatrice de Carthage, et le héros Énée, sans que rien de décisif ne soit changé dans la légende des deux personnages : Énée est bien le fondateur de Rome que l'on sait, et Didon périt sur le même bûcher où la faisaient déjà mourir les légendes traditionnelles.

Lors de la destruction de Troie, Énée emmène avec lui son père Anchise (qui mourra au cours du voyage) et son fils Ascagne. Parti de la Sicile, Énée s'embarque avec ses compagnons pour l'Italie. Or une violente tempête les fait aborder à Carthage où ils sont accueillis par la reine Didon qui donne un banquet en leur honneur et demande à Énée de lui faire le récit de ses aventures. Pleine de compassion et d'admiration pour les Troyens, la reine leur offre l'hospitalité et tombe sous le charme du jeune héros. Follement éprise de lui, elle tente en vain de résister en affirmant son désir de rester fidèle au souvenir de Sychée, son défunt mari à qui elle a juré fidélité. Mais les dieux décident de s'en mêler. En effet, Junon propose à Vénus d'unir Énée et Didon. Malgré la haine réciproque des deux déesses¹, Vénus, voulant protéger son fils, accepte et inocule la passion chez Didon. Celle-ci, victime de la volonté des Dieux, succombe à la passion, ne respecte pas sa promesse et décide de vivre son amour au grand jour. Mais, Jupiter rappelle à Énée, par l'intermédiaire de Mercure, sa mission et lui ordonne de quitter Carthage pour rejoindre l'Italie, où son destin l'attend. Didon essaye en vain de retenir Énée mais le héros est promis par les dieux à une plus haute aventure.

Didon est la Femme de l'extrême, de l'absolu, complètement soumise à sa passion, qui l'amène à une *furor* (folie) l'empêchant de se livrer à un approfondissement réflexif qui la détournerait de l'issue mortelle. Jusqu'à la fin de la pièce, elle reste la femme de la passion, sous l'emprise de Vénus. Didon ne peut résister malgré son serment de rester fidèle au souvenir de son époux et est submergée par cet amour coupable. Jamais elle ne prend de recul, ne délibère, ni ne remet en question ses choix. Son amour qui est une folie, a tué son amour et l'a transformé en haine. Le langage est inutile, les arguments voués à l'échec ; elle n'écoute pas Énée lui expliquant son départ. Plus rien ne lui parle, seulement ce qui abonde dans le sens de sa passion. C'est une intrigue qui nous touche encore aujourd'hui car elle est profondément humaine. Elle reflète un amour impossible puisque le destin de Didon et d'Énée est scellé avant même que leur relation ait commencé : la fin tragique est inéluctable.

Les amours tragiques de Didon et Énée ont été une importante source d'inspiration pour la peinture et la musique. Purcell, un grand compositeur anglais du XVIII^e a notamment repris ce mythe pour en faire un chef-d'œuvre de l'opéra baroque tragique.

Mélissa CHAOUÏ ~Mathilde COQBLIN

¹ Cette haine remonte aux origines de la guerre de Troie et au fameux épisode de la Pomme d'Or, qui devait revenir à « la plus belle » et suscita donc des rivalités.

Didon en proie à la passion

[...]

Elle brûle, l'infortunée Didon², et par toute la ville erre, hors d'elle-même. Telle, frappée d'une flèche³, la biche parmi les forêts de la Crète⁴ : le pâtre qui la poursuivait de ses traits l'a blessée de loin, l'imprudente, lui laissant son fer empenné, sans le savoir ; elle, dans sa fuite, court à travers les bois et les gorges du Dicté⁵ ; le roseau mortel lui reste dans le flanc. Tantôt, dans l'enceinte des remparts elle conduit Énée avec soi, lui montre avec orgueil les richesses sidoniennes⁶, une ville qui l'attend, elle commence à parler et brusquement s'arrête ; tantôt, quand le jour tombe elle veut retrouver le même banquet⁷, elle demande, dans son délire, à entendre encore les malheurs d'Ilion⁸, suspendue encore aux lèvres du narrateur. Puis quand les hôtes sont partis, quand à son tour la lune qui se voile amortit son éclat, que les astres déclinant invitent au sommeil, seule dans la maison vide elle est triste et sur les lits abandonnés s'étend : absente, absent, elle le voit, elle l'écoute ou dans ses bras retient Ascagne, captive de la ressemblance de son père, tentant de donner le change à un amour qu'elle ne saurait nommer. Plus ne s'élèvent les tours commencées, plus ne s'exerce aux armes la jeunesse, on ne travaille plus aux bassins du port, aux bastions avancés qui repousseraient la guerre ; les ouvrages délaissés restent suspendus⁹, murs qui dressaient leurs puissantes menaces et tout un appareil élevé jusqu'aux cieux.

[...]

La liaison d'Énée et de Didon est connue de toute la ville. Mais Jupiter a envoyé Mercure auprès d'Énée pour lui enjoindre de se remettre en route vers le but de son voyage : l'Italie.

Didon est avertie de ce danger par son intuition d'amante et par la rumeur.

² Didon, princesse phénicienne, est la fille du roi de Tyr, et l'épouse de Sychée que son frère Pygmalion a assassiné par cupidité : *en* effet, Sychée était le plus riche des Phéniciens. Fuyant la Phénicie, elle fonde Carthage en Afrique du Nord (dans *L'Énéide* Virgile désigne l'Afrique du Nord sous le nom de Lybie).

³ Ici, la souveraine est touchée par la flèche de Cupidon. Ce dernier, déguisé en Ascagne, a été envoyé par Vénus pour inoculer la passion à Didon. Cupidon ou Eros, fils de Vénus et de Jupiter, est le Dieu de l'Amour. Il est souvent représenté sous les traits d'un jeune garçon ailé, armé de flèches, avec lesquelles il blesse les mortels.

⁴ Didon est comparée à une biche. Virgile utilise la métaphore de la chasse pour montrer que Didon est victime de la force des dieux et d'un amour qu'elle n'a pas souhaité. C'est sur l'île de Crète que naît le futur roi des dieux et des hommes : Jupiter. Sa mère le cachait en Crète pour le protéger de son père. La Crète était célèbre pour ses habitants experts au tir à l'arc.

⁵ Le Dicté est le plus haut sommet de la Crète.

⁶ Sidon est la ville de Phénicie que Virgile utilise pour désigner la patrie d'origine de Didon

⁷ À l'arrivée des Troyens à Carthage, Didon accueille Énée et ses compagnons en offrant un banquet en leur honneur. C'est lors de ce banquet que Didon demande à Énée de lui raconter ses aventures.

⁸ Autre nom donné à la ville de Troie, d'après le nom de son fondateur : Ilos.

⁹ L'amour de Didon est comme une mort. Lorsqu'Énée arrive la première fois devant Carthage, il voit une ville laborieuse, où l'on creuse des ports, où l'on travaille la pierre. C'est une ville bruisante, en effervescence. Mais depuis que Didon est en proie à sa passion, tout travail a cessé dans cette ville qui se fige. Didon ne se sent plus la force de diriger Carthage.

Tentatives de Didon pour retenir Énée

Mais la reine - qui pourrait tromper un cœur ? - a pressenti la fourbe et surpris la première les mouvements qui se préparent, inquiète déjà quand tout était sûr. La Renommée¹⁰ attise son délire en lui rapportant les mêmes impiétés : on arme les vaisseaux, on s'apprête à partir. Sa raison l'abandonne ; à travers toute la ville, le cœur en flammes, elle erre éperdue, telle une Thyade¹¹ dressée en sursaut lors du passage des objets sacrés quand, au cri de Bacchus, les orgies triétériques¹² lui donnent de l'aiguillon et que le Cithéron¹³ nocturne l'appelle de sa clameur. Enfin, prenant les devants, elle s'adresse à Énée en ces termes : « As-tu espéré, perfide, que tu pourrais de surcroît dissimuler un tel crime et quitter ma terre sans rien dire ? Ni notre amour, ni les serments jadis échangés ne te retiennent, ni Didon qui mourra d'une cruelle mort ? Que dis-je ? Tu armes une flotte sous les astres de l'hiver, impatient d'aller parmi le grand large au milieu des Aquilons¹⁴, cruel ! Eh quoi ? Si tu n'allais chercher des champs étrangers, des demeures inconnues, si l'antique Troie demeurait, tes vaisseaux iraient-ils, cette Troie, la chercher par des flots démontés ? Est-ce moi que tu fuis ? Mais moi, au nom de mes larmes, au nom de ta foi jurée puisque, malheureuse maintenant, je ne me suis rien laissé d'autre, par notre mariage, par les prémices de notre hyménée¹⁵, si tu m'as quelque obligation ou si tu as en moi trouvé quelque douceur, aie pitié de cette maison qui chancelle et, je t'en prie, s'il est encore quelque place pour la prière, rejette cet affreux dessein ! À cause de toi les nations libyennes et les princes des Nomades¹⁶ m'ont haïe, mes Tyriens¹⁷ me sont hostiles ; à cause de toi encore ma pudeur est morte et ce renom de jadis qui, seul, m'ouvrait le ciel. À qui m'abandonnes-tu quand je meurs, mon hôte - puisque de mon époux ce nom seul me reste ? Que vais-je attendre ? Que Pygmalion¹⁸ mon frère vienne détruire ma ville ou que le

¹⁰ La Renommée est la rumeur personnifiée. Elle guette constamment, répand le vrai et le faux. Elle divulgue ici, à travers la Lybie, la liaison entre Didon et Énée.

¹¹ Les Thyades (appelées aussi Ménades ou Bacchantes) sont les prêtresses de Bacchus (Dieu du vin et de la vigne) formant son cortège. Elles sont souvent présentées comme des femmes délirantes, ivres, assoiffées d'amour charnel. Cette comparaison montre une Didon qui sombre dans une folie, une fureur sans retour.

¹² Orgies en l'honneur de Bacchus, qui se célébraient en Thrace tous les trois ans.

¹³ Le Cithéron est une montagne de Boétie, siège d'archaïques célébrations dionysiaques. Ces célébrations avaient lieu dans les gorges du Cithéron.

¹⁴ Didon avance un argument météorologique pour empêcher Énée de prendre la mer : en hiver les vents sont trop violents. Dans la mythologie romaine l'Aquilon est en effet un vent du Nord, particulièrement froid et violent. Son nom grec est Borée.

¹⁵ Hyménée est synonyme de mariage.

¹⁶ Didon s'est attiré l'hostilité des nations lybiennes (qui désignent pour Virgile tous les peuples d'Afrique du Nord) ainsi que celle des princes Nomades à cause de sa liaison avec Énée car elle avait éconduit ces princes, au nom de sa « pudeur » et de sa fidélité à son défunt mari : Sychée.

¹⁷ Les Tyriens sont les habitants de Tyr, ville de Phénicie dont Didon est originaire. Le peuple tyrien redoute que leur reine donne un roi étranger à la ville : Énée.

¹⁸ Sychée, l'époux tyrien de Didon avait été tué par Pygmalion, le frère de Didon.

Gétule Iarbas¹⁹ m'emmène captive ? Si du moins, avant ta fuite, j'avais pu de toi, accueillir quelque descendance, si dans ma cour un petit enfant devait jouer devant moi, un petit Énée qui, malgré tout, me rendrait ton visage, je ne me sentirais pas si totalement prise en un piège²⁰ et laissée seule. »

Elle avait dit. Lui, docile à l'avertissement de Jupiter, tenait ferme son regard ; à grand effort, il étouffait sa peine au profond de son cœur. Enfin, il répond en peu de mots : « Pour moi, toutes ces choses que ta parole pourrait dire, je ne nierai jamais, ô reine, qu'elles ne me soient autant d'obligations ; jamais je ne serai las de me souvenir d'Élissa²¹, tant que je me souviendrai de moi-même, tant qu'un souffle animera ce corps. Pour ma défense j'ai peu à dire. [...] je pense à mon petit Ascagne, au tort que je fais à sa tête si chère, lui que je frustre du royaume, des champs prédestinés, de l'Hespérie²². Maintenant, de surcroît, le messenger des dieux, envoyé par Jupiter lui-même, j'en atteste nos deux têtes, m'a, traversant les airs rapides, apporté des ordres ; moi-même j'ai vu le dieu, en une lumière manifeste, pénétrant dans ces murs ; j'ai de mes oreilles recueilli sa voix. Cesse de nous tourmenter tous les deux de tes plaintes ; ce n'est pas mon vouloir qui me fait poursuivre l'Italie. »

[...]

¹⁹ Iarbas, roi des Gétules (peuple d'Afrique du Nord), principal prétendant local, est amoureux de Didon. Jaloux, il a demandé à Jupiter de tout faire pour empêcher son union avec Énée. Jupiter a envoyé alors son messenger Mercure à Énée, pour lui rappeler sa mission : la conquête de l'Italie.

²⁰ Didon se sent comme « prise au piège » dans cette relation avec Énée car elle ne peut contrôler la situation : Énée doit partir et elle ne parvient pas à le retenir. Cela montre la fatalité à laquelle est soumise Didon ainsi que son assujettissement face à cet amour qui la gouverne.

²¹ Autre nom donné à Didon.

²² Autre nom donné à l'Italie.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Louise Labé, « Je vis, Je meurs », *Élégie et Sonnets*

Ce poème de Louise Labé, aussi surnommée la « Belle Cordière », est écrit pendant la période de la Renaissance, dans un contexte florissant. En effet, au XVI^e siècle, la ville de Lyon, prospère et dynamique, est un lieu de passage pour se rendre en Italie. Lyon est presque considérée comme la capitale littéraire en ce siècle.

C'est dans ce contexte que Louise Labé publie son recueil, *Élégies et Sonnets* dont est extrait le célèbre poème, « Je vis, je meurs », d'inspiration pétrarquiste. Le thème de l'amour douloureux mais aussi la description de la dualité des sentiments amoureux, présent dès le titre antithétique, font écho à la poésie du poète italien Pétrarque.

Dans les quatrains Louise Labé décrit diverses manifestations physiques très contradictoires qu'elle éprouve. Elle passe ainsi presque instantanément du chaud au froid, comme sous l'effet d'une forte fièvre. Ensuite à la *volta* se crée un glissement sémantique : on passe des conséquences de son mal-être à ses causes, évoquées dans les tercets, où l'Amour personnifié asservit la poétesse. L'Amour est ici vécu comme une maladie, une source de souffrance extrême, engendrant des manifestations tant physiologiques que psychiques. Mais surtout, il fait coexister chez la poétesse des états opposés, hors de toute logique : quand elle croit être heureuse elle est immédiatement en proie au malheur sans avoir le temps de s'en rendre compte. L'Amour lui fait perdre la raison et déranger ses sens, au point de ne plus savoir ce qu'elle ressent.

Ce poème est déjà très moderne pour l'époque puisque c'est une femme qui parle d'amour, qui délivre ses sentiments, ses tourments, mais aussi sa vision charnelle de l'amour, où l'homme devient objet de désir. Cela s'oppose à la tradition pétrarquiste qui veut que ce soit l'homme qui s'adresse à sa bien-aimée. Ce court poème sans destinataire nommé, dans lequel Louise Labé nous décrit avec force la puissance de l'Amour, apparaît comme universel et touche chacun de nous encore aujourd'hui. La poétesse rend parfaitement compte des affres de la passion. Louise Labé réussit en seulement quelques vers, à parler très intelligiblement d'une notion pourtant abstraite, l'amour, sur laquelle on pourrait discuter infiniment.

Mélissa CHAOUÏ ~ Mathilde COQBLIN

Je vis, je meurs ¹ ; je me brûle et me noie ;
J'ai chaud extrême en endurant froidure :
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie. ²

Tout à un coup je ris et je larmoie,
Et en plaisir maint grief ³tourment j'endure ;
Mon bien s'en va, et à jamais il dure⁴ ;
Tout en un coup je sèche et je verdoie. ⁵

Ainsi Amour⁶ inconstamment me mène ;⁷
Et, quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis, quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur,⁸
Il me remet en mon premier malheur. ⁹

Louise Labé, *Sonnets* (1555)

¹ Le poème s'ouvre sur une antithèse, et cette figure le caractérisera tout du long. Grâce aux antithèses, la poétesse peut facilement rendre compte du caractère contradictoire de l'Amour.

² Au XVI^e, le mot « ennui » a un sens beaucoup plus fort qu'aujourd'hui. Ce mot est très proche du « tourment ».

³ Grief est ici employé comme adjectif, il signifie « grave », « accablant ».

⁴ L'amour est ressenti tantôt comme éphémère, tantôt comme éternel.

⁵ La poétesse est comparée à une fleur qui subirait le cycle des saisons.

⁶ L'Amour est personnifié, il est la cause de son bonheur mais aussi de tous ses malheurs.

⁷ Le verbe « mener » montre bien que Louise Labé n'est pas maîtresse d'elle-même, c'est l'Amour qui la guide. Elle est complètement assujettie et aliénée face à la domination de l'Amour.

⁸ Le mot heur signifie « bonheur ».

⁹ Le dernier vers du poème est comme lié, par le son « eur », au premier : on passe de « je meurs » à « mon premier malheur ». L'amour est décrit comme un éternel recommencement, comme un cycle sans fin, qui se reproduit toujours sans que l'on y puisse rien. Louise Labé choisit d'insister sur la passion qui condamne l'être à subir des états extrêmes et contradictoires. Au départ, dans le poème, il y a deux antithèses par vers, puis une seule à la fin qui est mise en action dans les tercets.

Racine, *Bérénice*, Acte IV scène V

Il s'agit, dans cette tragédie de Racine, d'un amour passionnel irrésistible mais voué à l'échec entre Titus, empereur de Rome, et Bérénice, reine de Palestine.

Titus tombe amoureux de Bérénice au moment où il est vainqueur du siège de Jérusalem. Il l'emmène à Rome dans le but de l'épouser. Toutefois, il se voit refuser ce mariage par le Sénat car le mariage d'un empereur avec une étrangère serait contraire aux principes et valeurs de Rome. N'ayant pas le courage d'annoncer la terrible nouvelle à sa bien-aimée, il charge Antiochus de le faire. Bérénice qui a de la peine à y croire, demande à voir immédiatement l'empereur. S'ensuit une grande scène de confrontation entre les amants, dans laquelle Titus, malgré son amour et son déchirement, confirme à Bérénice sa décision de rompre le mariage au nom de son devoir de souverain. Bérénice laisse alors éclater sa douleur.

La séparation de Bérénice et Titus rappelle fortement celle de Didon et Enée, dont Racine s'est inspiré¹⁰. Le texte montre à quel point une femme éprise peut, sous l'effet de l'abandon, passer par des manifestations émotionnelles variées et extrêmes ; elle passe par la colère, le désespoir, la supplication et ce sont ces alternances de sentiments qui montrent l'impact de la passion sur un être. Dans cette scène de séparation, Titus, tout comme Énée, souffre dans son amour mais se voit dans l'obligation, au nom d'impératifs supérieurs, de délaisser sa bien-aimée. Il renonce à sa passion. Ce texte nous émeut encore aujourd'hui puisque l'amour passionnel est universel. De plus, il existe encore à notre époque des barrières religieuses ou sociales qui empêchent certains couples de vivre leur amour. Chacun peut se trouver confronté à ce dilemme : vivre un amour passionnel en étant rejeté par la société ou bien renoncer à cet amour.

Gwenaële NIAT TOUNDJI ~Léna BEYS

BÉRÉNICE

Hé bien ! Régnez, cruel¹¹ ; contentez votre gloire :
Je ne dispute plus¹². J'attendais, pour vous croire,
Que cette même bouche, après mille serments
D'un amour qui devait unir tous nos moments¹³,
Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle¹⁴,
M'ordonnât elle-même une absence éternelle¹⁵.
Moi-même j'ai voulu vous entendre en ce lieu.
Je n'écoute plus rien ; et pour jamais¹⁶, adieu.
Pour jamais ! Ah ! Seigneur, songez-vous en vous-même

¹⁰ Racine écrit dans la préface de *Bérénice* : « nous n'avons rien de plus touchant, dans tous les Poètes, que la séparation d'Énée et de Didon dans Virgile ».

¹¹ Dans la langue classique, « cruel » est le qualificatif de celui qui n'aime pas en retour

¹² Signifie ici « je ne discute plus ». Bérénice feint d'accepter la rupture.

¹³ Détresse de Bérénice entendant celui qui lui avait fait tant de serments d'amour lui annoncer à présent qu'ils doivent rompre leur lien.

¹⁴ Il s'agit ici d'infidélité aux serments.

¹⁵ Comme Didon, Bérénice exprime à la fois sa colère et sa détresse.

¹⁶ « Pour jamais, adieu » signifie en fait « Pour toujours ».

Combien ce mot cruel est affreux quand on aime¹⁷ ?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons¹⁸-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice¹⁹,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus !
Mais quelle est mon erreur²⁰, et que de soins perdus²¹ !
L'ingrat²², de mon départ consolé par avance,
Daignera-t-il compter les jours de mon absence ?
Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts²³.

Jean Racine, *Bérénice* (1670), Acte IV, scène 5

¹⁷ Bérénice change brusquement de ton et passe à la tristesse et la supplication : elle oscille entre plusieurs états émotionnels, elle est perdue dans ses sentiments.

¹⁸ « Souffrir » dans le sens de « supporter ».

¹⁹ Dans ce vers et le suivant, Bérénice se demande comment elle – mais aussi Titus - vont pouvoir supporter la distance et l'absence, elle se représente l'impact de cette rupture sur sa vie.

²⁰ Nouveau revirement et nouveau changement de ton : Bérénice, craignant de s'être trompée en pensant Titus aussi désespéré qu'elle, va violemment l'accuser d'indifférence à son égard.

²¹ Par « soins perdus », il faut comprendre « prévenances inutiles ».

²² Le mot « ingrat » désigne, dans la langue amoureuse, celui qui ne paie pas de retour l'amour qu'on lui témoigne.

²³ Bérénice s'imagine que Titus ne sera pas atteint par son absence. De même que Didon, Bérénice accuse l'homme qui la quitte d'être un personnage sans cœur et sans passion pour sa bien-aimée, alors qu'il souffre lui aussi.

Molière, *Dom Juan*, acte I, scène 3

Dans le célèbre *Dom Juan* de Molière publié en 1682, le personnage de Dom Juan est un grand seigneur libertin, qui refuse les conventions sociales et les mœurs imposées, cherchant à vivre dans le plaisir et sans contraintes.

Dom Juan a épousé Done Elvire après qu'elle a quitté le couvent pour lui, mais il l'a rapidement abandonnée ; dans cet extrait (acte I, scène 3) il se retrouve face à son épouse délaissée, qui est venue lui demander des explications.

Cet extrait est proche du texte fondateur par les thème qu'il évoque mais s'en démarque pourtant dans la façon dont ces thème sont abordés. Done Elvire, comme Didon, exprime sa souffrance et sa colère face au cruel abandon qu'elle subit. Ce qui diffère pourtant et qui revêt une grande importance, tient dans les raisons de cet abandon : Énée, lui, est contraint par les dieux à quitter Didon, ce n'est donc pas son choix, ni sa volonté ; en revanche, Dom Juan a décidé de lui-même de quitter Dom Elvire et se joue même de sa souffrance, en évoquant les dieux et prétendant être honnête avec elle. La révolte et la souffrance de Dom Elvire ne peuvent qu'être renforcées face à tant de cynisme et d'ironie. Ici l'analyse psychologique est d'ailleurs bien plus approfondie que dans l'*Énéide*. En effet, les paroles de Done Elvire laissent deviner, au début de la scène, le combat qui se livre en elle entre sa raison et une passion qui la pousse à s'aveugler.

Marvin MENU ~ Louise GUILLOT-JÉROME

DONE ELVIRE

Me ferez-vous la grâce, Dom Juan, de vouloir bien me reconnaître ?
Et puis-je au moins espérer que vous daigniez tourner le visage de ce côté ?²⁴

DOM JUAN

Madame, je vous avoue que je suis surpris, et que je ne vous attendais pas ici.²⁵

DONE ELVIRE

Oui, je vois bien que vous ne m'y attendiez pas ; et vous êtes surpris, à la vérité, mais tout autrement que je ne l'espérais ; et la manière dont vous le paraissez me persuade pleinement ce que je refusais de croire. J'admire ma simplicité et la faiblesse de mon cœur à douter d'une trahison que tant d'apparences me confirmaient. J'ai été assez bonne, je le confesse, ou plutôt assez sotte pour me vouloir tromper moi-même, et travailler à démentir mes yeux et mon jugement. J'ai cherché des raisons pour excuser à ma tendresse le relâchement d'amitié qu'elle voyait en vous ; et je me suis forgé exprès cent sujets légitimes d'un départ si précipité, pour vous justifier du crime dont ma raison vous accusait. Mes justes soupçons chaque jour avaient beau me parler ; j'en rejetais la voix qui vous rendait criminel à mes yeux, et j'écoutais avec plaisir mille chimères ridicules qui

²⁴ Le dialogue supplée la didascalie ; on comprend que Dom Juan tourne le dos à Done Elvire, attitude méprisante qui témoigne du peu d'intérêt qu'il lui porte.

²⁵ Done Elvire surprend Dom Juan ici car elle va à l'encontre des bonnes mœurs ; à cette époque, les femmes ne suivent pas leur mari pour leur demander des explications. Dom Juan ne s'attendait à ce qu'elle ait tant d'audace.

vous peignaient innocent à mon cœur.²⁶ Mais enfin cet abord ne me permet plus de douter, et le coup d'œil qui m'a reçue m'apprend bien plus de choses que je ne voudrais en savoir. Je serai bien aise pourtant d'ouïr de votre bouche les raisons de votre départ. Parlez, Dom Juan, je vous prie, et voyons de quel air vous saurez vous justifier.

[...]

(Dom Juan, qui refuse de s'expliquer, ordonne à Sganarelle de le faire à sa place. Celui-ci, très embarrassé, ne fournit qu'une réponse obscure et ridicule.)

DONE ELVIRE

Vous plaît-il, Dom Juan, nous éclaircir ces beaux mystères

DOM JUAN

Madame, à vous dire la vérité...²⁷

DONE ELVIRE

Ah ! Que vous savez mal vous défendre pour un homme de cœur, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses ! J'ai pitié de vous voir la confusion que vous avez. Que²⁸ ne vous armez-vous le front d'une noble effronterie ? Que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi, que vous m'aimez toujours avec une ardeur sans égale, et que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort ? Que ne me dites-vous que des affaires de la dernière conséquence vous ont obligé à partir sans m'en donner avis ; qu'il faut que, malgré vous, vous demeuriez ici quelque temps, et que je n'ai qu'à m'en retourner d'où je viens, assurée que vous suivrez mes pas le plus tôt qu'il vous sera possible ; qu'il est certain que vous brûlez de me rejoindre, et qu'éloigné de moi, vous souffrez ce que souffre un corps qui est séparé de son âme ? Voilà comme il faut vous défendre, et non pas être interdit comme vous êtes.²⁹

DOM JUAN

Je vous avoue, Madame, que je n'ai point le talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère.³⁰ Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous, et que je brûle de vous rejoindre, puisque enfin il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir ; non point par les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience, et pour ne croire pas qu'avec vous davantage je puisse vivre sans péché. Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les

²⁶ La tirade de Done Elvire rend bien compte de son aveu causé par la passion : même si tout prouvait à Done Elvire que, lâchement, Dom Juan l'avait quittée, l'amour qu'elle ressentait à son égard tentait (et tente peut-être encore) de le démentir.

²⁷ Antiphrase de Dom Juan, qui lui dira tout, sauf la vérité.

²⁸ Ici, le « que » signifie « pourquoi » : « Pourquoi ne vous armez-vous pas le front d'une noble effronterie ? »

²⁹ Done Elvire, par cette longue énumération, avoue qu'elle espérait entendre cela de la part de Dom Juan en le rejoignant.

³⁰ Antiphrase de Dom Juan : il n'est absolument pas sincère envers Done Elvire.

yeux de l'âme sur ce que je faisais³¹. J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un convent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part³², et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste ; j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'allasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras, que par...

DONE ELVIRE

Ah ! Scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier ; et pour mon malheur, je te connais lorsqu'il n'en est plus temps, et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer. Mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni, et que le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie³³.

Molière, *Dom Juan* (1682), Acte I, scène 3

³¹ Ici, Dom Juan se moque totalement de Done Elvire dans les raisons invoquées pour justifier son départ. En effet, Done Elvire était au couvent avant de rencontrer Dom Juan et de rompre ses vœux, pour lui. Il prétend donc avoir des scrupules et ne pas vouloir qu'elle se détourne de Dieu, comme si il agissait pour son bien.

³² Notamment le vœu de chasteté.

³³ Didon, dans sa colère, emploie elle aussi les mots de « crime » et de « perfide ».

Proust, *Du côté de chez Swann*

Un amour de Swann constitue la deuxième partie de *Du côté de chez Swann*, publié en 1913, qui est lui-même le premier tome de *À la Recherche du Temps perdu*. Ce récit, qui raconte l'amour passionnel de Swann - un ami de la famille du narrateur - pour une jeune femme nommée Odette, a une certaine autonomie bien qu'il soit en fait intimement lié au reste de l'œuvre. Swann, esthète et dilettante fortuné, fait la connaissance d'Odette dans le salon des Verdurin, riches bourgeois parisiens. Odette de Crécy est une femme entretenue, au passé douteux. Elle aime la mode, apprécie le chic et ne comprend pas l'art. Elle est plutôt vulgaire et sottise, n'hésite pas à mentir par commodité et est dépourvue de valeurs morales. Cette partie du roman fait le récit d'un amour maladif et destructeur dont Proust nous décrit tous les progrès, les rémissions et les rechutes.

Swann qui est extrêmement jaloux, pense qu'Odette lui ment et le trompe. Or la vision que nous avons d'Odette est partielle puisque nous la voyons seulement à travers le regard de son amant. L'amour que ressent Swann pour Odette est basé sur l'illusion et l'idolâtrie et ceci dès le début de leur relation car Swann établit une analogie entre Odette et la Zéphora de Botticelli³⁴. Il pare du prestige de l'art Odette, alors qu'elle en est indigne. C'est un amour faussé puisque dès le début, Swann est incapable d'apercevoir et d'accepter Odette telle qu'elle est.

Le passage que nous reproduisons décrit les tourments de Swann, dévoré par la jalousie. Parfois « il se croit guéri » mais « le lendemain au réveil » il retrouve « la même douleur ». Il en vient même à souhaiter la mort afin de se libérer de l'emprise d'Odette. L'amour est vécu comme une torture. Swann ne connaît aucune trêve, aucun répit. Proust, dans ce passage, à travers un langage médical nous montre un amour maladif qui s'empare de Swann et s'enracine en lui. Cette souffrance psychologique est si forte qu'elle devient physique, l'amour est une « tumeur mortelle ».

Swann se sent pris au piège avec Odette : « il vit, meurt, se brûle et se noie » telle Louise Labé qui subit impuissante les affres ravageurs de la passion amoureuse.

Mélicha CHAOUÏ ~ Mathilde COQBLIN

Même quand il ne pouvait savoir où elle était allée, il lui aurait suffi pour calmer l'angoisse qu'il éprouvait alors, et contre laquelle la présence d'Odette, la douceur d'être auprès d'elle était le seul spécifique (un spécifique qui à la longue aggravait le mal avec bien des remèdes, mais du moins calmait momentanément la souffrance), il lui aurait suffi, si Odette l'avait seulement permis, de rester chez elle tant qu'elle ne serait pas là, de l'attendre jusqu'à cette heure du retour dans l'apaisement de laquelle seraient venues se confondre les heures qu'un prestige, un maléfice lui avaient fait croire différentes des autres. Mais elle ne le voulait pas ; il revenait chez lui ; il se forçait en chemin à former divers projets³⁵, il cessait de songer à Odette ; même il arrivait, tout en se déshabillant, à rouler en lui des pensées assez joyeuses ; c'est le cœur plein de l'espoir d'aller le lendemain voir quelque chef-d'œuvre qu'il se mettait au lit et éteignait sa lumière ; mais, dès que, pour se préparer à dormir, il cessait

³⁴ Ce personnage se trouve sur la fresque *Les épreuves de Moïse* (1481-1482) du célèbre peintre florentin Sandro Botticelli. Swann, en voyant Odette, la compare à la Zéphora présente dans ce tableau, faisant ainsi passer Odette du statut de cocotte peu fréquentable à celui de vierge.

³⁵ Pour enrayer le mal dont il est atteint, celui d'un amour maladif, qui l'atteint tant psychologiquement que physiquement, Swann se contraint à penser à autre chose afin de se libérer quelque temps de son « fardeau ».

d'exercer sur lui-même une contrainte dont il n'avait même pas conscience tant elle était devenue habituelle, au même instant un frisson glacé reflua en lui et il se mettait à sangloter. Il ne voulait même pas savoir pourquoi, s'essuyait les yeux, se disait en riant : « C'est charmant, je deviens névropathe³⁶. » Puis il ne pouvait penser sans une grande lassitude que le lendemain il faudrait recommencer de chercher à savoir ce qu'Odette avait fait³⁷, à mettre en jeu des influences pour tâcher de la voir. Cette nécessité d'une activité sans trêve, sans variété, sans résultats, lui était si cruelle qu'un jour, apercevant une grosseur sur son ventre, il ressentit une véritable joie à la pensée qu'il avait peut-être une tumeur mortelle, qu'il n'allait plus avoir à s'occuper de rien, que c'était la maladie qui allait le gouverner, faire de lui son jouet, jusqu'à la fin prochaine. Et en effet si, à cette époque, il lui arriva souvent sans se l'avouer de désirer la mort, c'était pour échapper moins à l'acuité de ses souffrances qu'à la monotonie de son effort.

Et pourtant il aurait voulu vivre jusqu'à l'époque où il ne l'aimerait plus, où elle n'aurait aucune raison de lui mentir et où il pourrait enfin apprendre d'elle si le jour où il était allé la voir dans l'après-midi, elle était ou non couchée avec Forcheville³⁸. Souvent pendant quelques jours, le soupçon qu'elle aimait quelqu'un d'autre le détournait de se poser cette question relative à Forcheville, la lui rendait presque indifférente, comme ces formes nouvelles d'un même état maladif qui semblent momentanément nous avoir délivrés des précédentes. Même il y avait des jours où il n'était tourmenté par aucun soupçon. Il se croyait guéri. Mais le lendemain matin, au réveil, il sentait à la même place la même douleur dont, la veille pendant la journée, il avait comme dilué la sensation dans le torrent des impressions différentes. Mais elle n'avait pas bougé de place. Et même, c'était l'acuité de cette douleur qui avait réveillé Swann.

Marcel Proust, *Un amour de Swann* (1913)

³⁶ La névropathie, terme médical, désigne un état de faiblesse du système nerveux central occasionnant des troubles psychiques. On peut constater, une fois de plus, le caractère maladif de l'état amoureux de Swann.

³⁷ Le verbe « falloir » montre bien que Swann est dépourvu de son libre arbitre. Il n'est pas maître de ses choix, il ne fait qu'obéir à des obligations dictées par sa passion. Poursuivre Odette, chercher à savoir tout ce qu'elle fait, épuise Swann, qui perd toute énergie. Il en arrive à souhaiter sa propre mort, qui serait le seul moyen d'échapper à cette tension d'esprit constante.

³⁸ Forcheville est le rival de Swann. Effectivement, Swann est jaloux de lui car il pense qu'il est l'amant d'Odette. La vulgarité de Forcheville, son manque de finesse et d'esprit le rapprochent du salon des Verdurins et expliquent son succès auprès de ces derniers. Dans la suite de la *Recherche*, Forcheville deviendra le second mari d'Odette

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Henry Purcell, *Didon et Énée*

Didon et Énée, modèle de l'opéra baroque tragique est à la fois le premier opéra en langue anglaise et le chef-d'œuvre du compositeur. La musique est de Purcell mais le livret est du dramaturge et poète irlandais Nahum Tate, qui s'est lui-même fondé sur le livre IV de *l'Énéide* de Virgile. La première représentation a eu lieu en 1689.

L'histoire d'amour entre les deux héros a été traitée par Berlioz avec violence (Berlioz, *Les Troyens*, 1883) et avec dignité, retenue, noblesse de sentiments et d'attitudes chez Purcell. Il fait de *Didon et Énée* un drame intime et douloureux, qui est traduit avec force dans la scène altière de séparation où la volonté d'Énée fléchit devant une Didon inflexible, exigeant son départ. En effet, dans cette nouvelle version, c'est Didon qui ordonne à plusieurs reprises à Énée de prendre la mer : « Allez-vous en, allez-vous en ! ». Pleine de fierté, elle ne supporte pas l'idée qu'il ait pu penser à la quitter un seul instant ; c'est un véritable parjure à ses yeux. Énée quant à lui souhaite rester auprès d'elle car son amour est plus fort « Je reste, je reste et j'obéis à l'Amour ». À l'inverse, Virgile faisait de Didon une femme désespérée qui tentait par tous les moyens de convaincre en vain son bien-aimé de rester auprès d'elle tandis qu'Énée inflexible était décidé à obéir à son destin aux dépens de l'Amour.

La mort de Didon, chez Purcell, s'accomplit dans la pudeur, dans la sobriété et sans effets spectaculaires : Didon avale une fiole de poison et meurt dans les bras de sa sœur Belinda alors que dans *l'Énéide* de Virgile, Didon se transperçait avec l'épée qu'Énée lui avait offerte, dans un geste violent et sublime.

L'interprétation de Janet Backer, chanteuse mezzo-soprano, du lamento de Didon *When i am laid in earth* (« Quand je serai couchée dans la terre »), est pleine de grâce et en même temps de fragilité. Dans ses derniers mots désespérés, elle arrive à exprimer toute la souffrance de la femme abandonnée. Lors de son interprétation, Janet Backer commence avec douceur, presque en murmurant, pour représenter l'accablement, puis à la reprise, par un dernier mouvement, elle s'efforce de regagner les hauteurs de son registre mais c'est pour sans cesse retomber dans le grave pour terminer sur une vocalise sanglotante sur les mots « *laid in earth* ». Elle arrive à exprimer à la fois intensément, avec pureté et maîtrise de soi, l'émotion d'une femme déchirée. Ici, Didon n'est pas la proie d'une *furor*, elle est lucide et exprime avec tempérance et mesure sa profonde souffrance. Face à Énée, Didon donne l'image d'une femme sûre d'elle, mais dès que celui-ci s'éloigne, elle se dévoile complètement, elle laisse tomber le masque et nous montre une femme fragile qui ne peut plus lutter contre son sort. Didon représente ainsi la femme dans toute sa complexité.

Mélissa CHAOUTI ~Mathilde COUBLIN

ÉNÉE.

Que peut faire le misérable Énée ?
Comment, royale beauté, pourrai-je donc vous annoncer
Le décret des dieux et vous dire qu'il faut nous séparer ?

DIDON.

C'est ainsi que, sur les fatales rives du Nil
Pleure le crocodile trompeur¹ ;
C'est ainsi que les hypocrites qui commettent des meurtres
Rendent le ciel et les dieux responsables de leurs méfaits !

ÉNÉE.

Par tout ce qui est juste...

DIDON.

Par tout ce qui est juste, c'en est assez !
Tout ce qui est juste, vous y avez renoncé.
Volez vers l'empire qui vous est promis
Et laissez Didon, abandonnée, mourir.

ÉNÉE.

Malgré l'ordre de Jupiter, je resterai,
J'offenserai les dieux et j'obéirai à l'amour.

DIDON.

Non, infidèle, poursuivez votre route ;
Je suis désormais aussi résolue que vous.
Nul repentir ne saurait vous regagner
La flamme allumée de Didon outragée ;
Il me suffit de savoir, quoi que vous disiez maintenant,
Que vous avez un seul instant songé à me quitter.

ÉNÉE.

Que Jupiter dise ce qu'il veut, je reste !

DIDON.

Allez-vous en, allez-vous en !

ÉNÉE.

Non, non, je reste !

DIDON.

Allez-vous en ! Non, allez-vous en !
Je volerai à la Mort si vous vous attardez plus longtemps.

¹ Didon traite les larmes d'Énée de « larmes de crocodile ».

Les amours de Didon et Énée dans *l'Énéide* (1)

ÉNÉE.

Je reste, je reste, et j'obéis à l'Amour !

DIDON.

Allez-vous-en !

(Énée s'éloigne)

Mais je ne puis, hélas ! échapper à la Mort,
La Mort viendra lorsqu'il sera parti.

CHŒUR.

Les grands esprits conspirent contre eux-mêmes
Et repoussent le remède qu'ils désirent le plus.

DIDON.

Ta main, Belinda ! l'obscurité m'enveloppe,
Laisse-moi m'appuyer contre ton sein ;
Je voudrais en dire davantage, mais la Mort m'envahit ;
La Mort est désormais une invitée bienvenue :
Lorsque je serai couchée dans la terre, que les torts
Que j'ai subis ne viennent point troubler ton sein ;
Souviens-toi de moi, mais, ah ! oublie mon sort.

(Elle meurt. Parmi les nuages des Amours apparaissent au-dessus de sa tombe)

CHŒUR.

Venez, Amours, les ailes lourdes de chagrin,
Et parsemez de roses son tombeau.
Doux et tendres, comme son cœur,
Veillez ici et ne vous éloignez jamais.

FIN

Paroles tirées du livret (scène finale) *Didon et Énée*



Didon et Enée, Festival d'Aix-en-Provence, 1978

Théâtre de l'Archevêché, entrée d'Énée, Janet Baker (Didon) et Alan Titus (Énée).
Production de John Copley et Stefanos Lazaridis

***Bérénice* mise en scène par Alan Hollinghurst**

La représentation contemporaine d'une rupture amoureuse atemporelle.

Cette représentation londonienne est très récente. Elle met en scène la pièce de Racine dans une version anglophone. Cette image exprime très fidèlement les modalités de la séparation qui s'opère entre Bérénice et Titus. Tout d'abord, le héros masculin se trouve au second plan dans un flou ambiant, comme si, dans l'esprit de Bérénice, il s'était déjà éloigné d'elle. Et pourtant, contrairement à elle, il est tourné vers la gauche, donc vers le passé et les regrets. Sa position s'oppose à celle de Bérénice tournée vers la droite, l'avenir et la lumière.

Les tenues vestimentaires sont également significatives. Titus, dans sa tenue d'empereur, assume la mission au nom de laquelle il doit se séparer de Bérénice. Celle-ci, quant à elle, porte des vêtements très contemporains. Ce choix scénique l'éloigne, aux yeux du spectateur, de son personnage de princesse de Palestine pour faire d'elle une incarnation plus universelle de la souffrance féminine. Du reste la couleur rouge de sa robe symbolise la passion. Et cette robe, sans manches, couvre peu son corps. Nous pourrions presque dire qu'elle se retrouve mise à nu face à l'épreuve. Mais son regard porte sa douleur vers la lumière.

Valérie FERRIOL ~Cassandra CHAZEL



Bérénice, mis en scène par Alan Hollinghurst, 2014

Alexandre Cabanel, *Phèdre*

Alexandre Cabanel est considéré comme un peintre « académique » du XIX^e siècle. Professeur à l'école des Beaux-Arts il doit sa célébrité à *La Naissance de Vénus*, qui fut acquise par Napoléon III. Il est l'auteur de tableaux d'histoires anciennes, et surtout de mythologie, très appréciée à cette époque.

À partir de la lecture du mythe grec de Phèdre, il produira en 1880 un tableau de cette figure majeure de la passion. Ce tableau représente Phèdre, épouse de Thésée, venant d'avouer à sa nourrice et à sa servante son amour incestueux pour son beau-fils, Hippolyte.

Phèdre, représentée au centre du tableau, le regard ténébreux et vague, semble accablée, désespérée et anéantie comme en témoigne son attitude prostrée. La main droite dans sa chevelure désordonnée est un geste fort et symbolique, en effet Phèdre se prend littéralement la tête : ce geste donne l'image d'une femme tourmentée, en proie à de funestes pensées et prête à sombrer dans la folie.

On remarque une forte dominance de la couleur blanche, au centre, là où se trouve Phèdre, qui s'oppose fortement avec l'arrière-plan, quant à lui très sombre. On peut alors imaginer, à travers le contraste frappant des couleurs, la lutte de la passion et de la raison.

Près de Phèdre se trouvent deux femmes : la servante est assise, elle semble désespérée pendant que la nourrice, la tête un peu penchée semble compatir : le geste des mains nouées figure sa douleur face à une Phèdre qui meurt lentement. Son visage, contrairement à ceux des autres personnages, ne veut pas renoncer et lutte contre le destin tragique auquel Phèdre est voué.

Comme Didon, Phèdre est une figure de la femme dévastée par sa passion.

Mélissa CHAOUI ~ Mathilde COQBLIN



Phèdre, Alexandre Cabanel, 1880.

Huile sur toile, 1940 x 2860 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Ossip Zadkine, *La Prisonnière*

Il s'agit d'une sculpture en bronze réalisée en 1943 par Ossip Zadkine et intitulée *La Prisonnière*. L'artiste a fabriqué cette statue en hommage à sa femme lorsqu'ils étaient tous deux séparés à cause de la guerre. L'œuvre représente plusieurs corps féminins reliés entre eux et enfermés derrière des barreaux. Les trois visages présents sur cette sculpture ont chacun une expression différente : d'une part le visage d'une femme anéantie par le chagrin au regard baissé, d'autre part un visage qui garde le courage et tente d'écartier les barreaux pour se libérer, enfin celui d'une femme victorieuse qui regarde au loin, vers l'avenir.

Ces visages représentent différents sentiments comme la tristesse, le désespoir, la colère, la résignation mais aussi la bravoure, le courage et l'acceptation. Cela fait penser à toute cette palette de sentiments par laquelle passent des héroïnes telles que Didon, Bérénice ou Done Elvire. De plus, les barreaux qui enserrent les personnages évoquent la passion dévorante dans laquelle ils sont enfermés.

Gwenaële NIAT'FOUNDJI ~Léna BEYS



La Prisonnière, Ossip Zadkine, 1943.

Sculpture en bronze, 210 x 70 x 80 cm
Musée des Beaux-Arts, Lyon.

LES AMOURS DE DIDON ET ÉNÉE
DANS L'ÉNEÏDE (2)

LE SUICIDE AMOUREUX

L'ÉNÉIDE LIVRE IV, LE SUICIDE DE DIDON

Le texte reproduit ci-dessous, extrait du Chant IV de l'*Énéide*, raconte le désespoir de Didon abandonnée, et son suicide. Après qu'Énée, son bien-aimé, a quitté Carthage pour accomplir sa mission, conformément à l'ordre des dieux, Didon, folle de colère et de désespoir, décide de mettre fin à ses jours. Elle fait ainsi dresser un bûcher et annonce à sa sœur Anna son intention d'y brûler les souvenirs d'Énée, mais cette mise en scène n'est imaginée que pour dissimuler l'atrocité de ce qu'elle s'apprête à commettre : sa propre mise à mort.

Cet extrait présente donc une passion amoureuse des plus destructrices, mettant en scène une femme de pouvoir animée par un état émotionnel violent qui la condamne à une souffrance sans fin. L'épopée du héros Énée prend donc une dimension tragique à travers cette terrible histoire d'amour.

La passion malheureuse de Didon est d'autant plus célèbre que *L'Énéide* est l'un des textes païens les plus étudiés dès le Moyen Âge. Cette passion a largement inspiré les artistes : une partie du poème sera reprise comme argument pour *Dido and Aeneas*, célèbre opéra de chambre, composé en 1689 par le musicien baroque anglais Henry Purcell sur un livret de Nahum Tate. Les peintres ont, eux aussi, souvent représenté le suicide de Didon. En ce qui concerne le théâtre, les dramaturges adaptent l'épopée à la scène comme l'a fait Denis Guénoun avec *L'Énéide* en 1982. Des adaptations cinématographiques de l'œuvre ont également été réalisées au XX^e siècle, avant de laisser place à la bande dessinée au XXI^e.

Steven DELSAUT ~ Jeanne ULHAQ

Et déjà la naissante Aurore épanchait sur le monde une neuve lumière, laissant le lit safrané de Tithon¹. La reine, de sa tour, dès qu'elle vit les premières lueurs blanchir, et s'éloigner la flotte à pleines voiles, dès qu'elle sentit que plus un rameur ne restait sur les rivages dans le port vide, trois fois, quatre fois de ses mains frappant sa belle poitrine et arrachant ses blonds cheveux : « Oh ! Jupiter ! dit-elle, il partira ; un étranger de passage se sera joué de notre royauté ! Ne va-t-on pas courir aux armes et de toute la ville les poursuivre ? D'autres, faire sortir les navires de l'arsenal ? Allez, vite, apportez des flammes, donnez les traits, forcez la nage ! Que dis-je ? Où suis-je ? Quel délire altère mon esprit² ? Infortunée Didon, aujourd'hui l'impiété te touche ; il fallait y songer naguère, quand tu donnais ton sceptre. Voilà donc les serments, la foi de l'homme qui, paraît-il, porte avec lui les Pénates de sa patrie et qui chargea sur ses épaules son père brisé par les ans³ ! Et je n'ai pu me saisir de son corps, le démembrer, le disperser sur les ondes ? Je n'ai pu exterminer ses compagnons par le fer, Ascagnelui-même, et le servir à manger sur la

¹ Aurore est une déesse romaine, souvent représentée chevauchant un char. Tithon est son amant.

² Didon pense d'abord à arrêter par la force la fuite d'Énée puis elle sent que sa raison s'égaré.

³ Énée avait fui Troie en portant sur ses épaules son vieux père, Anchise.

table paternelle⁴ ? Mais la fortune d'un combat risquait d'être douteuse. L'eût-elle été ? De qui ai-je eu peur, puisque j'allais mourir ? J'aurais porté les torches dans son camp, j'aurais rempli de flammes le pont de ses navires, j'y aurais éteint le fils, le père, et m'y serais en sus jetée moi-même.

Soleil, qui de tes flammes éclaires toutes les œuvres de la terre, et toi, qui assemble, assiste les cœurs, Junon, Hécate aussi⁵, qu'appelle par les villes le hurlement des carrefours nocturnes, Furies vengeresses, dieux d'Élissa⁶ qui meurt, accueillez ceci, tournez vers les méchants votre courroux qu'ils méritent et exaucez nos prières. S'il est besoin que cette tête exécration⁷ atteigne un port, aborde à une terre, si les destins de Jupiter l'exigent, si ce terme est immuable, que pressé par la guerre, par les armes d'un peuple fier, chassé de chez lui, arraché aux bras d'Iule, il doive mendier des secours, qu'il voie l'indigne trépas des siens ; puis qu'après s'être livré sous les lois d'une paix inégale, il ne jouisse ni de sa royauté⁸ ni des jours qu'il souhaitait, mais qu'il tombe avant son temps, sans sépulture au milieu des sables. Telle est ma prière, telle la dernière parole que je répands avec mon sang. Vous maintenant, Tyriens⁹, poursuivez de vos haines cette race et tout ce qui sortira de lui ; telle est l'offrande que vous ferez parvenir à nos cendres. Point d'amitié entre les deux peuples, ni d'accords, jamais. Lève-toi, ô inconnu, né de mes os, mon vengeur, qui par le feu, par le fer pourchasseras les colons dardaniens, maintenant, plus tard, en tout temps où on en aura la force ; Rivages contre rivages, flots contre mers, j'en jette l'imprécation, armes contre armes, qu'ils se battent, eux et leurs fils¹⁰. »

Telles ses paroles, et elle agitait sa pensée en tous sens, cherchant à rompre au plus vite avec l'odieuse lumière. Alors, brièvement, s'adressant à Barcé, la nourrice de Sychée, car pour la sienne la cendre noire la possédait dans l'antique patrie : « Nourrice, toi qui m'es chère, fais venir ici ma sœur Anna, dis-lui qu'elle se hâte d'asperger son propre corps avec une eau vive, qu'elle amène avec soi les brebis et ce qu'on nous a prescrit pour l'expiation. Qu'elle vienne donc ; toi-même couvre ton front d'une

⁴ Ascagne est le fils d'Énée. Nous pouvons ici ressentir toute la fureur de Didon, fureur qui est totalement hors du contrôle de la raison et qui va jusqu'à lui faire imaginer qu'elle pourrait faire manger un fils par son père !

⁵ Junon, déesse du mariage, est liée à la ville de Carthage, dont elle est souvent considérée comme la gardienne. Quant à Hécate, c'est une déesse de la Lune et une figure mythologique de la vengeance et de la cruauté. Elle fait hurler ses chiens aux carrefours, la nuit, pour épouvanter les meurtriers.

⁶ Élissa (ou Élyssa) est un des noms de Didon. Les Furies sont des divinités mythologiques venant des Enfers qui persécutent les auteurs de crimes et ne lâchent jamais leur proie. Même les dieux craignent ces êtres.

⁷ La « tête exécration » désigne ici Énée.

⁸ La mission divine d'Énée est de régner en Italie. Didon maudit ainsi le destin du Troyen et souhaite qu'il ne réussisse pas ce qu'il souhaite entreprendre par son départ.

⁹ Les Tyriens sont les habitants de la ville d'origine de Didon, qui l'ont suivie dans son périple et qui sont donc, par extension, les habitants de Carthage.

¹⁰ Ces paroles de haine et de malédiction expliqueraient les nombreuses guerres puniques qui verront l'affrontement de Carthage et de Rome.

pieuse bandelette. Cette cérémonie en l'honneur de Jupiter Stygien que j'ai préparée et engagée selon les rites, je veux l'achever, mettre un terme à mes peines, livrer aux flammes le bûcher du Dardanien¹¹. » Elle dit et la nourrice pressait son pas avec le zèle des vieilles femmes.

Mais Didon, éperdue, affolée par son affreuse entreprise, jetant çà et là un regard ensanglanté, les joues frissonnantes et semées de taches, pâle de la mort toute proche, se précipite dans la cour intérieure, monte, égarée, sur le haut du bûcher, tire l'épée dardannienne – un cadeau : ce n'est pas à cette fin qu'elle l'avait demandé ! Ici, après qu'elle eut regardé les vêtements troyens, la couche familière, s'attardant un moment aux larmes et à la pensée, elle se jeta sur le lit et prononça les paroles de l'adieu : « Douces reliques, tant que les destins, tant qu'un dieu le souffraient, recevez mon âme et délivre-moi de mes peines. J'ai vécu, j'ai conduit à son terme la course que m'avait ouverte la fortune et maintenant une grande image de moi va descendre sous la terre. J'ai fondé une ville sans égale, j'ai vu des murs qui étaient à moi, j'ai vengé mon époux, assuré le châtimement d'un frère devenu notre ennemi¹² ; heureuse, hélas ! trop heureuse si seulement les vaisseaux dardaniens n'avaient jamais touché nos rivages. » Elle dit, et pressant sa bouche sur le lit : « Nous mourrons sans vengeance, mais mourons. Oui, c'est bien ainsi qu'il me plaît de descendre chez les ombres. Que de la haute mer le Dardanien, le cruel, emplisse ses yeux de ce feu, qu'il emporte avec soi l'augure de notre mort. »

Elle avait dit et avant qu'elle n'achève, ses servantes la voient retombée sur le fer, l'épée couverte d'une écume de sang, ses mains sans vie¹³. Une clameur se répand dans les hautes salles ; à travers la ville ébranlée, la Renommée conduit sa bacchanale¹⁴ ; lamentations, gémissements, cris de femmes font frémir les demeures, l'éther résonne d'immenses plaintes ; on dirait qu'à l'entrée des ennemis Carthage entière ou l'antique Tyr croulent, que les flammes furieuses roulent sur les toits des hommes et des dieux.

Virgile, *L'Énéide* (1^{er} siècle av. J.-C.)

¹¹ Nous voyons ici Didon préparant sa mort. En effet, tandis qu'elle prétend préparer un bûcher pour brûler les affaires qu'a pu laisser Énée (« le Dardanien ») après son départ, elle agit secrètement dans le but de mettre fin à sa propre vie.

¹² Le frère de Didon a tué son époux, d'où l'évocation de la vengeance.

¹³ La mort tragique de la reine de Carthage est très théâtralisée. En s'emplant sur une lame, Didon se meurt sur le bûcher où se trouve également le lit qu'elle avait partagé avec Énée et toute une symbolique est alors mise en place. Elle se donne la mort là où leur amour a été consommé, avec une arme à connotation phallique lui appartenant, et par le feu, typiquement associé aux flammes de la passion. Nous assistons ici à une mort mise en scène comme une accusation portée contre le Troyen.

¹⁴ La Renommée est une divinité annonçant les nouvelles publiques au peuple. La bacchanale vient ici rajouter une connotation de folie destructrice : la ville semble sur le point de tomber en ruines.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Johann Wolfgang Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*

Les souffrances du jeune Werther est un roman épistolaire écrit par l'écrivain, dramaturge, poète et théoricien d'art Johann Wolfgang Goethe. Il paraît une première fois en 1774, puis une version quelque peu augmentée et modifiée est publiée en 1787. Ce texte s'inscrit dans le mouvement littéraire et politique de la seconde moitié du XVIII^e siècle appelé « Sturm und Drang » soit en français « Tempête et Passion ». La liberté de refuser les conventions sociétales et morales afin de se recentrer sur l'épanouissement de l'individu est l'une des valeurs centrales du mouvement. Ce roman conte l'amour malheureux d'un jeune homme, Werther, pour une femme mariée.

L'extrait ci-dessous correspond à la dernière lettre qu'écrit le héros à celle qu'il aime : Charlotte. Werther s'est procuré des pistolets et a décidé de se brûler la cervelle. Mais auparavant il couche sur papier ses dernières volontés, ainsi que ses souvenirs et sentiments pour sa bien-aimée. L'utilisation multiple du « ô ! », des phrases exclamatives, ainsi que la répétition du prénom de la destinataire donnent à cette lettre exaltée une tonalité fortement lyrique.

Il faut noter l'effet qu'a eu ce livre sur ses lecteurs : il a engendré une véritable vague de suicides au pistolet. Le sociologue américain David Phillips a du reste, en 1974, nommé « Effet Werther » le phénomène de hausse des suicides qui survient à la suite de la parution, dans les medias, de cas de suicide.

Laura DREOSTO ~ Adrien GIRAUD

« Tout est paisible autour de moi ! Et mon âme si paisible ! Je te remercie, ô mon Dieu, de m'avoir accordé cette chaleur, cette force, à ces derniers instants.

Ô Charlotte ! Qu'est-ce qui ne me rappelle pas ton souvenir ? Ne suis-je pas environné de toi ? Et comme un enfant, ne me suis-je pas emparé avidement de mille bagatelles¹ que tu avais sanctifiées en les touchant ? [...]

Donne, Charlotte ! Je prends d'une main ferme la coupe froide et terrible où je vais puiser l'ivresse de la mort ! Tu me la présentes et je n'hésite pas. Ainsi donc sont accomplis tous les désirs de ma vie² ! Voilà donc où aboutissaient toutes mes espérances ! Toutes ! Toutes ! A venir frapper à la porte d'airain³ de la vie ! [...]

¹ Bagatelle : objet sans importance.

² Werther feint de recevoir la mort de la main même de Charlotte. Ce début de paragraphe pourrait être interprété comme une métaphore sexuelle : la « coupe » peut symboliser le féminin sacré, et l'« ivresse de la mort » faire écho à l'orgasme. L'emploi du terme « désirs », renforce cette hypothèse.

³ Airain : Alliage de cuivre

Je veux être enterré dans ces habits ; Charlotte, tu les as touchés, sanctifiés⁴ : j'ai demandé aussi cette faveur à ton père. Mon âme plane sur le cercueil. Que l'on ne fouille pas mes poches. Ce nœud rose que tu portais sur ton sein quand je te vis pour la première fois au milieu de tes enfants⁵ (oh ! Embrasse-les mille fois, et raconte-leur l'histoire de leur malheureux ami ; chers enfants, je les vois, ils se pressent autour de moi : ah comme je m'attachai à toi ! Dès le premier instant, je ne pouvais plus te laisser)... Ce nœud sera enterré avec moi ; tu m'en fis à présent à l'anniversaire de ma naissance ! Comme je dévorais tout cela ! Hélas ! Je ne pensais guère que ma route me conduirait ici !... Sois calme, je t'en prie ; sois calme.

Ils sont chargés... Minuit sonne, ainsi soit-il donc ! Charlotte ! Charlotte, adieu, adieu ! »

Johann Wolfgang Goethe, *Souffrance du jeune Werther* (1774)

⁴ La déification de l'être aimé se traduit par une relation mystique à ses possessions. Ici les objets que Charlotte a touchés sont mis au rang de reliques.

⁵ Il s'agit des jeunes frères et sœurs de Charlotte, auprès de qui celle-ci a joué le rôle de mère.

Émile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*

Émile Zola, maître du Naturalisme au XIX^e siècle, fait paraître en 1875 *La Faute de l'Abbé Mouret*, qui appartient au cycle des Rougon-Macquart. Ce roman raconte l'histoire d'un jeune prêtre vivant dans le petit village des Artaud, en Provence. Tombé gravement malade, il est transporté au Paradou, vaste propriété habitée par un athée et sa nièce, Albine. Soigné par la jeune fille, il renâit à la vie, et petit à petit une relation amoureuse s'installe entre Albine et son « patient ». Leur amour a pour cadre l'immense parc luxuriant du Paradou, peuplé de fleurs. Mais le devoir et le foi ne tardent pas à rappeler Serge, qui rejoint Les Artaud pour exercer son ministère, laissant Albine seule, sans amour. Celle-ci n'aura d'autre choix que de se suicider, tant il lui manque.

Ce texte est un véritable chef-d'œuvre sur le plan littéraire : Zola imagine un « suicide par les fleurs » qui a une grande puissance poétique. La mort y apparaît sous un aspect séduisant et voluptueux, contrairement au suicide de Didon qui est tout de même beaucoup plus tragique. Ce concept d'une mort heureuse intervenant après une cascade d'émotions est ce qui rend ce texte si intéressant à étudier après le texte fondateur, ces deux lectures nous offrant un contraste saisissant et une vision de la mort complètement différente.

Steven DELSAUT ~ Jeanne ULHAQ

C'était bien le Paradou qui allait lui apprendre à mourir, comme il lui avait appris à aimer. Elle recommença à battre les buissons, plus affamée qu'aux matinées tièdes où elle cherchait l'amour. Et tout d'un coup, au moment où elle arrivait au parterre, elle surprit la mort, dans les parfums du soir. Elle courut, elle eut un rire de volupté. Elle devait mourir avec les fleurs.

[...]

Puis, au seuil du pavillon, elle se tourna, elle jeta un dernier regard sur le Paradou. Il était noir ; la nuit, tombée complètement, lui avait jeté un drap noir sur la face. Et elle monta pour ne plus jamais redescendre.

La grande chambre, bientôt, fut parée⁶. Elle avait posé une lampe allumée sur la console. Elle triait les fleurs amoncelées au milieu du carreau, elle en faisait de grosses touffes qu'elle distribuait à tous les coins. D'abord, derrière la lampe, sur la console, elle mit les lis, une haute dentelle qui attendrissait la lumière de sa pureté blanche. Puis, elle porta des poignées d'œillets et de quarantaines sur le vieux canapé [...]. Elle rangea alors les quatre fauteuils devant l'alcôve ; elle emplit le premier de soucis, le second de pavots, le troisième de belles de nuit, le quatrième d'héliotropes ; les fauteuils noyés, ne montrant que des bouts de leurs bras, semblaient des bornes de fleurs. Enfin, elle songea au lit. Elle roula près du chevet une petite table, sur laquelle elle dressa un tas énorme de violettes. Et, à larges brassées, elle couvrit entièrement le lit de toutes les

⁶ Une comparaison s'établit entre le suicide d'Albine et son mariage. Sa chambre est « parée » comme pour une nuit de noces. Cette comparaison sera poursuivie tout au long du texte.

jacinthes et de toutes les tubéreuses qu'elle avait apportées ; la couche était si épaisse, qu'elle débordait sur le devant, aux pieds, à la tête, dans la ruelle, laissant couler des traînées de grappes. Le lit n'était plus qu'une grande floraison⁷. Cependant, les roses restaient⁸. Elle les jeta au hasard, un peu partout ; elle ne regardait même pas où elles tombaient ; la console, le canapé, les fauteuils, en reçurent ; un coin du lit en fut inondé. Pendant quelques minutes, il plut des roses à grosses touffes, une averse de fleurs lourdes comme des gouttes d'orage.

[...]

Puis, elle tira les rideaux de calicot blanc, cousus à gros points. Et, muette, sans un soupir, elle se coucha sur le lit, sur la floraison des jacinthes et des tubéreuses⁹.

Là, ce fut une volupté dernière. Les yeux grands ouverts, elle souriait à la chambre. Comme elle avait aimé dans cette chambre ! Comme elle y mourait heureuse !

Elle glissait à une douceur plus grande, bercée par une gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant, jusqu'à un cantique adorable des héliotropes, dont les haleines de vanille disaient l'approche des noces¹⁰. Les belles de nuit piquaient çà et là un trille¹¹ discret. Puis, il y eut un silence. Les roses, languissamment, firent leur entrée. Du plafond coulèrent des voix, un chœur lointain. C'était un ensemble large, qu'elle écouta au début avec un léger frisson. Le chœur s'enfla, elle fut bientôt toute vibrante des sonorités prodigieuses qui éclataient autour d'elle. Les noces étaient venues, les fanfares¹² des roses annonçaient l'instant redoutable. Elle, les mains de plus en plus serrées contre son cœur, pâmée, mourante, haletait. Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses fumèrent, l'enveloppèrent d'un dernier soupir, si profond qu'il couvrit le chœur des roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs.

Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875)

⁷ Les fleurs ont été associées, tout au long du roman, à l'amour de Serge et Albine. Celle-ci en emplît sa chambre pour mourir avec elles. Les fleurs qu'elle dispose sont toutes symboliques : la miséricorde de la Vierge, le pardon divin, l'amour ainsi que la fidélité conjugale sont représentés par ces fleurs.

⁸ Les roses représentent l'amour et sont gardées pour la fin. Il s'agit bien d'un suicide par amour.

⁹ Ces deux fleurs représentent la miséricorde de la Vierge. Si Albine meurt avec elles c'est parce qu'elle pense déjà à se racheter après sa mort.

¹⁰ Début de la personnification des fleurs, qui sont comparées à un chœur et qui commencent à jouer pour l'héroïne. Le motif des noces s'amplifie.

¹¹ Un trille est un chant basé sur un enchaînement très rapide entre deux tons voisins.

¹² Ce qui était au début un chœur mélodieux se transforme en fanfare. La violence apparaît alors qu'on s'approche de l'instant fatidique.

Tolstoï, *Anna Karénine*

Le roman *Anna Karénine* nous présente l'histoire d'une femme russe infidèle, fuyant avec son amant, Wronsky, et abandonnant sa famille, constituée de son mari Alexis Karénine et de deux enfants. A la fin du roman, Anna est en pleine souffrance du fait de sa situation de femme infidèle et déclassée, et elle se torture à l'idée que sa relation avec Wronsky ait perdu de son intensité. Une dispute vient d'avoir lieu entre les amants. Dans un élan de désespoir, Anna, qui s'est rendue dans une gare, va en venir à décider brusquement de se jeter sous un train.

Il s'agit ici d'un suicide non-prémédité. La scène est extrêmement pathétique car Anna semble reprendre ses esprits et regretter son geste au dernier moment, lorsqu'il est déjà trop tard. Le texte laisse d'ailleurs entrevoir par quelques signes que la vie de l'héroïne ne devait pas nécessairement prendre fin ce jour-là, qu'Anna Karénine aurait pu revenir à la raison si elle avait prêté attention à ceux-ci. Le suicide découle d'un moment d'égarement : la posture physique d'Anna semble d'elle-même indiquer le non-sens et presque la non-volonté inconsciente de mourir. L'effroi est perceptible lorsque l'héroïne lance d'ultimes appels aux dieux pour la sauver de ses tourments. De ses sentiments contraires naît finalement ce geste impulsif. Anna ne survivra pas à sa passion.

Gaëlle FRÉNEAT ~ Alexis LAUFERON

Au même moment Anna vit s'avancer vers elle son envoyé, le cocher Michel, en beau caftan¹³ neuf, portant un billet avec importance, et fier d'avoir rempli sa mission.

Anna brisa le cachet, et son cœur se serra en lisant :

« Je regrette que votre billet ne m'ait pas trouvé à Moscou. Je rentrerai à dix heures.

« WRONSKI¹⁴. »

« C'est cela, je m'y attendais », dit-elle avec un sourire sardonique¹⁵.

« Tu peux t'en retourner à la maison », dit-elle s'adressant au jeune cocher ; elle prononça ces mots lentement et doucement ; son cœur battait à se rompre et l'empêchait de parler. « Non, je ne te permettrai plus de me faire ainsi souffrir », pensa t-elle, s'adressant avec menace à celui qui la torturait, et elle continua à longer le quai.

« Où fuir, mon Dieu ! » se dit-elle en se voyant examinée par des personnes que sa toilette et sa beauté intriguaient. Le chef de gare lui demanda si elle n'attendait pas le train ; un petit marchand de kvas¹⁶ ne la quittait pas des yeux. Arrivée à l'extrémité du quai, elle s'arrêta ; des dames et des enfants y causaient en riant avec un monsieur en lunettes, qu'elles étaient probablement venues chercher ; elles aussi se turent et se

¹³ Un caftan est une longue veste plutôt portée en Orient.

¹⁴ Anna a envoyé un billet à son amant, lui disant son désir de le voir au plus vite. Le style laconique de Wronsky ne suppose pas tellement un manque de sentiment qu'un manque de place : la forme du billet oblige celui qui l'écrit à être bref.

¹⁵ Anna espérait que Wronski allait hâter son retour, elle est donc déçue par ce qu'elle lit.

¹⁶ Boisson populaire russe légèrement alcoolisée.

retournèrent pour regarder passer Anna. Celle-ci hâta le pas ; un convoi de marchandises approchait qui ébranla le quai ; elle se crut de nouveau dans un train en marche. Soudain elle se souvint de l'homme écrasé le jour où pour la première fois elle avait rencontré Wronsky à Moscou, et elle comprit ce qui lui restait à faire¹⁷. Légèrement et rapidement elle descendit les marches, qui de la pompe, placée à l'extrémité du quai, allaient jusqu'aux rails, et marcha au-devant du train. Elle examina froidement la grande roue de la locomotive, les chaînes, les essieux, cherchant à mesurer de l'œil la distance qui séparait les roues de devant du premier wagon, des roues de derrière¹⁸.

« Là, se dit-elle, regardant l'ombre projetée par le wagon sur le sable mêlé de charbon qui recouvrait les traverses, là, au milieu, il sera puni, et je serai délivrée¹⁹ de tous et de moi-même. »

Son petit sac rouge, qu'elle eut quelque peine à détacher de son bras, lui fit manquer le moment de se jeter sous le premier wagon ; elle attendit le second²⁰. Un sentiment semblable à celui qu'elle éprouvait jadis avant de faire un plongeon dans la rivière, s'empara d'elle, et elle fit un signe de croix. Ce geste familier réveilla dans son âme une foule de souvenirs de jeunesse et d'enfance ; la vie avec ses joies fugitives brilla un moment devant elle ; mais elle ne quitta pas des yeux le wagon, et lorsque le milieu, entre les deux roues, apparut, elle rejeta son sac, rentra sa tête dans ses épaules et, les mains en avant, se jeta sur les genoux sous le wagon, comme prête à se relever. Elle eut le temps d'avoir peur. « Où suis-je ? Pourquoi ? » pensa-t-elle, faisant effort pour se rejeter en arrière ; mais une masse énorme, inflexible, la frappa sur la tête, et l'entraîna par le dos. « Seigneur, pardonne-moi ! » murmura-t-elle sentant l'inutilité de la lutte. Un petit moujik, marmottant dans sa barbe, se pencha du marchepied du wagon sur la voie²¹. Et la lumière, qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, déchirant les ténèbres, brilla d'un éclat plus vif, vacilla et s'éteignit pour toujours.

Tolstoï, *Anna Karénine* (1877), Septième partie, chapitre XXI

¹⁷ Cet accident, auquel Anna a assisté le jour même de sa rencontre avec Wronski, est à mettre en parallèle avec son propre suicide. La mort de cet homme était presque un présage fatal de ce qui arriverait à Anna. C'est lorsque ce souvenir lui revient qu'elle choisit le procédé par lequel elle mettra fin à ses jours.

¹⁸ La froideur avec laquelle Anna décrit le train qui va l'écraser est troublante. Elle prépare méticuleusement son geste et observe les détails de manière presque scientifique alors qu'il s'agit de sa propre mort. Nous pouvons imaginer qu'elle ne réalise pas ce qu'elle s'apprête à faire.

¹⁹ Cette idée de punir son amant en se donnant la mort fait écho au suicide de Didon.

²⁰ Ce sac est un des signes semblant raccrocher Anna à la vie, la sauvant une première fois. Cependant, elle ne saisira pas sa chance.

²¹ Un moujik est un paysan, une personne de bas rang social. Cette évocation n'est pas anodine : elle renvoie à un rêve récurrent d'Anna. Celle-ci se voyait en train de tomber sous les yeux d'un moujik, sans savoir où elle se trouvait. Ce rêve prend alors une dimension prémonitoire.

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*

En 1977, l'écrivain et sémiologue français Roland Barthes (1915-1980) publie un essai dans lequel, sous une forme originale, il cherche les singularités du langage amoureux. L'amour n'est pas considéré dans cet ouvrage comme un sentiment mais bien comme un comportement possédant un langage qui lui est propre et universel. Les multiples références littéraires, philosophiques mais aussi cliniques et musicales viennent justifier un propos voulant mettre en avant les lois qui conduisent nos habitudes de pensées. Face à une société qui condamne les passions les plus puissantes il propose une analyse logique des sentiments. L'extrait suivant évoque le suicide amoureux, mais sans aucun passage à l'acte, uniquement comme une ressource de l'esprit devant les tourments de l'amour.

Laura DREOSTO ~ Adrien GIRAUD

Parfois vivement éclairé par quelque circonstance futile et emporté par le retentissement qu'elle provoque, je me vois tout d'un coup pris au piège, immobilisé dans une situation (un site) impossible : il n'y a que deux issues (ou bien... ou bien...) et elles sont toutes deux également verrouillées : des deux côtés, je ne peux que me taire. L'idée de suicide, alors, me sauve, car je puis la parler (et je ne m'en prive pas²²) : je renais et colore cette idée des couleurs de la vie, soit que je la dirige agressivement contre l'objet aimé²³ (chantage bien connu), soit que je m'unisse fantasmatiquement à lui dans la mort (« Je descendrai dans la tombe, pour me blottir contre toi²⁴ »).

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977

²² On peut faire ici un rapprochement entre ce que dit Barthes et le texte de Goethe. En effet, on retrouve dans les deux cas une joie et un apaisement à exprimer la douleur.

²³ Ce mécanisme que Barthe explique est particulièrement visible dans l'*Énéide* : Didon, avant de se donner la mort, exprime sa colère contre Énée et sa haine.

²⁴ Barthe cite ici l'écrivain et poète Heinrich Heine (1797-1856). Cette citation exprime l'idée selon laquelle le suicide serait un moyen de parvenir, par la mort, à la réunification immortelle des amants.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Henry Purcell, *Didon et Énée*

Les lamentations d'une femme trahie

Didon et Énée est un opéra écrit par Henry Purcell en 1689. Il comprend trois actes et il est focalisé sur l'amour que Didon porte à Énée, qu'elle accueille à Carthage. La peur d'être rejetée par son peuple à cause de cet amour la meurtrit. Une issue semble apparaître : un mariage pourrait faire office d'alliance et assurer la paix.

Parmi les différences notables, nous pouvons relever la présence de sorcières sur la scène. La reine des sorcières, voulant à tout prix la chute de Didon, envoie un de ses sujets sous la forme d'un envoyé des dieux, demandant à Énée de quitter Carthage. Le héros obéit, laissant Didon en proie à son terrible chagrin.

De plus, alors que le mythe nous présentait une femme vengeresse, maudissant Énée et se laissant dévorer par la rancune, Purcell nous montre une Didon assez différente. En effet, cette dernière apparaît très touchante dans cet opéra : c'est une femme brûlée par la passion, si puissante qu'elle ne peut lui résister. Il n'est point question de malédiction dans le chant final de Didon : elle laisse éclater toute sa tristesse lorsqu'elle se meurt, empoisonnée, espérant trouver le repos dans la mort. L'accent est davantage mis sur la fatalité du sort de Didon et sur une sensibilité qu'on ne lui connaissait pas, renforçant par conséquent l'aspect pathétique de la scène finale où la reine laisse entendre ses sublimes mais douloureuses lamentations.

Gaëlle FRÉNÉAT ~ Alexis LAUFERON



Représentation de *Didon et Énée*, Henry Purcell, 1689

Mise en scène par Deborah Warner (2008) à l'Opéra-Comique, Paris

Le Caravage, *Narcisse*

Michelangelo Merisi da Caravaggio dit « Le Caravage » est un peintre italien (1571- 1610) dont la peinture est caractérisée par ses sujets mythologiques et profanes et par la technique du clair/obscur permettant des tonalités sombres qui soulignent la dure réalité de la condition humaine.

Narcisse, fils du dieu-fleuve Céphise et d'une nymphe, était connu pour sa grande beauté mais aussi pour sa grande vanité. Après avoir rejeté l'amour de la nymphe Écho, il s'attira la colère de la déesse Némésis. Afin de venger Écho, la déesse jeta sur Narcisse une malédiction en le poussant, un jour, à boire dans une source d'eau claire. Il découvrit ainsi son reflet dans l'eau et en tomba profondément amoureux. Il resta longtemps à contempler son reflet et se laissa dépérir au bord de l'eau, désespéré de ne pouvoir toucher cet autre lui-même.

Seul personnage présent dans le tableau, Narcisse en occupe par ailleurs toute la composition. Cette dernière, séparée horizontalement par la limite entre la terre et l'eau, présente un contraste d'ombre et de lumière accentuant ainsi le côté dramatique de la scène.

On peut voir, dans cette délimitation équitable du tableau entre Narcisse et son reflet, une volonté du Caravage de donner autant d'importance à la représentation (le reflet) qu'au modèle (Narcisse). Dans ce tableau le reflet de Narcisse devient la moitié de lui-même.

« Aimer c'est essentiellement vouloir être aimé » (Jacques Lacan)

Certes l'histoire de Narcisse diffère beaucoup de celle de Didon ou Werther, néanmoins elle permet de s'interroger sur la projection d'une partie de soi (amour propre) dans un reflet fantasmé (Charlotte pour Werther/son reflet pour Narcisse). En effet on superpose à cet être aimé une certaine image de soi. Par conséquent lors de la séparation on se retrouve privé d'une entité que l'on pensait posséder et la confrontation avec la réalité devient trop douloureuse. Ainsi le mythe de Narcisse met en lumière ce mécanisme de l'amour pour un être paradoxalement inatteignable, qui semble à l'origine du sentiment d'abandon lors d'une rupture.

« L'amour est un genre de suicide » (Jacques Lacan).



Narcisse, Le Caravage, vers 1597-1599

Huile sur toile, 110 x 92 cm, Galerie Nationale d'Art ancien Rome

Joseph Stallaert, *Mort de Didon*

Joseph Stallaert (1825-1903) est un peintre belge ayant gagné de nombreux prix à l'école des Beaux-arts de Bruxelles. Il a été l'élève de François-Joseph Navez, un peintre néo-classique. Ce mouvement artistique (1760-1830) que nous retrouvons dans de nombreux domaines tels que l'architecture ou la sculpture, inspire Joseph Stallaert. On retrouve dans *La Mort de Didon* cette volonté de s'inspirer de l'Histoire Antique. Afin de se réapproprier le suicide de Didon, Joseph Stallaert utilise une linéarité simple et symétrique. De plus, il modifie des éléments cruciaux du passage de *L'Énéide*.

Didon, élément incontournable de cette peinture, se situe au premier plan de celle-ci. Elle est surplombée d'une lumière blanche venant du ciel, à gauche du tableau. Son dernier regard se dirige vers celle-ci. Cependant, elle semble observer le vaisseau d'Énée dans le même temps ; incapable de surmonter son départ, elle le désigne de la main. Ce sera la dernière tentative de Didon pour retenir Énée.

La clarté qui illumine Didon désigne également son élévation vers les Dieux. Cet effet est appuyé par la fumée grise qui monte au ciel.

Sa poitrine poignardée est au centre du tableau. La souffrance de la femme est mise en avant. Symboliquement, cette mort est lourde de sens : c'est avec l'épée de son bien-aimé que Didon se donne la mort. Sa sœur pose sa main sur sa poitrine ensanglantée, mais il est trop tard. Le destin de Didon est scellé.

L'absence d'Énée se fait cruellement ressentir par l'omniprésence d'objets lui appartenant : ainsi son armure repose au pied du lit conjugal, créant un contraste avec les bateaux quittant Carthage.

Toute la ville semble déchaînée, en proie à la panique. À gauche, une servante se bouche les oreilles tant la mort de Didon est bruyante. À droite du tableau, la foule est rassemblée et s'agite. Joseph Stallaert prend soin d'incorporer des colonnes rappelant l'architecture gréco-romaine. On retrouve le jeu de lumières présent dans notre texte fondateur. L'horizon est sombre, et le ciel est chargé. Nous pouvons l'interpréter de deux façons : d'une part, ce contraste entre la lumière et l'obscurité crée un effet visuel qui renforce l'opposition entre la vie et la mort ; d'autre part, une tempête semble se préparer, ce qui peut signifier que le destin de Carthage est en danger.

Cloé BRONDEL ~ Lou CHEVALERIAS



La Mort de Didon, Joseph Stallaert, 1872.

Huile sur toile, 265 x 412 cm, Musée des Beaux-arts de Bruxelles.

Thomas Blanchet, *La mort de Didon*

Une catholicisation du suicide de Didon

Cette huile sur toile de Thomas Blanchet constitue une véritable réinterprétation de la mort de Didon.

Au centre, nous pouvons voir la reine morte, livide, entourée par des serviteurs, par sa sœur et probablement sa nourrice. Les lignes directrices du tableau forment une croix qui amène notre regard vers Didon. À ses pieds, nous pouvons voir les divers effets personnels laissés par Énée après son départ. Dans le fond, il y a des personnages affolés : cette agitation résulte très probablement de la mort de Didon.

Cependant, ce tableau s'avère être différent du mythe sur certains points. Initialement, Didon est supposée mourir sur un bûcher : la présence de ce dernier a ici été seulement suggérée par la fumée que l'on peut voir sur la droite. De plus, et surtout, un ange se tient aux côtés de Didon. Il y a donc une catholicisation de la scène, d'autant plus marquée par la lumière surgissant de la droite du tableau. Celui-ci rappelle les « Descentes de croix » représentant Jésus après la crucifixion. Didon est alors présentée comme une martyre, une nouvelle incarnation du Christ.

Gaëlle FRÉNEAT ~ Alexis LAUFERON



La Mort de Didon, Thomas Blanchet, XVII^e siècle

Huile sur toile, 162 x 195 cm, Musée des Beaux Arts de Dijon.

ORPHÉE ET EURYDICE (1)

LA DISPARITION DE L'ÊTRE AIMÉ

OVIDE, *LES MÉTAMORPHOSES*, LIVRE DIXIÈME : ORPHÉE AUX ENFERS

Souvent, nous oublions l'origine et l'importance des mots qui, passés dans la langue courante, nous paraissent une évidence ; c'est les cas de *lyrique* ou *lyrisme*, par exemple, qui proviennent en fait du célèbre mythe d'Orphée. Orphée est le fils du roi de Thrace et de la muse de la poésie, Calliope. Il hérita de cette dernière le don de la musique qu'il exprimait en usant de sa lyre.

Trois épisodes de cette légende ont traversé le temps : le premier raconte comment Orphée sauva les Argonautes des sirènes grâce à la puissance de son chant ; le second narre la mort d'Eurydice et la tentative d'Orphée de ramener sa bien-aimée parmi les vivants ; quant au troisième, il conte la fin tragique du héros lyrique.

Ovide¹ a relaté ces différentes péripéties, notamment dans le dixième livre de son œuvre *Les Métamorphoses*.

Orphée et Eurydice, tombés éperdument amoureux l'un de l'autre, se marièrent et s'installèrent en Thrace. Mordue par un serpent, la jeune femme succomba au venin. Incapable de se résoudre au deuil, Orphée tenta l'impossible : il voulut ramener à la vie son épouse et descendit aux Enfers afin de solliciter la miséricorde du maître des lieux : Hadès.

La supplication que l'inconsolable adresse à Hadès est présentée par Ovide de manière certes lyrique, mais également rhétorique. En effet, face au régisseur des mondes souterrains, Orphée semble tout d'abord s'excuser de sa demande et de sa présence en ces lieux puis, dans ce qui peut ressembler à une plaidoirie, il argumente, tout en faisant appel aux sentiments du dieu des morts.

Hadès consent à exaucer son vœu, mais en contrepartie, Orphée promet de ne pas se retourner avant d'être sorti des Enfers. Cette condition peut à la fois traduire le désir du dieu de tester le jeune homme lors d'une épreuve morale et le caractère mystérieux de la mort qui, totalement inconnue des vivants, semble devoir le rester.

Si le texte insiste sur le désir de l'amoureux exploré de ressusciter Eurydice, il reste cependant muet quant à l'envie de celle-ci de revenir à la vie. Elle paraît semblable à un fantôme : nous n'avons accès ni à son aspect physique, ni à ses pensées ; elle est passive.

Le dénouement tragique de cet épisode semble inévitable car Orphée faiblit sous l'effet de sa crainte et de son impatience, deux sentiments caractéristiques de ce qui anime les vivants, or Orphée se trouve dans le monde de la Mort et il lui est impossible de réussir dans celui-ci en suivant des lois comme celle du désir. Nous pouvons alors interpréter son échec comme une sorte de signe de l'impossibilité pour un vivant de s'adapter au monde de la mort : Orphée traverse des lieux gouvernés par des règles différentes et qu'il ne connaît pas, puisque, vivant, il n'a pas accès aux lois de la Mort.

Deborah MAÎTRE ~ Élise TISSERAND

¹ Auteur latin (43av. JC - 17 ou 18 ap. JC).

Orphée et Eurydice

[...]

Tandis que la nouvelle épouse², accompagnée d'une troupe de Naiades³, se promenait au milieu des herbages, elle périt, blessée au talon par la dent d'un serpent. Lorsque le chantré du Rhodope⁴ l'eut assez pleurée à la surface de la terre, il voulut explorer même le séjour des ombres ; il osa descendre par la porte du Ténare jusqu'au Styx⁵ ; passant au milieu des peuples légers et des fantômes qui ont reçu les honneurs de la sépulture, il aborda Perséphone et le maître du lugubre royaume, le souverain des ombres ; après avoir préludé⁶ en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi⁷ : « Ô divinités de ce monde souterrain où retombent toutes les créatures mortelles de notre espèce, s'il est possible, si vous permettez que, laissant là les détours d'un langage artificieux⁸, je dise la vérité, je ne suis pas descendu en ces lieux pour voir le ténébreux Tartare, ni pour enchaîner par ses trois gorges, hérissées de serpents, le monstre qu'enfanta Méduse⁹ ; je suis venu chercher ici mon épouse ; une vipère, qu'elle avait foulée du pied, lui a injecté son venin et l'a fait périr à la fleur de l'âge. J'ai voulu pouvoir supporter mon malheur et je l'ai tenté, je ne le nierai pas ; l'Amour a triomphé¹⁰. C'est un dieu bien connu dans les régions supérieures¹¹ ; l'est-il de même ici ? Je ne sais ; pourtant il suppose qu'ici aussi il a sa place et, si l'antique enlèvement¹² dont on parle n'est pas une fable, vous aussi vous avez été unis par l'Amour. Par ces lieux pleins d'épouvante, par cet immense Chaos, par ce vaste et silencieux royaume, je vous en conjure, défaites la trame, trop tôt

² Périphrase désignant Eurydice, morte le jour même de ses noces avec Orphée.

³ Nymphes des Eaux.

⁴ Le Rhodope est une province de Thrace, en Grèce, où vit Orphée. Chantré est un synonyme de chanteur.

⁵ On situait près du cap Ténare, au sud du Péloponnèse, l'entrée des Enfers. Le Styx, lui, est le fleuve principal des Enfers.

⁶ Une tradition grecque voulait que l'on précède le chant d'un morceau strictement musical.

⁷ Le passage qui suit démontre la puissance du chant et de la musique comme arme de persuasion, à l'opposé de la force brute dont Hercule, entre autres, usa pour parvenir à ses fins. Cette arme lyrique semble bien plus efficace que la seconde puisque Hadès va consentir à la demande de Orphée.

⁸ Orphée qualifie ici d'artificieux le langage parlé du quotidien qu'il oppose au langage divin du chant et de la poésie puisque le poète, au temps de la Grèce Antique, était celui qui traduisait la parole divine, la recueillait, la transmettait aux autres hommes.

⁹ Le Tartare est la région la plus profonde et la plus cauchemardesque des Enfers. Le monstre à trois têtes qu'enfanta Méduse est le chien Cerbère, gardien des Enfers.

¹⁰ Orphée semble s'excuser de sa présence en ce lieu en invoquant son impuissance face à l'Amour qui apparaît comme une puissance supérieure, presque divine ; il est d'ailleurs appelé par la suite « dieu ». Si Orphée a déjà subi une défaite face au dieu Amour, nous pouvons alors d'ores et déjà entrevoir l'échec de sa tentative : il n'est qu'un homme et un homme ne pourra jamais vaincre une puissance divine ; il ne pourra donc gagner la vie d'Eurydice.

¹¹ Sur la terre et dans l'Olympe (domaine des dieux)

¹² Hadès, épris de Perséphone, fille de Zeus et de Déméter, l'enleva et en fit sa femme, au grand désespoir de Déméter.

terminée, du destin d'Eurydice. Il n'est rien qui ne vous soit dû¹³ ; après une courte halte, un peu plus tard, un peu plus tôt, nous nous hâtons vers le même séjour. C'est ici que nous tendons tous ; ici est notre dernière demeure ; c'est vous qui régnerez le plus longtemps sur le genre humain. Elle aussi, quand, mûre pour la tombe, elle aura accompli une existence d'une juste mesure, elle sera soumise à vos lois ; je ne demande pas un don, mais un usufruit¹⁴. Si les destins me refusent cette faveur pour mon épouse, je suis résolu à ne point revenir sur mes pas ; réjouissez-vous de nous voir succomber tous les deux¹⁵. »

Tandis qu'il exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues¹⁶ pleuraient ; Tantale cessa de poursuivre l'eau fugitive ; la roue d'Ixion¹⁷ s'arrêta ; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leur victime¹⁸, les petites-filles de Bélus¹⁹ laissèrent là leurs urnes et toi, Sisyphe, tu t'assis sur ton rocher. Alors pour la première fois des larmes mouillèrent, dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents²⁰ ; ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière ; ils appellent Eurydice ; elle était là, parmi les ombres récemment arrivées ; elle s'avance, d'un pas que ralentissait sa blessure. Orphée du Rhodope obtient qu'elle lui soit rendue, à la condition qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui, avant d'être sorti des vallées de l'Averne²¹ ; sinon, la faveur sera sans effet²². Ils

¹³ Orphée va maintenant argumenter pour fléchir les dieux, en les rassurant sur leur pouvoir.

¹⁴ Terme appartenant au domaine de la justice : droit de jouir d'un bien dont la propriété appartient à un autre. Au contraire du don qui est gratuit, Orphée sollicite la miséricorde du dieu souverain en contrepartie d'un prix qu'il payera, à savoir sa mort inéluctable puisque toute vie se conclut par la mort.

¹⁵ Orphée conclut sa plaidoirie sur la victoire inévitable de Hadès avec l'attrait d'un double gain : quelle que soit sa réponse, il gagnera, le seul paramètre changeant est celui du temps.

¹⁶ Les ombres exsangues (du latin *ex* et *sanguis*, étymologiquement « sans sang ») désignent les morts, qui sont bouleversés par le chant élégiaque d'Orphée.

¹⁷ Tantale et Ixion sont tous deux condamnés à des supplices : Tantale doit subir la faim et la soif sans pouvoir se rassasier ; Ixion reste attaché par des serpents à une roue enflammée qui ne cesse de rouler sur elle-même, dans les profondeurs du Tartare.

¹⁸ Tityos est condamné à se faire dévorer le foie -qui se régénère toujours -, par des vautours, dans le Tartare.

¹⁹ Les petites filles de Belus sont les Danaïdes, condamnées, pour avoir tué leurs cousins et époux, à remplir un tonneau percé. Quant à Sisyphe, il doit éternellement rouler jusqu'au sommet d'une montagne un rocher qui retombe toujours une fois parvenu au sommet.

²⁰ Les Euménides sont des divinités infernales de la vengeance, et passent pour impitoyables. Le mythe d'Orphée donne à la poésie une puissance presque magique : elle arrête momentanément les châtements divins et attendrit même les créatures les plus cruelles ; nous retrouvons là le lien étymologique entre le chant et le charme (envoûtement), car *carmen* signifie en latin « chant ».

²¹ L'Averne désigne ici les Enfers.

²² Ces conditions sont d'une difficulté extrême pour le jeune homme amoureux et vivant qu'est Orphée ; nous pouvons les interpréter de plusieurs manières. Tout d'abord, cela peut être une façon pour Hadès de tester la valeur d'Orphée, car s'il acceptait sa demande sans rien en échange, toute personne hardie pourrait venir lui quémander une faveur et l'obtenir. Cependant, le thème du regard semble revêtir une importance qui va au-delà d'une simple condition de succès : en effet, la vue paraît le seul sens capable de percevoir les morts, ceux-ci n'ayant ni consistance, ni odeur, ni goût et ne faisant aucun bruit. En lui dérobant le droit du regard, Hadès semble préserver le mystère de la mort. Enfin, le fait que Orphée échouera peut constituer un moyen

prennent, au milieu d'un profond silence, un sentier en pente, escarpé, obscur, enveloppé d'un épais brouillard. Ils n'étaient pas loin d'atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord, lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux et aussitôt elle est entraînée en arrière ; elle tend les bras, elle cherche son étreinte et veut l'étreindre elle-même ; l'infortunée ne saisit pas l'air impalpable. En mourant pour la seconde fois elle ne se plaint pas de son époux (de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée ?) ; elle lui adresse un adieu suprême, qui déjà ne peut qu'à peine parvenir jusqu'à ses oreilles et elle retombe à l'abîme d'où elle sortait.

En voyant la mort lui ravir pour la seconde fois son épouse, Orphée resta saisi comme celui qui vit avec effroi les trois têtes du chien des enfers, dont celle du milieu portait des chaînes ; sa terreur ne le quitta qu'avec sa forme première, quand son corps fut changé en pierre²³ ;

[...]

Ovide, *Les Métamorphoses* (1^{er} siècle ap. JC), Livre X

pour Hadès de rappeler qu'il est le seul et unique maître de la Mort et que l'intrépide n'a donc aucune prise sur son épouse morte.

²³ Ovide fait allusion à une légende : lorsque Hercule, pour le douzième de ses travaux à accomplir, dut remonter Cerbère des Enfers, un homme les vit et fut si épouvanté par le monstre qu'il se transforma en pierre.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*

Dans ce poème des *Fleurs du mal*, Baudelaire décrit le moment fugitif du passage d'une magnifique femme au milieu de la foule ainsi que la puissante émotion qui saisit le poète lorsqu'il l'aperçoit.

Ce poème ne se réfère pas explicitement au texte ancien, et n'a probablement pas été écrit par rapport à lui. Il semblait néanmoins intéressant de rapprocher ces deux textes. « À une passante » peut en effet être mis en écho avec le mythe d'Orphée car il évoque, lui aussi, une perte suivie d'un désespoir. La passante est perdue aussitôt qu'entrevue. On peut remarquer aussi que les thèmes du deuil et de la nuit sont très présents dans le poème.

Quentin DIACCI ~ Léa PÉTRALIE

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait¹.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse²,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître³,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité⁴ ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais⁵ !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1861)

¹ Le vacarme de la rue contraste avec le silence du cheminement d'Orphée vers la surface de la Terre : la perte ne s'accomplit pas dans la même atmosphère.

² Ce champ lexical du deuil rappelle la condition d'Eurydice alors qu'elle suit Orphée : la passante pourrait être en quelque sorte une défunte qui se déplace dans l'enfer de la rue.

³ Lorsque Orphée croise le regard d'Eurydice, il arrive au même moment à la surface et renaît donc en quelque sorte. La nuit symbolise ici la disparition de l'autre.

⁴ Orphée, de même, ne pourra revoir son épouse qu'après sa mort, lorsqu'il arrivera à son tour au trépas.

⁵ Ici le « Ô » lyrique peut rappeler le chant d'Orphée.

Rilke, « Orphée. Eurydice. Hermès », *Nouveaux poèmes*

L'écrivain autrichien Rainer Maria Rilke (1875-1926), surtout connu pour sa poésie, s'est beaucoup intéressé au personnage d'Orphée, auquel il a consacré, en 1922, un recueil : *Sonnets à Orphée*. Le poème « Orphée. Eurydice. Hermès », antérieur à ce recueil, décrit le moment-clé du mythe d'Orphée, celui où le héros est sur le point de sortir des Enfers, suivi d'Eurydice, qu'il ne peut pas voir.

Rilke ajoute à cette histoire le dieu messager Hermès reconduisant l'épouse du poète vers la vie. Mais surtout il offre une interprétation du mythe d'Orphée et Eurydice différente de celle du texte fondateur *Les Métamorphoses* d'Ovide et présente une vision singulière de la mort. Dans la version d'Ovide, la mort s'apparentait à une malédiction et Eurydice semblait s'accrocher à la vie jusqu'au dernier instant, tentant désespérément d'être avec son époux avant de sombrer définitivement dans la mort. Rilke, lui, s'éloignant du mythe, propose une idée différente de la mort, et montre une Eurydice apte à l'accepter. Ici, l'épouse semble déjà avoir oublié son amour pour Orphée, et ne pas reconnaître son époux. Eurydice paraît extérieure à la vie, dans l'incompréhension mais apaisée, ne faisant qu'une avec la mort. On a l'impression qu'elle fait déjà partie d'un autre monde, sa perception de la vie a changé, et elle n'appartient plus à quiconque, malgré la dernière tentative d'Orphée pour la retrouver. C'est Eurydice même qui se détournera du malheureux époux, et elle accueillera la mort comme un doux repos, renaissant à travers celle-ci en un état différent. C'est ainsi que Rilke représente la dernière destination de tous les êtres vivants, tel un destin inévitable mais qui emplît l'esprit de paix et de plénitude.

Yann CLÉRIN ~ Claire DUBREUIL

Orphée. Eurydice. Hermès

[...] S'il eût été permis
 qu'il⁶ se retournât (si ce regard en arrière
 n'eût signifié la ruine de toute l'œuvre déjà accomplie)
 il eût pu les voir,
 les deux taciturnes qui suivaient en silence :
 le dieu de la marche et du message lointain⁷,
 le casque du voyage surmontant la clarté des yeux,
 portant au-devant de son corps le fin caducée⁸
 et battant des ailes aux chevilles ;
 confiante, à sa gauche : elle⁹.

⁶ Le « il » fait référence à Orphée, qui marche devant Eurydice et qui ne peut se retourner pour la voir. L'absence de son nom reflète l'oubli d'Eurydice face à son époux.

⁷ Il s'agit d'Hermès, le dieu du message. Gardien des voyageurs, il est aussi l'accompagnateur des âmes : il conduit les héros défunts vers les Enfers.

⁸ C'est l'un des attributs d'Hermès dans la mythologie grecque, représenté comme une baguette de laurier ou d'olivier surmontée de deux ailes et entourée de deux serpents entrelacés. Il sert à guérir les morsures de serpent et c'est pourquoi il en est orné.

⁹ Ce « elle » en italique, en référence à Eurydice, marque une insistance sur cette figure, la rendant presque irréelle et surnaturelle.

Celle qui fut tant aimée, qu'une lyre¹⁰ pour elle
fit entendre plus de plaintes que toutes les pleureuses¹¹,
au point qu'un monde de plainte naquit,
un monde où tout fut là recréé : vallées et forêts,
chemins et villages, champs et bêtes et fleuves ;
et qu'autour de ce monde de plaintes
comme autour de l'autre Terre, un soleil
et un ciel constellé silencieux tournaient,
un ciel de plaintes aux étoiles effarées—
celle qui fut tant aimée¹².

Et elle, elle marchait aux bras de ce dieu,
son pas entravé par les longs bandeaux des morts¹³,
Incertaine, douce, sans impatience¹⁴.
Plongée en elle-même comme un très haut espoir,
elle ne pensait point à l'homme¹⁵ qui marchait devant elle,
et non plus au chemin qui montait vers la vie.
Elle était en elle-même. Et sa mort
La remplissait comme une abondance¹⁶.
Comme un fruit de douceur et de ténèbres,
elle était pleine de sa mort énorme
et neuve et ne comprenait rien.

Elle était dans une virginité nouvelle
et intouchable ; son sexe était clos
comme une jeune fleur au soir¹⁷,
et ses mains tant déshabituées à s'unir à d'autres
que le toucher, même infiniment doux,
du plus léger des dieux qui la conduisait
lui pesait comme un geste trop familier.

Elle n'était plus cette jeune femme blonde
entrée jadis dans les chants du poète,
non plus le parfum ni l'île de leur large lit,
ni la possession de cet homme.

¹⁰ Cela renvoie à l'instrument de musique dont joue Orphée, et avec lequel il a exprimé tout le chagrin ressenti face à la mort de son épouse,

¹¹ Il s'agit de femmes s'occupant des dépouilles et connues pour pleurer et se lamenter ostensiblement lors des veillées funèbres et des funérailles.

¹² Ici tout un monde, pleurant Eurydice, semble être né de la plainte d'Orphée.

¹³ Référence aux bandelettes qui entouraient les corps des défunts dans l'Antiquité.

¹⁴ Eurydice ne comprend pas ce qui lui arrive, elle ne sait pas où Hermès l'emmène, on voit ici que son esprit semble profondément éloigné du monde des vivants.

¹⁵ Il s'agit d'Orphée. La dénomination utilisée révèle l'état d'esprit d'Eurydice, qui ne fait plus partie du monde des mortels. L'amour qu'elle ressentait pour Orphée a disparu, de même que son souvenir.

¹⁶ Ici, on comprend qu'Eurydice est en paix avec l'idée de mourir, l'aborde sereinement et semble préparée à cette finalité. La mort s'apparente à une plénitude dans cette version du mythe.

¹⁷ Eurydice, parvenue à la fin de sa vie, serait comme une fleur se refermant le soir.

Elle était dissoute déjà comme une longue chevelure
donnée comme une pluie déjà tombée
et distribuée comme des réserves abondantes¹⁸.

Déjà elle était racine¹⁹.

Lorsque soudain le dieu la retint et douloureusement
prononça les paroles : Il s'est retourné-
elle ne comprit pas et dit tout bas : *Qui ?*²⁰

Au loin cependant, sombre dans l'issue claire
se tenait quelqu'un dont le visage
restait obscur. Il se tenait là, debout, et regardait
comment sur la bande étroite d'un sentier de prairie,
le dieu du message, le regard douloureux,
se retournait en silence pour suivre
celle qui déjà reprenait le chemin,
entravée par les longues bandelettes des morts,
douce, patiente et incertaine.

Rainer Maria Rilke, *Nouveaux poèmes* (1907-1908),
traduction Lorand Gaspar

¹⁸ Eurydice n'est plus ce qu'elle a toujours été, un fossé s'est créé entre elle et sa vie avec Orphée. Les comparaisons renforcent l'idée du changement de la jeune femme, elle semble s'être évaporée dans la mort, sans toutefois avoir entièrement disparu.

¹⁹ Ce vers exprime la renaissance d'Eurydice dans un contexte nouveau. Elle est désormais profondément ancrée dans la mort.

²⁰ Au moment fatal où Orphée vient de se retourner, Hermès semble prendre pitié de la destinée des époux alors qu'Eurydice ne comprend pas ce qui est arrivé.

Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*

Avec *Tous les matins du monde*, Pascal Quignard, écrivain contemporain français, réalise une réécriture du mythe d'Orphée et Eurydice. En effet, il évoque dans ce roman le deuil difficile de Monsieur de Sainte-Colombe, inconsolable depuis qu'il a perdu son épouse, mais qui, fugitivement, la voit réapparaître à certains moments, lorsqu'il joue un air qu'il avait composé pour elle, à sa mort. On retrouve, dans cet extrait, de nombreuses références à l'histoire d'Orphée. Ainsi nous pouvons dès le début lire la plongée de Monsieur de Sainte-Colombe dans les eaux comme une descente allégorique vers les Enfers et en particulier le fleuve du Styx. En outre, l'auteur place la musique au rang d'élément principal de l'histoire. En effet, il faut savoir que Jean de Sainte-Colombe est un compositeur réputé du XVII^e siècle. Dans *Tous les matins du monde*, de même que dans le texte fondateur, c'est la virtuosité musicale du personnage principal qui permet de faire le lien entre le monde des morts et celui des vivants.

Toutefois, Pascal Quignard choisit de s'éloigner du mythe original en transposant l'histoire au XVIII^e siècle, et surtout en détournant la fatalité tragique des retrouvailles d'Orphée et Eurydice ; en effet, Monsieur de Sainte-Colombe sera capable de revoir son épouse à plusieurs reprises au cours du roman. Cette histoire modernisée laisse planer une certaine ambiguïté quant à la présence véritable de Madame de Sainte-Colombe : est-elle imaginée par son époux ou s'agit-il réellement d'une apparition ? Cependant l'essentiel reste la puissance du chant d'amour, comme dans le mythe d'Orphée.

Quentin DIACCI ~ Léa PÉTRALIE

L'été, quand il faisait très chaud, il faisait glisser ses chausses et ôtait sa chemise et pénétrait doucement dans l'eau fraîche jusqu'au col puis, en se bouchant avec les doigts les oreilles, y ensevelissait son visage.²¹

Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait.²² Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre²³, les instruments de musique, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins. Sorti de son songe, il se souvint du Tombeau des Regrets qu'il avait composé quand son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort, il eut très soif aussi. Il se leva, monta sur la rive en s'accrochant aux branches, partit chercher sous les voûtes de la cave une carafe de vin cuit entourée de paille tressée. [...] Il gagna la cabane du jardin où il s'exerçait à la viole²⁴ [...]. Il posa

²¹ L'eau est celle d'un lac qui se situe près de la propriété de Monsieur de Sainte-Colombe. Ce dernier possède une barque, élément symbolique faisant évidemment référence à celle de Charon qui fait traverser le Styx aux défunts.

²² On a ici l'impression que Monsieur de Sainte-Colombe s'enfonce dans les eaux comme s'il s'agissait du symbole de sa descente aux Enfers. On remarque également que le verbe « séjournait » renvoie au Séjour des morts, c'est-à-dire au monde gardé par Hadès.

²³ Le personnage principal est extrêmement affecté par la mort de son épouse, il n'a plus aucune ambition, plus aucun loisir. Il y a ici un parallèle entre l'abattement de Monsieur de Sainte-Colombe et celui d'Orphée, qui pleure Eurydice.

²⁴ La viole est un instrument de musique à corde, dont jouait réellement Jean de Sainte-Colombe. La viole est à Monsieur de Sainte-Colombe ce que la lyre est à Orphée. D'ailleurs, la viole est seulement apparue à la fin du XV^e siècle, ce qui montre l'effort de réécriture moderne de Quignard.

sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu'il remplissait, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets²⁵⁻²⁶.

Il n'eut pas besoin de se reporter à son livre. Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait²⁷, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en train de faire²⁸. Elle contourna en silence²⁹ le pupitre de Monsieur de Sainte-Colombe. Elle s'assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table et du flacon de vin et elle l'écouta.

C'était sa femme et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là. Il posa sa viole et, comme il tendait la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque, il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée³⁰.

Pascal Quignard, *Tous les matins du monde* (1991)

²⁵ On remarque ici que Monsieur de Sainte-Colombe a soudain retrouvé le goût de vivre, comme si, à son retour des Enfers, il avait trouvé une solution à son désespoir. On a l'impression d'assister à l'épanouissement du personnage, qui retourne aux plaisirs de la vie. *Le Tombeau des Regrets* est le morceau de musique qu'il avait composé en hommage à son épouse, à la mort de celle-ci.

²⁶ Ici, on a l'impression qu'il s'agit presque d'un rite d'invocation. En effet, l'énumération des actions et l'utilisation du passé simple donnent aux gestes de Monsieur de Sainte-Colombe l'aspect d'une cérémonie. La nourriture rappelle les offrandes faites aux Dieux et aux défunts, très courantes dans la mythologie.

²⁷ On voit très bien ici comment la musique est sublimée par Quignard ; il s'agit de l'élément central de l'œuvre. La virtuosité de Monsieur de Sainte-Colombe est tel un don divin et fait évidemment référence à la puissance et à la beauté du chant d'Orphée. Le verbe « montait » met en scène l'ascension de la musique, comme si la mélodie du joueur de viole s'élevait jusqu'aux cieux. Dans le mythe, Orphée réussit à émouvoir tous les êtres des Enfers ; ici, le personnage principal se met à pleurer lorsqu'il joue. Chez Quignard, la musique a aussi un rôle libérateur : Monsieur de Sainte-Colombe extériorise enfin son chagrin à travers sa performance musicale.

²⁸ Comme dans le mythe d'Orphée, Monsieur de Sainte-Colombe est capable de revoir celle qu'il aime grâce à sa musique. Cela signale encore une fois l'importance de cet élément, connecteur des deux mondes. On note également que Quignard décrit la femme comme « très pâle », ce qui caractérise bien l'état de la revenante. Comme Eurydice, Madame de Sainte-Colombe appartient toujours au domaine de la mort.

²⁹ Dans ce passage, le silence semble primordial. La musique de Monsieur de Sainte-Colombe est la seule à envahir l'espace. On peut ici faire un parallèle avec la mention que fait Ovide du « silence profond » qui règne dans les Enfers.

³⁰ Ce passage confère une ambiguïté à l'apparition de Madame de Sainte-Colombe. Le lecteur peut se demander si son époux l'a imaginée ou si elle s'est réellement produite. Le statut de la nourriture, à demi entamée, semblerait toutefois prouver la présence de la revenante. Quignard joue ici avec la notion de réel.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Pierre Lacour, *Orphée perdant Eurydice*

Orphée perdant Eurydice constitue une œuvre picturale des plus importantes quant à l'interprétation du mythe. Elle a été réalisée par Pierre Lacour, académicien et conservateur au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux où est exposé ce tableau, datant de 1805.

Il s'agit ici du célèbre épisode mettant en scène Hermès et Eurydice, durant le trajet ramenant cette dernière jusqu'à la Terre, quand Orphée rompt le pacte qui lui imposait de ne pas se retourner pour regarder sa bien-aimée. On y observe Hermès, l'air machiavélique et sournois, soulevant un voile rouge et séparant définitivement Eurydice de son époux. Eurydice, vêtue simplement d'un tissu blanc semblable aux linceuls des morts, paraît déchirée par la perte d'Orphée, ses mains tendues vers lui, trébuchant sous l'emprise d'Hermès. La lumière du soleil proche se reflète sur les corps des trois protagonistes, comme pour montrer la proximité de la Terre, du retour à la vie ; elle est même éclatante sur Orphée. L'expression de ce dernier est peu distincte, mais sa main levée en direction de la captive d'Hermès est signe du désespoir qui l'envahit.

Hermès semble dévoiler la jeune femme à son Bien-aimé, leur offrant peut-être la perspective d'un ultime regard. Or, le visage déformé du dieu messager inspire davantage le désir de montrer l'étendue de son échec au poète qui a transgressé l'interdiction émise par le dieu des morts. Hermès n'est plus le dieu compatissant et attristé que nous avait présenté Rilke dans son poème : ses traits semblent plus proches de l'image d'un Lucifer démoniaque emprunté à la religion catholique. La teinte rouge-orangée du tableau accroche le regard et rappelle le feu rougeoyant des Enfers.

C'est une interprétation étonnante du mythe, s'inspirant de la religion chrétienne plus que de la mythologie, et montrant un Hermès très différent de celui de Rilke, un Hermès ressemblant à Lucifer heureux d'arracher Eurydice à son époux.

Daphnée BRANCHY ~ Janna BEGHRI



Orphée perdant Eurydice, Pierre Lacour, 1805

Peinture à l'huile, 485 x 585 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Camille Corot, *Orphée ramenant Eurydice des Enfers*

Corot, peintre français (1796-1875), est tout d'abord attiré par le réalisme, puis il se laisse tenter, durant les vingt dernières années de sa vie par, une peinture de l'imaginaire et concentre une grande partie de son œuvre au thème du souvenir. C'est ainsi qu'il présente, en 1861, un tableau sur le mythe d'Orphée qu'il intitule *Orphée ramenant Eurydice des Enfers*.

Au premier plan, nous pouvons voir Orphée brandissant sa lyre et tenant Eurydice par le poignet. Tous deux sont en tenues de mariés et remontent le chemin qui les mènera parmi les vivants. La lyre semble leur éclairer le sentier, même si une obscurité recouvre leurs pas. Obscurité que nous retrouvons devant eux, tel un mur infranchissable que nous pourrions interpréter comme signe du moment où se retournera Orphée, perdant ainsi Eurydice pour toujours. En outre, à l'opposé d'un Orphée enthousiaste qui marche à grandes enjambées, Eurydice paraît réticente à l'idée de revenir à la vie. Peut-être sait-elle qu'il va commettre l'erreur fatidique et ne veut-elle pas y assister.

La scène se déroule aux Enfers, cependant la représentation de ceux-ci à la façon d'un paysage a peu en commun avec celle de l'Antiquité : en effet, ils étaient alors imaginés comme un monde flou, terme brumeux et fantomatique, ce que rappelle ici la lumière brumeuse de l'arrière-plan. Les personnages sont représentés dans une forêt traversée par une étendue d'eau qui pourrait évoquer soit le Styx soit le lac de l'Averne qui séparerait le monde des vivants de celui des morts.

En outre, nous pouvons distinguer cinq personnes regardant le couple. Rien ne permet de connaître leur identité, mais elles semblent curieuses de la suite des événements. Deux d'entre elles sont enlacées, toutes sont néanmoins ternes car il s'agit de défunts. Ce sont d'ailleurs eux qui sont au centre du tableau, ce qui met en avant l'importance de la mort. Car, même si Orphée et Eurydice, sujets principaux du tableau, sont représentés au premier plan, ils sont relégués à droite : la mort les domine.

Deborah MAÎTRE ~ Élise TISSERAND



Orphée ramenant Eurydice des Enfers, Camille Corot, 1861

Huile sur toile, 112 x 137 cm, Musée des Beaux-Arts, Houston

Vincent Van Gogh, *Au seuil de l'éternité*

C'est un tableau qui semble à la fois simple et empli d'émotions que nous a transmis ici le tourmenté Vincent Van Gogh (1853-1890), avec sa toile nommée *Au seuil de l'éternité*. Le post-impressionniste illustre la détresse humaine au travers de cette scène représentant un vieil homme assis sur une chaise en bois, le visage enfoui dans ses mains. On peut constater également la présence d'une cheminée où brûle un feu, en arrière-plan à gauche.

Dans le cas présent, si le lien avec le texte d'Ovide n'est pas explicite, il convient de considérer les sentiments des personnages représentés plutôt que leurs actions. Ce que nous voyons ici est avant tout un homme qui semble accablé de solitude, désespéré, voire épouvanté, et dont la détresse peut être traduite de plusieurs manières possibles : peur de la mort, perte d'un être proche, solitude etc. Ce désespoir est marqué notamment par le fait qu'on ne puisse pas apercevoir son visage.

À l'image de ce vieil homme, Orphée reste inconsolable de la perte de son amour¹. Il se retrouve d'ailleurs également dans une profonde solitude après l'échec de sa tentative à ramener Eurydice à la vie.

En allant chercher plus loin dans l'interprétation, on peut même mettre en corrélation le foyer de la cheminée et la porte du Ténare², par laquelle Orphée parvient à descendre dans les Enfers. En effet, cette cheminée, par sa perspective, semble assez profonde, ce qui peut évoquer l'entrée d'un monde infernal³.

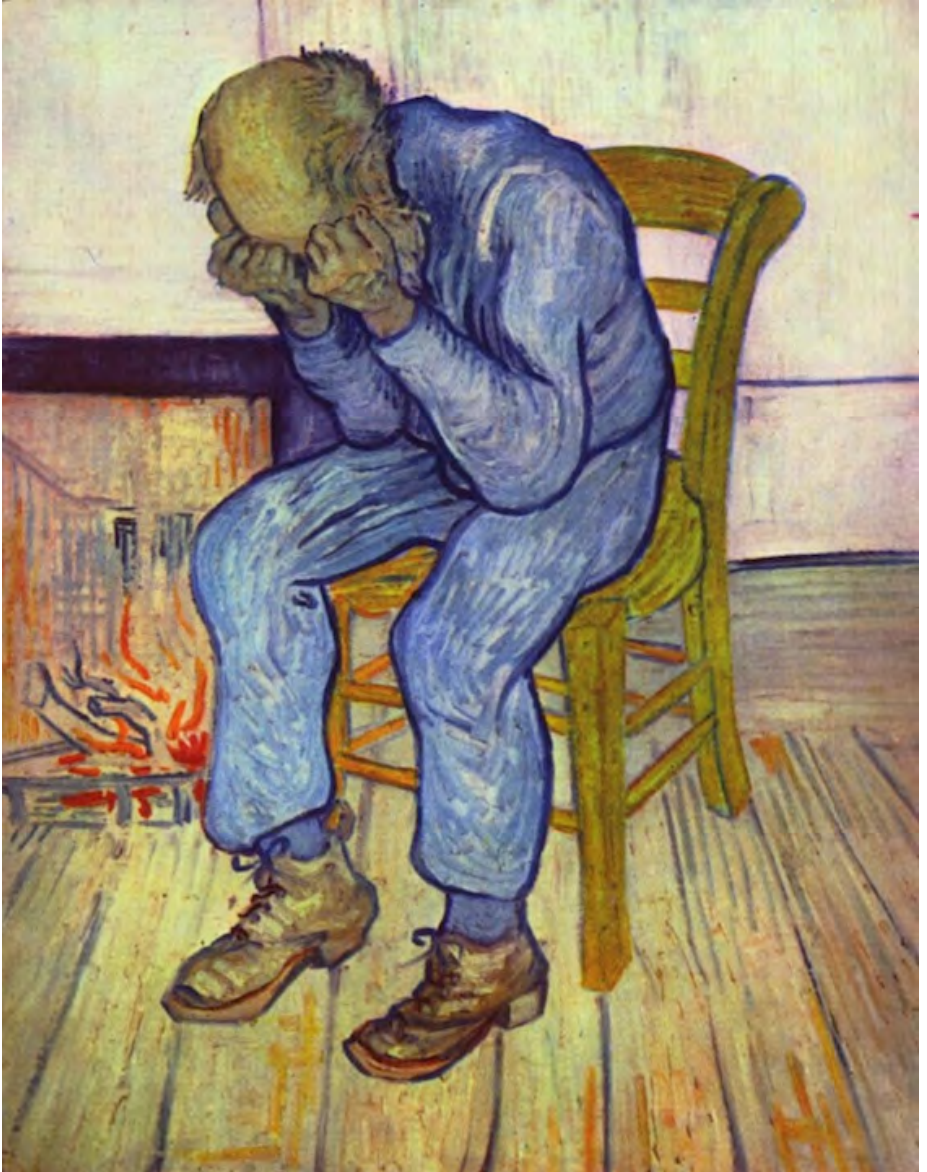
Au seuil de l'éternité, bien que certainement dénué de toute référence au récit d'Ovide, est une représentation du chagrin, qui peut être celui d'Orphée comme celui de n'importe quel être, et qui évoque par le biais même de son titre la proximité certaine de la mort.

Quentin DIACCI ~ Léa PÉTRALIE

¹ Orphée dit dans son chant : « J'ai voulu pouvoir supporter mon malheur », cela montre qu'il en fut finalement incapable.

² Cap grec, considéré dans l'Antiquité comme l'une des entrées des Enfers : « Il osa descendre par la porte du Ténare », écrit Ovide.

³ Cette interprétation est à considérer indépendamment de toute croyance, l'Enfer empli de flammes correspondant plutôt à la croyance chrétienne, et les Enfers grecs étant décrits très différemment. Il ne s'agit là que de la notion d'enfer au sens large du terme, un lieu où vont les âmes après la mort.



Au seuil de l'éternité, Vincent Van Gogh, 1890

Huile sur toile, 80 x 64 cm
Musée Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas

ORPHÉE ET EURYDICE (2)

DEUIL ET LYRISME

OVIDE, *MÉTAMORPHOSES* (LIVRE X). VIRGILE, *GÉORGIQUES* (LIVRE IV)

L'histoire d'Orphée et d'Eurydice, nymphe des arbres, est celle d'un amour bienheureux que la mort est venue interrompre non pas une, mais deux fois. Grâce aux dons divins qui lui avaient naguère été accordés par Apollon, Orphée a su, armé de sa lyre, charmer les dieux de l'Érèbe et ainsi se voir accorder la chance exceptionnelle de ramener des Enfers sa bien-aimée Eurydice après qu'elle eut péri de la morsure d'un serpent. Le pouvoir de la poésie, du chant lyrique est ici représenté dans toute sa puissance mais ses limites le sont également car, impatient et submergé par l'amour qu'il porte à la jeune femme, Orphée, juste avant de sortir des Enfers, se retourne pour s'assurer qu'Eurydice est bien derrière lui, allant ainsi à l'encontre des ordres d'Hadès. Le malheur s'abat donc à nouveau sur Orphée qui se voit ravir une deuxième fois son épouse, en punition pour sa transgression.

Parmi les textes qui suivront, « Orphée et Eurydice » ainsi que « Les arbres qui marchent » sont extraits des *Métamorphoses* d'Ovide, tandis que « La mort d'Orphée » provient des *Géorgiques* de Virgile. Les deux premiers textes décrivent le sentiment de perte que connaît alors Orphée, son impuissance et sa peine inconsolable. Mais surtout ils insistent sur le chant de deuil d'Orphée, accompagné à la lyre, et sur le pouvoir de ce chant, capable de rassembler autour du poète toutes les bêtes sauvages de la nature, les oiseaux, et même les arbres qui, charmés par le lyrisme d'Orphée, se mettent en marche vers lui.

Le texte de Virgile, quant à lui, raconte la mort d'Orphée. Lui aussi célèbre le pouvoir du chant d'Orphée puisque, même mort, le poète continue à faire entendre son cri d'amour vers Eurydice.

Il est intéressant de noter que les *Géorgiques* et les *Métamorphoses* ont été écrits entre 36 et 29 avant J.-C. pour le premier et autour de l'an 1 pour le second et que depuis deux millénaires, le mythe d'Orphée est encore au cœur de la production culturelle à travers le monde. Que ce soit à l'opéra (avec *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi composé en 1607 ou encore *Orfeo ed Euridice* composé en 1762 par Christoph Willibald Gluck), au théâtre sous la plume de Tennessee Williams dans *La Descente d'Orphée*, pièce écrite en 1957, au cinéma avec *Le Testament d'Orphée*, réalisé par Jean Cocteau en 1959 ou encore dans l'univers de la bande dessinée avec *Orfi aux Enfers*, écrite et illustrée par Dino Buzzati en 1969, l'amour qu'a porté à son épouse celui qu'on appelle le chancre divin, celui qui alla jusqu'aux Enfers, refusant d'accepter la mort prématurée de sa bien-aimée inspire encore de nombreux artistes, le deuil amoureux étant un élément universel et intemporel de la vie humaine.

Nesrine MEDJEBER ~Farizah MADJ M'ZE

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre Dixième

Orphée et Eurydice

Orphée a recours aux prières ; vainement il essaie de passer une seconde fois ; le péager le repousse¹ ; il n'en resta pas moins pendant sept jours assis sur la rive, négligeant sa personne et privé des dons de Cérès² ; il n'eut d'autres aliments que son amour, sa douleur et ses larmes. Accusant de cruauté les dieux de l'Érèbe, il se retire enfin sur les hauteurs du Rhodope et sur l'Hémus battu des Aquilons³. Pour la troisième fois le Titan avait mis fin à l'année, fermée par les Poissons⁴, habitants des eaux, et Orphée avait fui tout commerce d'amour avec les femmes, soit parce qu'il en avait souffert, soit parce qu'il avait engagé sa foi⁵ ; nombreuses cependant furent celles qui brûlèrent de s'unir au poète, nombreuses celles qui eurent le chagrin de se voir repoussées. Ce fut même lui qui apprit aux peuples de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps de la vie qui précède la jeunesse⁶.

Les arbres qui marchent

Il y avait une colline sur laquelle s'étendait un plateau très découvert, tapissé d'un gazon verdoyant. Le site manquait d'ombre ; lorsque le poète issu des dieux se fut assis en cet endroit, lorsqu'il y eut touché ses cordes sonores, il y vint des ombrages ; l'arbre de Chaonie⁷ n'en fut plus absent, ni le bois des Héliades⁸, ni le chêne au feuillage altier, ni le tilleul mou, ni le hêtre, ni le laurier virginal, ni le coudrier fragile ; on vit là le frêne propre à faire des javelots, le sapin sans nœuds, l'yeuse courbée sous le poids des glands, le platane, abri des jours de liesse, l'érable aux nuances variées, et, avec eux, les saules qui croissent près des rivières, le lotus ami des eaux, le buis toujours vert, les tamaris grêles, le myrte de la double couleur et le laurier-tin aux baies noirâtres. Vous vîntes aussi, lierres aux pieds flexibles, et vous encore, vignes couvertes de pampres.

¹ Orphée tente de retourner aux Enfers pour récupérer Eurydice mais cette fois-ci le péager reste insensible à ses prières.

² Cérès (ou Déméter, pour les Grecs) est la déesse de l'agriculture. Ce passage indique qu'Orphée a cessé de se nourrir.

³ Le Rhodope et l'Hémus sont deux montagnes de Trace, région dont est originaire Orphée. Les Aquilons sont des vents froids et violents de la mythologie romaine : Orphée s'exile dans une région inhospitalière.

⁴ Le Titan dont il est ici question est Hélios, dieu du Soleil. Cela indique le temps qui passe, soit trois années. Les Poissons désignent le signe du zodiaque. Dans l'Antiquité, le Poisson ferme le zodiaque et marque le début de la nouvelle année.

⁵ Orphée choisit de vivre son deuil dans la solitude. Il repousse la compagnie des femmes, soit parce qu'il ne veut plus souffrir de l'amour soit par volonté de rester fidèle à la mémoire d'Eurydice.

⁶ Selon Ovide, c'est Orphée qui introduisit les relations pédérastes à Thrace. Cela s'explique par la phrase précédente indiquant qu'Orphée repousse la compagnie des femmes.

⁷ La Chaonie est une cité antique (actuelle Albanie Méridionale) réputée pour ses nombreuses variétés de chênes.

⁸ Les Héliades sont des femmes transformées en arbres, probablement des peupliers.

[...]

Telle était la forêt⁹ qu'avait attirée le chantre divin, assis au milieu d'un cercle de bêtes sauvages et d'une multitude¹⁰ d'oiseaux.

Virgile, *Géorgiques*, Livre IV : La mort d'Orphée

Ni Vénus, ni aucun hymen ne fléchirent son cœur ; seul, errant à travers les glaces hyperboréennes et le Tanais neigeux et les guérets du Riphée que les frimas ne désertent jamais, il pleurait Eurydice perdue et les dons inutiles de Dis¹¹. Les mères des Cicones¹², voyant dans cet hommage une marque de mépris, déchirèrent le jeune homme au milieu des sacrifices offerts aux dieux et des orgies du Bacchus nocturne, et dispersèrent au loin dans les champs ses membres en lambeaux¹³. Même alors, comme sa tête, arrachée de son col de marbre, roulait au milieu du gouffre, emportée par l'Hèbre Oeagrien, « Eurydice ! » criaient encore sa voix et sa langue glacées, « Ah ! Malheureuse Eurydice ! » tandis que sa vie fuyait, et, tout le long du fleuve, les rives répétaient en écho : « Eurydice ! »¹⁴.

⁹ L'élément marquant de ce passage est le fait que, grâce à son chant, Orphée a fait venir à lui les arbres. Or, on savait seulement, jusque-là, que le chant divin du poète charmait les bêtes, les hommes et les dieux. Ce qui rend ce passage d'autant plus intéressant est le fait qu'Eurydice est une nymphe protectrice des arbres et plus spécialement du chêne. Le premier arbre qui marche en direction d'Orphée est un chêne. Est-ce là le seul moment où Orphée trouvera un semblant de consolation, qui le rapproche de son épouse disparue ? Cette idée est renforcée par la présence du platane qui est le symbole de la régénérescence dans la mythologie romaine (donc, ici, d'une certaine renaissance ?). On remarque aussi une arrivée successive de couleurs à mesure que les arbres marchent vers Orphée, apportant chaleur et réconfort.

¹⁰ Le « manque » évoqué au début du passage est remplacé par la « multitude ». Cela renforce l'idée qu'Orphée trouve ici consolation au moyen de sa lyre et donc du chant lyrique afin de remplir le vide laissé par Eurydice.

¹¹ Dis Pater est l'autre nom d'Hadès, roi des Enfers.

¹² Les Cicones sont des habitantes de Thrace. Dans d'autres récits, les femmes qui mirent Orphée en pièces sont les Ménades ou encore les Bacchantes.

¹³ Déchiqueté, sans sépulture, Orphée ne peut rejoindre le royaume des morts où se trouve sa bien-aimée. Mais notons aussi que la dispersion de ses membres multiplie sa présence symbolique en tous lieux de la terre, répandant la poésie par le monde, le rendant, en un certain sens, éternel.

¹⁴ Même mort, Orphée continue de chanter en hommage à Eurydice, dans une célébration de l'amour indestructible. Les poètes ne meurent pas tout entiers, leur âme nous est gardée.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Pierre de Ronsard, *Amours de Marie*, chanson VI

De 1552 (*Les Amours*) à 1578 (*Sonnets pour Hélène*), Ronsard n'a jamais cessé de chanter l'amour. *Le Second Livre des Amours*, aussi appelé *Amours de Marie*, est un recueil de poèmes (sonnets, odes, ...) paru en 1556, qui renouvelle aussi le vieux genre de la chanson remontant au Moyen Âge. Le poète de la Pléiade exprime ici la violence du deuil amoureux, par toute une palette d'images, où la nature tient une grande place.

Dans les trois premières strophes, la chanson met l'accent sur la disparition de la femme aimée, vécue comme une perte vitale. Pour le poète, le chant apparaît alors comme le seul moyen de ne pas sombrer complètement ; il s'impose à lui et semble intimement lié au sentiment de tristesse qui le submerge. On constate que la douleur du poète est quelque peu adoucie par le fait que l'image de Marie renaît sans cesse à travers sa perception du monde : c'est ainsi qu'un champ de blé lui rappelle ses cheveux, les étoiles ses prunelles, le bruit d'une fontaine sa voix même, etc. Tout comme le chant, on a l'impression que la survenue de ces images réconfortantes est indissociable d'un certain état d'esprit, baigné de mélancolie. D'une certaine manière, on pourrait dire que le poète se berce d'illusions (c'est le mot qu'il emploie) car il refuse la rupture. Mais le chant poétique apparaît alors comme une perpétuelle renaissance.

Pierre-Edouard COMPAGNON

Je veux chanter en ces vers ma tristesse,
Car sans pleurer chanter je ne pourrais,
Vu que je suis absent de ma maîtresse :
Si je chantais autrement, je mourrais.

Pour ne mourir il faut donc que je chante
En chants piteux¹ ma plaintive langueur,
Pour le départ de ma maîtresse absente,
Qui de mon sein m'a dérobé le cœur.

Déjà l'Été, et Cérès la blétière²,
Ayant le front orné de son présent,
Ont ramené la moisson nourricière
Depuis le temps que d'elle suis absent,

Loin de ses yeux, dont la lumière belle
Seule pourrait guérison me donner,
Et si j'étais là-bas en la nacelle³,
Me pourrait faire au monde retourner.

¹ Chants tristes, confus.

² La déesse Cérès qui fait naître le blé.

³ La barque de Charon, aux Enfers.

Mais ma raison est si bien corrompue
Par une fausse et vaine illusion,
Que nuit et jour je la porte en la vue,
Et sans la voir j'en ai la vision.

[...]

Et soit que j'erre au plus haut des montagnes⁴,
Ou dans un bois, loin de gens et de bruit,
Ou sur le Loir, ou parmi les campagnes,
Toujours au cœur ce beau portrait me suit⁵ ;

Si j'aperçois quelque champ qui blandoie
D'épis frisés au travers des sillons,
Je pense voir ses beaux cheveux de soie
Épars au vent en mille crêpillons.

[...]

Quand à mes yeux les étoiles drillantes⁶
Viennent la nuit en temps calme s'offrir,
Je pense voir ses prunelles ardentes,
Que je ne puis ni fuir ni souffrir.

Quand j'aperçois la rose sur l'épine,
Je pense voir de ses lèvres le teint ;
La rose au soir de sa couleur décline,
L'autre couleur jamais ne se déteint⁷.

[...]

Si j'entends bruire une fontaine claire,
Je pense ouïr sa voix dessus le bord,
Qui se plaignant de ma triste misère,
M'appelle à soi pour me donner confort⁸.

Voilà comment, pour être fantastique,
En cent façons ses beautés j'aperçois,
Et m'égoutte d'être mélancolique,
Pour recevoir tant de formes en moi.

[...]

Or va, Chanson, dans le sein de Marie,
Pour l'assurer que ce n'est tromperie

⁴ Tout comme Orphée, qui se retire sur les hauteurs enneigées des monts Riphée.

⁵ La figure de Marie le poursuit en tout lieu et prend ici un caractère obsessionnel.

⁶ Brillantes.

⁷ Bien que l'empreinte du temps soit visible autour de lui, elle n'atteint pas la beauté de sa représentation de la femme aimée.

⁸ Le confort signifie ici le réconfort.

Orphée : chant et deuil

Des visions que je raconte ici,
Qui me font vivre et mourir en souci.

Pierre de Ronsard, *Amours de Marie* (1556)
(orthographe partiellement modernisée)

Lamartine, « Le Lac », *Méditations poétiques*

Alphonse de Lamartine, comme tout romantique, entretient une relation inquiète avec le temps. Dans son poème « Le Lac », il se tourne vers le passé en se remémorant un après-midi passé en compagnie de la femme qu'il aime, mais qui, à présent, est loin de lui. Contrairement aux *Métamorphoses* d'Ovide, nous ne savons pas si la femme aimée est morte, nous ne pouvons que constater son absence, qui pour le poète comme pour Orphée est douloureuse.

Tout comme le héros lyrique issu de la mythologie, le poète s'adresse ici à une force qui lui est supérieure : la Nature. Il lui présente sa plainte en forme de vers, utilisant, à l'instar d'Orphée, la puissance de la poésie, plus particulièrement de l'élegie, et se présentant comme victime du Temps. Pour seule et unique requête, le poète demande à la Nature de se souvenir de l'amour qu'il a partagé avec la femme absente : une manière de faire vivre pour l'éternité leur amour disparu.

Deborah MAÎTRE ~Elise TISSERAND

[...]

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour⁹ ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

[...]

Temps jaloux¹⁰, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace¹¹ ?
Quoi ? passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !

⁹ Il s'agit d'une métaphore représentant le Temps comme un océan sur lequel la vie humaine, en tant que bateau, naviguerait dans un sens unique, obligée de suivre les mouvements de l'eau.

¹⁰ Le Temps est ici traité comme un dieu (cf le dieu Chronos) ; comme le Dieu de la Bible, il serait un dieu « jaloux », c'est-à-dire interdisant tout autre culte que le sien.

¹¹ Le poète fait le vœu que son amour et le souvenir de celui-ci ne disparaissent pas dans l'oubli, vœu qu'il réalise en même temps lui-même car le poème est cette trace qu'il espère.

Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir¹² !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux¹³,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces roches sauvages
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr¹⁴ qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent¹⁵ qui blanchit ta surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé¹⁶ !

Alphonse de Lamartine, « Le Lac »,
Méditations poétiques (1820)

¹² Le poète change ici d'interlocuteur : il ne s'adresse plus au Temps mais à la Nature ; il lui demande de se souvenir, ce qui peut rappeler Orphée dans la mesure où ce héros chantait sa poésie aux oiseaux, aux arbres, à la Nature donc.

¹³ Versants d'une colline.

¹⁴ Vent tiède et léger.

¹⁵ PérIPHrase désignant la lune.

¹⁶ Le poète demande à la Nature de devenir l'écho de son amour, or cet écho, c'est son poème lui-même.

Gérard de Nerval, « El Desdichado », *Les Chimères*

Portrait mélancolique de l'amant dépossédé

« El Desdichado », extrait du recueil *Les Chimères*, publié en 1854, est un des sonnets les plus connus du poète francilien Gérard de Nerval. La force de ce poème, en dehors de sa résonance mélodieuse propre au sonnet et de son atmosphère onirique qui transporte le lecteur, est qu'il peut être interprété de différentes manières.

On ne peut d'abord nier une lecture biographique. La traduction espagnole du titre nous donne « Le Déshérité ». Il est formé du suffixe privatif *des* et de la racine *dicha* qui signifie « chance, bonheur ». Le titre renvoie donc à deux aspects de la vie de Nerval : il se considère lui-même comme déshérité au sens littéral puisqu'il se veut le descendant de grandes familles de la noblesse médiévale qui perdirent leurs titres ; et au sens figuré, il est celui qui a été dépossédé de son bonheur à la perte de son aimée. En effet, à l'instar d'Orphée, Nerval a perdu la femme qu'il aimait, l'actrice Jenny Colon, non pas une mais deux fois. La première fois lorsqu'elle le quitta pour un autre homme (le financier William Hope) et la seconde fois lorsqu'elle périt dans un accident de voiture.

On peut aussi faire du poème des lectures alchimique et astrologique, marquées par l'intérêt que porte le poète au tarot.

Mais surtout, on retrouve dans ce poème le rôle salvateur de la poésie qui renvoie au mythe d'Orphée. Face au deuil, le poète se tourne lui aussi vers la poésie. On retrouve d'ailleurs le nom d'Orphée dans le vers 13. Comment le poète parvient-il à surmonter sa souffrance, à dépasser sa crise mélancolique et à se retrouver ? Dans ce poème, Nerval nous apprend que la perte de l'être aimé s'accompagne d'une perte de soi. Débute alors une quête identitaire, la recherche d'un bonheur perdu. Nous remarquerons que la progression du poème nous amène à penser que s'il y a un quelconque remède au deuil amoureux, celui-ci réside dans la poésie. Nerval se réapproprie donc le thème de la souffrance liée à ce deuil et en fait un objet de conquête avec pour arme la puissance imaginative de l'art.

Nesrine MEDJEBER ~ Farizah MADI M'ZE

El Desdichado

Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé¹⁷,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour Abolie¹⁸ :
Ma seule Etoile¹⁹ est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir²⁰ de la Mélancolie²¹

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'a consolé²²,
Rends-moi le Pausilippe²³ et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé²⁴,
Et la treille où le Pampré à la Rose s'allie²⁵.

Suis-je²⁶ Amour ou Phébus²⁷ ?... Lusignan ou Biron²⁸ ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine²⁹ ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène³⁰...

¹⁷ On notera la répétition de l'article défini « le » qui donne l'impression que le deuil du poète est unique en son genre, que sa peine est incomparable, ce qui est souligné par l'emploi des majuscules. Les tirets qui isolent le mot « veuf » en font l'expression de la solitude.

¹⁸ Le Prince d'Aquitaine n'est autre que le célèbre Prince Noir de Poitiers. La Tour Abolie représente la perte des biens du déshérité.

¹⁹ L'étoile morte peut désigner la bien-aimée disparue, aussi bien Jenny Colon pour Nerval qu'Eurydice pour Orphée.

²⁰ L'enjambement entre les vers 3 et 4 traduit le débordement de la douleur. Quant à l'oxymore « Soleil noir », il met en valeur la mélancolie que ressent le poète. Le luth constellé, donc normalement porteur de lumière et d'espoir, représente le poète lui-même et son errance dans les ténèbres puisqu'il porte le Soleil noir de la mélancolie. On notera que la couleur noire (notamment avec « Le Prince d'Aquitaine » - voir note 2) est omniprésente. L'Étoile (voir note 3), lumineuse et symbole d'esérance est aussi « morte », apportant son voile sombre sur l'avenir du poète.

²¹ Nerval a glissé dans ce premier quatrain cinq arcanes successives (de XV à XIX) du Tarot à savoir « le Diable » (le Ténébreux – v1), « la Maison-Dieu » (la Tour Abolie – v2), « l'Étoile » (Etoile – v3) et enfin « La Lune » et « le Soleil » (Soleil noir qui peut être vu comme une éclipse solaire – v4).

²² Cette strophe nous renvoie évidemment au passage « Les arbres qui marchent » d'Ovide puisque c'est là le seul moment où Orphée lui-même a trouvé un semblant de consolation et dans ce cas, « Toi qui m'a consolé » serait la lyre d'Orphée, symbole de la poésie et du chant, confirmant l'idée que le seul exutoire à cette peine est la poésie.

²³ Le poète semble avoir trouvé une consolation passagère et souhaite réitérer l'expérience, évoquant des souvenirs heureux (Nerval a été heureux en Italie en compagnie d'une femme). Ajoutons que le mot *Pausilippe*, d'origine grecque, signifie « apaise-chagrin » ou encore « consolateur ».

²⁴ La fleur est aussi un thème important, on la soupçonne d'être l'ancolie, symbole du parfait amour.

²⁵ On trouve souvent des cepes de vignes emmêlés à des arbustes de roses en Italie. On aperçoit là une analogie avec l'œuvre alchimique (les deux principes qui se fondent pour créer). On peut encore y voir le symbole d'une alliance amoureuse. On pense aussi à Bacchus, Dieu de la vigne, de l'ivresse et de la renaissance de la végétation ; cette renaissance nous rappelle celle de la végétation dans « Les arbres qui marchent ».

²⁶ Ici le poète est en quête de son identité. Il passe de « je suis » à « suis-je ? ». Il s'interroge. Tout comme le fait Orphée au début du passage « La mort d'Orphée » de Virgile.

²⁷ Amour est le dieu Cupidon, qui aime Psyché dans l'obscurité et vit son amour menacé après que sa bien-aimée brisa un tabou (découvrir le visage d'Amour) : cela nous rappelle Orphée regardant Eurydice malgré l'interdit. Phébus est le Dieu Apollon, dieu lumineux connu pour ses amours malheureuses.

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron³¹ :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée³².

Gérard de Nerval, *Les Chimères* (1854)

²⁸ Lusignan et Biron sont les figures historiques dont Nerval se veut le descendant. La légende autour de Lusignan veut qu'il ait épousé la fée Mélusine qu'il perdit également après avoir transgressé l'interdit du regard. Biron, compagnon d'Henri IV mourut décapité, comme notre héros Orphée.

²⁹ Le souvenir de son amour est encore très vif dans l'esprit du poète : Nerval surnommait Jenny Colon « La Reine de Saba ».

³⁰ La sirène nous rappelle les exploits d'Orphée, notamment sa participation à l'expédition des Argonautes lorsqu'il sauva ses compagnons, grâce à sa lyre, des chants des sirènes tentatrices. On comprend alors que le pouvoir de la poésie surpasse le chant des sirènes et est une arme de lutte.

³¹ La double traversée de l'Achéron représente le combat que mena Nerval contre lui-même après ses deux séjours en maison de santé dus à ses crises de folie. Orphée, bien sûr, a traversé l'Achéron, fleuve qui mène aux Enfers mais contrairement au poète, n'en est pas sorti vainqueur puisqu'il a perdu Eurydice à tout jamais. On remarque que dans les vers 10 à 12, dans le souci de quête identitaire, le poète se replonge dans son passé.

³² Le poème se termine par l'évocation de la puissante lyre d'Orphée. On peut y voir l'espoir d'un réconfort qui sera apporté par l'expression lyrique. On soupçonne une ambivalence entre les soupirs (de soulagement ?) de la Sainte et les cris (de douleur ?) de la fée ; probablement deux facettes du féminin chez Nerval.

Freud, *Deuil et Mélancolie*

Les recherches de Sigmund Freud, père de la psychanalyse, s'étendent sur de nombreux domaines, parmi lesquels le psychisme du deuil, qui nous intéresse pour une compréhension plus poussée du mythe d'Orphée. Freud publie en 1917 *Deuil et Mélancolie*, texte écrit deux ans plus tôt, dont le titre original est *Trauer und Melancholie*. Cette étude s'inscrit dans la période de la première guerre mondiale où les pertes humaines étaient incommensurables ; elle rend donc compte d'une réalité douloureusement omniprésente à l'époque.

Freud lie étroitement la notion de deuil à celle de mélancolie, comme étant des concepts aux caractéristiques très proches – notamment le désintéret pour le monde extérieur. Il s'inspire en cela de l'étude de Karl Abraham, *Perte, Deuil et Introjection*, laquelle liait déjà ces deux notions. Il explique que chez certaines personnes, la perte d'un être aimé (ou d'une abstraction – telle la patrie, la liberté, etc.) les pousse vers la mélancolie au lieu du deuil. C'est Freud qui a élaboré la notion aujourd'hui très répandue du « travail de deuil », par lequel le sujet réussit progressivement à se détacher de l'objet aimé et perdu, à défaire ses attachements : en termes freudiens, l'endeuillé doit parvenir peu à peu à « soustraire toute sa libido de ces attachements à cet objet ». Si Freud avait analysé le mythe d'Orphée il y aurait probablement vu un de ces cas de « deuils pathologiques » où la résistance au travail de deuil et au retrait de la libido est « si vive que l'endeuillé se détourne de la réalité et s'accroche à l'objet par une psychose hallucinatoire de désir ».

Sarah KHALEQUI ~ Shuping WANG

Psychiquement, la mélancolie se caractérise par une humeur profondément douloureuse, un désintéret pour le monde extérieur, la perte de la faculté d'amour, l'inhibition de toute activité et une autodépréciation qui s'exprime par des reproches et des injures envers soi-même et qui va jusqu'à l'attente délirante de châtement³³. Nous comprenons mieux ce tableau quand nous considérons que le deuil présente les mêmes caractéristiques, à l'exception d'une seule : l'autodépréciation morbide. [...] Le deuil cruel, la réaction à la perte d'un être aimé, comporte la même humeur douloureuse³⁴, le désintéret pour le monde extérieur³⁵ – dans la mesure où celui-ci n'évoque pas le défunt –, la perte de la faculté de choisir un nouvel objet d'amour³⁶ – qui pourrait le remplacer –, et l'abandon de toute activité qui ne soit pas en rapport avec le souvenir de l'absent. Nous comprenons aisément que cette inhibition et cette limitation du moi sont l'expression d'une focalisation exclusive sur le

³³ Orphée lui-même resta sur la rive où il s'était vu ravir Eurydice, presque inerte et en tout cas plongé dans son deuil, jusqu'à ce que les Bacchantes le démembrent – comme s'il attendait lui-même le soulagement de la mort.

³⁴ « L'humeur douloureuse » d'Orphée était perceptible par ses complaintes lyriques et ses pleurs.

³⁵ Ainsi Orphée ne s'intéressa nullement au monde qui l'entourait et resta obnubilé par la figure de sa femme, impassible face aux nymphes qui tentaient de le séduire.

³⁶ Orphée refusait toute relation nouvelle. Son amour pour Eurydice restait indéfectible, presque inhérent à sa personne, il ne daigna pas même jeter un regard aux nymphes qui l'entouraient – ce qui causa sa mort.

deuil, au point qu'il ne reste rien pour d'autres objectifs et d'autres intérêts³⁷. [...]

En quoi consiste donc le travail que le deuil accomplit ? Je crois qu'il n'est pas excessif de le décrire comme suit : l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et elle somme alors l'endeuillé de soustraire toute sa libido de ces attachements à cet objet. Contre cela s'élève une résistance naturelle : en général, on observe que l'homme n'abandonne pas volontiers une position libidinale³⁸, même lorsqu'il a déjà un substitut en perspective. Cette résistance peut être si vive que l'endeuillé se détourne de la réalité et s'accroche à l'objet par une psychose hallucinatoire de désir³⁹. [...] Chacun des souvenirs et des espoirs qui liaient la libido à l'objet est repris et surinvesti jusqu'à ce que la libido se détache de lui.

Sigmund Freud, *Deuil et Mélancolie*, 1917

³⁷ La prostration totale d'Orphée face à la perte définitive d'Eurydice l'illustre parfaitement ; il demeure en effet sept jours (ou sept mois entiers selon les versions) à pleurer la perte de sa femme sans plus s'intéresser à aucune autre activité, quelle qu'elle soit. Même cas pour Nerval, dont le « luth constellé porte le Soleil noir de la Mélancolie » : sa poésie se tourne presque exclusivement vers cette perte, se concentre sur la mort de la femme qu'il aimait ; c'est une poésie générée par la souffrance du deuil.

³⁸ Ainsi, Orphée a tout tenté pour ramener sa belle, allant jusqu'à descendre aux Enfers pour supplier les Divinités de rendre la vie à Eurydice. Ce fut même la première décision qu'il prit, la perspective de vivre sans sa bien-aimée lui étant trop insupportable.

³⁹ Dans la lecture psychanalytique, la descente d'Orphée aux Enfers serait probablement vue comme une sorte d'hallucination délirante, dans le déni de réalité de la mort d'Eurydice.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

John Macallan Swan, *Orphée*

John Macallan Swan, peintre et sculpteur anglais (1846-1910), est connu pour ses représentations de grands animaux sauvages, principalement des félinés.

Le tableau montre le poète en train de charmer les bêtes sauvages en jouant de la lyre. Son corps nu et ses muscles saillants lui donnent une attitude féline. Il se faufile avec agilité entre les guépards couchés à ses pieds. Celui qui se trouve entre ses jambes, le dos retourné, se livre en toute confiance, alors que d'autres félinés se tiennent plus à l'écart. On aperçoit aussi plusieurs espèces d'oiseaux et de papillons qui forment une courbe harmonieuse autour du poète. Tous les regards convergent vers le corps et la peau claire d'Orphée, tandis que son regard se tourne en direction du poitrail de l'animal au sol, d'une blancheur éclatante. Les arbres plus sombres de part et d'autre du tableau délimitent le cadre merveilleux de la scène. En chantant sa souffrance, Orphée montre également le pouvoir quasi-magique de la poésie. C'est pourquoi il cherche à protéger son instrument, en le gardant hors de portée, car celui-ci désigne par métaphore la poésie lyrique.

Pierre-Édouard COMPAGNON



Orphée, John Macallan Swan, 1896

Huile sur toile, 127,5 x 184 cm,
Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight (Royaume-Uni)

Antonio Canova, *Orphée*

L'artiste néoclassique Antonio Canova est célèbre pour avoir sculpté de nombreuses figures mythologiques mais ce qui contribua fortement à asseoir sa renommée, c'est la réalisation des sculptures grande nature d'Orphée et d'Eurydice. Des deux sculptures, nous nous intéressons ici à celle représentant Orphée lorsqu'il vient de comprendre qu'il perd Eurydice pour la seconde fois. Le résultat est frappant. Antonio Canova ne se contente pas d'évoquer la perte subie par Orphée, il exprime ce drame de manière saisissante. L'expression sur le visage d'Orphée n'évoque pas seulement de la tristesse : le poète est accablé, son visage exprime l'horreur face à ce qu'il est en train de vivre. Il se tient le front dans la main, signe de son désespoir, de son incompréhension et de son incertitude quant à ce qu'il doit faire. Quelles sont les possibilités qui s'offrent à lui à présent que son seul espoir de retrouver Eurydice est mort ? Sa main gauche est relevée, paume en avant : on peut penser que cette position appelle à l'arrêt, comme s'il souhaitait figer le temps et rattraper son erreur.

Sous le pied d'Orphée, on remarque sa lyre. On peut se demander quelle signification revêt l'emplacement de l'instrument. Est-ce pour représenter l'échec du pouvoir de la poésie face à la fatalité ? La lyre, symbole du pouvoir d'Orphée, de la puissance du chant lyrique est jetée à terre, écrasée par son propriétaire, lui qui plaçait tant d'espoir en son instrument. Le pouvoir de la poésie a perdu face à l'inévitable mort qui attend tout un chacun. On remarque aussi une souche d'arbre. On ne peut voir un arbre sans penser à Eurydice, nymphe des arbres. Or, cet arbre-là a été abattu. On peut y voir une métaphore de la perte d'Eurydice. La couronne de lauriers, symbole de victoire, peut être perçue comme une manière d'insister sur le fait qu'Orphée était parti en tant que vainqueur afin de ramener sa bien-aimée. Mais la main présente sur cette même couronne souligne une fois de plus son échec.

La raison pour laquelle nous avons choisi cette sculpture est qu'elle nous a marquées par l'expression du visage d'Orphée lorsqu'il réalise la portée de son geste. La façon dont Canova tente de transmettre cette émotion est impressionnante, de même que l'image de l'espoir brisé.

Nesrine MEDJEBER ~ Farizah MADI M'ZE



Orphée, Antonio Canova, 1773-1776

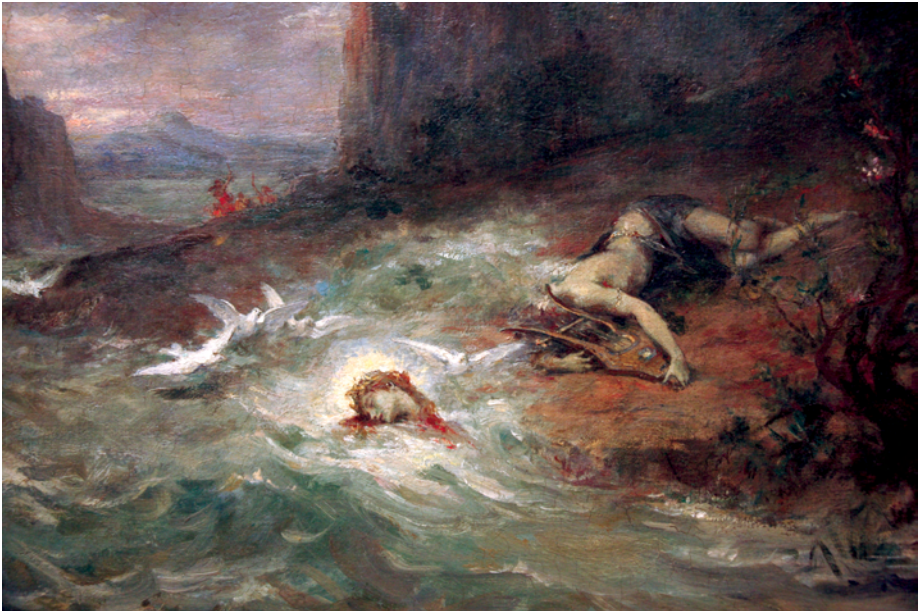
Sculpture en marbre. Hauteur : 203 cm, Musée Correr, Venise.

Henri-Léopold Lévy, *La mort d'Orphée*

Le peintre français Henri-Léopold Lévy (1840-1904) a été formé à l'École des Beaux-Arts de Paris. Lors de son apprentissage, il acquiert un goût pour les compositions classiques et la couleur, deux caractéristiques que l'on retrouve dans ses œuvres. Sa peinture s'inspire principalement de thèmes historiques, bibliques et mythologiques.

Le tableau illustre la cruauté des Ménades, qui ont abandonné le corps d'Orphée sur les berges de l'Hèbre, après l'avoir sauvagement décapité. La tête ensanglantée qui repose en contrebas témoigne de la violence de la mise à mort. Cette impression est renforcée par les nombreux coups de pinceau visibles au niveau de l'eau, qui semble très agitée et sur le point d'emporter la tête. De plus, les couleurs choisies par le peintre sont assez froides dans l'ensemble (bleu, gris) et font ressortir davantage les taches de sang, par effet de contraste. Toutefois, en regardant de plus près les traits du visage, on remarque qu'il s'en dégage une expression sereine. Malgré l'horreur de la scène, plusieurs éléments contribuent à rendre l'atmosphère apaisante, comme la lueur autour de la tête d'Orphée ou les oiseaux d'un blanc lumineux. Au loin, on aperçoit le groupe d'assassins, dont les vêtements rouges témoignent du crime commis. Cela peut nous évoquer les Bacchantes en train de célébrer Dionysos lors d'une fête orgiaque. Par ailleurs, on constate que la lyre est toujours maintenue dans les bras du poète, comme s'il avait essayé de protéger son instrument ; une façon de montrer que le chant poétique perdure au-delà de la mort.

Pierre-Édouard COMPAGNON



La mort d'Orphée, Henri-Léopold Lévy, 1870

Huile sur toile, 46,5 x 55,8 cm, The Art Institute of Chicago

SUPPLÉMENT LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

La production littéraire et artistique reprenant le mythe d'Orphée est tellement pléthorique qu'il nous a été difficile d'arrêter notre choix sur une œuvre plutôt que sur une autre. Nous avons donc choisi d'ajouter un double prolongement littéraire et artistique. Lors du salon de 1866, le peintre symboliste Gustave Moreau expose un tableau d'Orphée, peint en 1865. Il s'intitule *Orphée* et est accompagné de la notice : « Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée ». Le poète Jean Lorrain, à l'occasion de ce même salon, reprendra quant à lui, dans un sonnet, le sujet peint par Gustave Moreau.

Gustave Moreau, *Orphée*

La décapitation d'Orphée a retenu l'attention de nombreux peintres de la fin du 19^{ème} siècle.

Dans ce tableau au paysage crépusculaire, fantastique, une jeune fille thrace porte la tête de notre héros. On aperçoit donc un Orphée décapité, impuissant, silencieux, aux yeux et à la bouche clos. Ce qui pourrait être vu comme une position de faiblesse pour une si grande figure de la poésie se trouve atténué par la présence de la jeune fille, notamment lorsqu'on remarque la position de sa tête, qui rappelle celle de la Vierge dans les célèbres Pietà de Michel-Ange (1498-1499), de Giovanni Bellini (1505) ou encore de Luis de Morales (1565).

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le peintre a joint une notice à ce tableau désignant la jeune fille comme une simple habitante de Thrace. Malgré cela, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur son origine et sa présence. On l'imagine penchée pieusement, comme en hommage ou encore en dévotion devant le poète des poètes. On peut aussi voir l'image de l'attachement amoureux dans son regard aux paupières baissées, accroché à celui, fermé, d'Orphée. Il est aussi facile d'imaginer un regard maternel, empreint de bonté. Cette jeune femme aux riches vêtements lui conférant des allures aristocratiques, pourrait être Calliope, muse et mère d'Orphée. Jean Lorrain, dans son sonnet, semble penser qu'il s'agit bien d'une muse.

Ce qui est certain c'est qu'il y a une impression de deuil et de regret qui se dégage de ce tableau, ce confirmée par les couleurs brunes rappelant la mort et la tristesse. Qu'il s'agisse d'une admiratrice, d'une amoureuse ou d'une mère, ces trois figures féminines portent toutes le deuil du poète.

De plus, comme on a pu le voir dans l'extrait "La mort d'Orphée" de Virgile, Orphée continue d'être maître de sa voix, trompant ainsi le silence de la mort, puisqu'il continue d'appeler Eurydice. Ce rappel est renforcé par le fait que la tête d'Orphée repose sur sa lyre, symbole de sa puissance déchue mais non disparue. Les bras de la jeune fille tenant fermement cette lyre nous amène à penser que c'est à son pouvoir poétique qu'elle s'accroche.

Sur le premier plan, à droite, on remarque deux tortues. On sait que selon le mythe, leur carapace aurait servi à fabriquer la première lyre ; et au troisième plan, on remarque des musiciens, au sommet de la montagne. On ne peut donc nier l'importance qu'accorda Moreau à la musique et à la poésie dans ce tableau.



Orphée, Gustave Moreau, 1865

Huile sur bois, 155 x 99,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Jean Lorrain, Sonnet

Le succès du tableau de Gustave Moreau fut tel que lors de ce même salon (où il fut exposé), le poète Jean Lorrain lui consacra un sonnet¹.

Le rhapsode² était mort : la lyre en bois sculptée
Gisait près du cadavre au milieu du torrent³.

La Muse⁴ entre ses bras prit la tête en pleurant,
La tête encore saignante et fraîchement coupée,

La posa sur sa lyre et de ses doigts tremblants
ayant fermé la bouche adorable et crispée,
Baisa ce front de neige et ferma ces yeux blancs⁵,
D'une immense douleur de femme enveloppée.

« Adieu, murmura-t-elle, ô doux poète errant.
Qui marchais ébloui dans la nature – fée,
Escorté de lions et la tête coiffée

De lauriers d'or ! Ta tête aux grands yeux transparents
Est donc à jamais vide et ta voix étouffée,
Ô sublimes échansons de filters enivrants ! »

¹ Ce poème accompagne un article, également de Jean Lorrain, en première page de *L'Évènement*, le 26 novembre 1888.

² Le rhapsode représente Orphée. En Grèce Antique, un rhapsode était un artiste qui se déplaçait de ville en ville, récitant des œuvres écrites par d'autres et contrairement à l'aède, ne possédait pas d'instrument. On peut se demander si c'était délibéré de la part de Jean Lorrain de dépouiller Orphée de sa lyre.

³ On imagine aisément qu'en accord avec le mythe, la jeune fille a ramassé la tête d'Orphée dans le fleuve. Le sonnet de Lorrain débute donc avant l'image peinte par Moreau.

⁴ Pour Jean Lorrain, la jeune fille du tableau est une Muse. Il est intéressant de penser que la muse, inspiratrice, est celle qui réunit le poète et son instrument (voir vers 5).

⁵ Blancheur et froideur symbolisent la mort. On remarque que, selon le poète, c'est la jeune fille elle-même qui ferma les yeux et la bouche d'Orphée.

BIBLIOGRAPHIE

Textes fondateurs

- Le Cantique des Cantiques. *La Sainte Bible*. Traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem. Paris : Les Editions du Cerf, 1972.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. (Livre X) Présenté et annoté par J.P. Neraudau, traduction de G. Lafaye. Paris : Gallimard, 2003. (Coll. Folio classique).
- PLATON, *Le Banquet*. Paris : Le Livre de Poche, 2013. (Coll. Les Classiques de la philosophie).
- VIRGILE. *Enéide* (Livre IV). Présenté, traduit et annoté par Jacques Perret. Paris : Gallimard, 1991. (Coll. Folio classique).
- VIRGILE. *Géorgiques* (Livre IV). Traduction de Maurice Rat. Paris : Classiques Garnier, 1932.

Œuvres littéraires

Cantique des Cantiques (1) : L'extase amoureuse - La célébration du corps féminin

- BAUDELAIRE, Charles. « Les Bijoux ». *Les Fleurs du Mal* [1857]. Paris : Gallimard, 1999. (Coll. Folio Classique).
- BRETON, André. « L'Union libre ». *Clair de terre*, [1931], Paris : Gallimard, 1966. (Coll. Poésie)
- LAFORGUE, Jules. « Notre petite compagne ». *Des fleurs de bonne volonté* [1890] *Œuvres complètes : édition chronologique intégrale*. Tome deuxième. L'âge d'homme, 1995.
- SAINT-JOHN-PERSE. « Etroits sont les vaisseaux ». *Amers*. Paris : Gallimard, 1957.

Cantique des Cantiques (2) : À la rencontre de l'autre : l'attente et la quête La célébration du corps masculin

- CAMUS, Dominique. *Contes Merveilleux*. Coop Breizh, 2010.
- COHEN, Albert. *Belle du Seigneur*. Paris : Gallimard, 1968.
- LABÉ, Louise. « O beaux yeux bruns » Sonnet II. *Sonnets* [1555]. *Œuvres complètes*. Paris : Garnier Flammarion, 2004.
- LOUYS, Pierre. « La nuit ». *Les Chansons de Bilitis* [1894]. Paris : Arthème Fayard et Cie, 1930. (Coll. Le livre de demain).
- SAINT JEAN DE LA CROIX. « La Nuit obscure », *La Nuit obscure* [1618, posthume]. Seuil, coll. « Sagesse », 2011

Le Banquet (1) : L'androgynie - La fusion amoureuse

- BEAUVOIR (de), Simone. *L'Invitée* [1943]. Paris : Gallimard, 1972. (Coll. Folio).
- BRETON, André. *L'Amour fou* [1937]. Paris : Gallimard, 1976. (Coll. Folio).
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin* [1835]. Présenté par Geneviève van Bogaert. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- OVIDE. *Les Métamorphoses* [1^{er} siècle ap. JC], Livre IV, Présenté et annoté par J.P. Néraudeau, traduction de G. Lafaye. Paris : Gallimard 2003. (Coll. Folio classique).

Le Banquet (2) : L'amour comme voie spirituelle

- ARAGON Louis. « Prose du bonheur et d'Elsa ». *Le Roman inachevé* [1956]. Paris : Gallimard, 2014. (Coll. Poésie).
- BAUDELAIRE, Charles. « Hymne à la beauté ». *Les Fleurs du mal* [1857]. Paris : Gallimard, 1999. (Coll. Folio Classique).
- ROLLAND, Romain. *Jean-Christophe* [1904-1912]. Paris : Albin Michel, 2007.

Amours de Didon et Énée dans l'Énéide (1) : La passion - Les souffrances de l'abandon

- LABÉ, Louise. « Je vis, je meurs ». *Sonnets* [1555], Œuvres complètes. Paris : Garnier Flammarion, 2004.
- MOLIERE. *Dom Juan* [1665]. Pocket Classiques, 2005.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann* [1913]. Paris : Gallimard, 1988. (Coll. Folio Classique).
- RACINE, Jean. *Bérénice* [1670]. Paris : Flammarion GF, 2013

Amours de Didon et Énée dans l'Énéide (2) : le suicide amoureux

- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977. (Coll. Tel Quel).
- GOETHE. Johann Wolfgang. *Souffrances du jeune Werther* [1774]. Traduction Bernard Groethuysen. Paris : Gallimard, 1947.
- TOLSTOI, Léon. *Anna Karénine* [1877]. Traduction anonyme du russe parue en 1886. [en ligne] (consulté le 15 février 2015)
<http://fr.wikisource.org/wiki/Anna_Kar%C3%A9nine/Septi%C3%A8me_Partie>.
- ZOLA, Emile. *La Faute de l'abbé Mouret* [1875]. Le Livre de poche, Classiques, 1998.

Orphée et Eurydice (1) : La disparition de l'être aimé

- BAUDELAIRE, Charles. « À une passante ». *Les Fleurs du Mal* [1857]. Paris : Gallimard, 1999. (Coll. Folio Classique).

RILKE, Rainer Maria. « Orphée. Eurydice. Hermès ». *Nouveaux Poèmes, Œuvres II : Poésie* [1907-1908]. Traduction Lorand Gaspar. Édition établie et présentée par Paul de Man. Paris : Le Seuil, 1972.

QUIGNARD, Pascal. *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard, 1991.

Orphée et Eurydice (2) : Deuil et lyrisme

FREUD, Sigmund. *Deuil et Mélancolie* [1917], Paris : Editions Payot & Rivages, 2011.

LAMARTINE (de), Alphonse. « Le Lac ». *Méditations poétiques* [1820]. Le Livre de poche, Classique, 2006.

LORRAIN, Jean. « Sonnet ». *Le Sang des dieux* [1882]. Kessinger Publishing 2009.

NERVAL (de), Gérard. « El Desdichado ». *Les Chimères* [1854]. Paris : Gallimard, 2005. (Coll. Folio classique).

RONSARD (de), Pierre. *Le Second Livre des Amours : Amours de Marie* [1556]. Paris : Gallimard, 1974. (Coll. Poésie).

Critique littéraire, essais

BALLABRIGA, Michel. *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*. Presses universitaires du Mirail, 1995.

BARBÉRIIS, Dominique. *Un amour de Swann, Marcel Proust*. Paris : Nathan, 1990. (Coll. Balises).

BÉAGUE, Annick. *Les visages d'Orphée*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 1998 (Coll. Savoirs mieux : histoire des religions).

BRES, Yvon. *Le Banquet*. Paris : Hachette Education, 1998. (Coll. Classique Hachette).

BRICOUT, Bernadette (dir). *Le Regard d'Orphée : Les mythes littéraires de l'Occident*. Paris : Edition du Seuil, 2001.

CAMPION, Pierre. *Nerval : Une crise dans la pensée*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1998. (Coll. Interférences).

CHAKKOUR Georges H.. « le Liban et le symbolisme du Cantique des Cantiques », extrait. *Dahesh la Rencontre*. Éditions Jeune Lévrier. [En ligne au format pdf] <<http://www.levrier-editions.com/Le-Liban-et-le-Symbolisme-du-Cantique-des-Cantiques.pdf>>. (consulté le 15 février 2015).

DEMERSON, Guy (texte réunis par). *Louise Labé, les voix du lyrisme*. Publications de l'Université de Saint-Étienne et Édition du CNRS, 1990.

FAURISSON, Robert. *La clé des Chimères et autres chimères de Nerval*. Paris : J.J Pauvret, 1977.

FOURNIER, Martine. « Le Suicide ». *Sciences Humaines*. Hors série n°42. La Bibliothèque idéale des Sciences humaines, Novembre 2003. [en ligne].

<http://www.scienceshumaines.com/le-suicide_fr_13009.html> (consulté le 15 février 2015).

- GENINASCA, Jacques. *Les Chimères de Nerval: discours critique et discours poétique*. Paris : Larousse, 1973.
- GROS, Bernard. *À la recherche du temps perdu Marcel Proust*. Paris : Hatier, 1988. (Coll. Profil d'une œuvre).
- LAZARD, Madeleine. *Louise Labé*. Paris : Fayard, 2004.
- LIBIS, Jean. *Le mythe de l'androgynie*. Paris : Berg International, 1980.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne - Rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- MARTIN, Daniel, GARNIER-MATHEZ, Isabelle. *Louise Labé : Débat de Folie et d'Amour, Élégies, Sonnets*. Atlande, 2004. (Coll. Clefs Concours Lettres XVI^e siècle).
- MONNEYRON, Frédéric. *L'Androgynie romantique ; Du mythe au mythe littéraire*. Grenoble : Ellug, 1994.
- PONDEA, Laura. « Le bijou dans l'œuvre de Baudelaire : une mutilation symbolique » *Paroles Gelées*, n° 28, 2014. [en ligne]
<http://escholarship.org/uc/search?entity=uda_french_pg;volume=28;issue=1> (consulté le 15 février 2015)
- RACINE, Jean. *Phèdre* [1677]. Théâtre Classique, 2015. [En ligne au format pdf]
<http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_PHEGRE.pdf>. (consulté le 15 février 2015).
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme* [1946]. Paris : Gallimard, 1996.
- THEVOZ, Michel. *L'esthétique du suicide*. Paris : Les éditions de Minuit, 2003. (Collection Paradoxe).
- VALS (de), Michel. *Platon, trois dialogues sur l'amour et la connaissance* (Tome 1). Editions Autrement, 2013.
- Le mythe d'Orphée et sa modernisation : En quoi le mythe d'Orphée est-il éternel ?*. T.P.E. du lycée St Erembert, 2011-2012. [en ligne]
<<https://modernisationmytheorphee.wordpress.com/en-plus/liste-des-oeuvres>> (consulté le 15 février 2015)

Critique artistique

- ALIAS. « Claude Cahun, la manie de l'exception » *L'Interdit*, 2011 [en ligne] <<http://interdits.net/interdits/index.php/Claude-Cahun-la-manie-de-l-exception.html>> (consulté le 18/04/15)
- BERCOFF B., FIX F. *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*. Dijon : Écritures de Dijon, 2007. (Coll. Écritures).
- DELORIEUX Franck. « Cahun : Photographies sans identité ? ». *Les Lettres Françaises*. Octobre 2011, n°86 [En ligne] <<http://www.les-lettres-francaises.fr/2011/10/cahun-photographies-sans-identite/>> (consulté le 18/04/15).
- FLAMAND, Frédéric. *Orphée et Eurydice : Danse et mythologie*. Milan : 5 Continents, 2012.
- GARDIN N., PASCUAL G.. *Guide iconographique de la peinture* [2005]. Paris : Larousse, 2012. (Coll. Reconnaître et Comprendre).
- HERRERA, Hayden. *Biographie de Frida Kahlo*. Éditions Anne Carrière Biographie, 1983. (Traduction française en 1996).
- HILAIRE, Michel, AMIC, Sylvain (dir.). *Alexandre Cabanel (1823-1889) : La tradition du beau*. Somogy éditions d'arts, 2010. Coédition et Mu. « Antonio Canova, le raffinement classique ». *Néoclassicisme*. ARTS3, Network. [En ligne]. <<http://www.neoclassicisme.com/antonio-canova.html>> (consulté le 16/04/2015).
- LE CLEZIO, J.M.G.. *Diego et Frida*. Paris : Gallimard, 1995.
- LEGRAND, Gérard. *L'Art Romantique*. Paris : Larousse, 2012. (Coll. Reconnaître et Comprendre).
- PATELLIÈRE (de la) Julie. « Juste un détail : la Valse de Camille Claudel un pas aérien ». *Evene.fr* [En ligne] <<http://evene.lefigaro.fr/arts/actualite/la-valse-camille-claudel-rodin-pied-1687.php>> [Consulté le 11/4/15]
- VIGNOLLE, Camille. *Le Caravage, peintre et truand*. Herodote.net, 2015. [En ligne] <http://www.herodote.net/28_mai_1606-evenement-16060528.php> (consulté le 16/04/2015).
- Camille Claudel*. Film réalisé par Bruno NUYTEN, 1988.
- Frida*. Film réalisé par Julie TAYMOR, 2002.
- Il était une fois... L'Empire des sens*. Film documentaire réalisé par THOMPSON David. 2010.
- « Camille Corot ». Ciné club de Caën, partie Beaux Arts. [en ligne] <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/corot/corot.htm> (Consulté le 18/04/2015).

« Claudel, la Valse ». Clio et Calliope [en ligne]

<<http://www.clioetcalliope.com/oeuvres/sculpture/valse/valse2.htm>> (Consulté le 11/4/15).

Encyclopédies et dictionnaires

BEFIORE, Jean-Claude. *Grand dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [2003]. Larousse, 2010.

BREUILLE, Jean-Philippe. *Dictionnaire de la sculpture*. Paris : Larousse, 1992.

BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, 1988.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Lafont/Jupiter, 1969.

COLIN, Didier. *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*. Paris : Hachette, 2000.

DELIUS VERLAG, Peter. *Histoire de la mythologie* [2008]. France : National Geographic, 2012.

HAMILTON, Edith. *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes* [1940]. Allier (Belgique) : Marabout, 2013.

SCHMIDT, Joël. *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 2005.

Encyclopædia Universalis [en ligne]

SANDOZ, Jean-Pierre. « Cantique des Cantiques » <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cantique-des-cantiques/>> (consulté le 29/04/2015).

BREJON DE LAVERGNÉE, Arnaud. « Cabanel Alexandre (1823-1889) » <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/alexandre-cabanel/>> (consulté le 27/04/2015).

MERLIN, Christian. « Didon et Énée (Henry Purcell) ». <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/didon-et-enee>> (consulté le 27/04/2015).

PICARD, Gilbert-Charles. « Didon ou Elissa (-XI^e siècle) », <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/didon-elissa/>> (consulté le 27 avril 2015).

SLAMA, Marie-Gabrielle. « ÉNÉÏDE, Virgile ». <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eneide/>> (consulté le 27/04/2015).

Wikipédia [en ligne]

« Narcisse (mythologie) » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Narcisse_%28mythologie%29> (Consulté le 09/02/2015).

- « Hermaphrodite » <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Hermaphrodite>> (Consulté le 09/02/2015).
- « Hermès » <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Herm%C3%A8s>> (Consulté le 09/02/2015).
- « Ovide » <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide>> (Consulté le 09/02/2015).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>L'Empire des sens</i> , Nagisa Oshima, 1976	31
<i>The Beloved (The Bride)</i> , Dante Gabriel Rossetti, 1865–1866.....	33
<i>La Sulamite</i> , Odilon Redon, 1897	35
<i>Le Cantique des Cantiques III</i> , Marc Chagall, 1960.....	36
<i>La Sulamite Dévoilée</i> , Gustave Moreau, 1853.....	51
<i>À la Recherche du Bien-aimé II</i> , Shlomo Levy	53
<i>La Fiancée de la nuit</i> , Gustave Moreau, 1892.....	55
<i>La Valse</i> , Camille Claudel, 1893-1901	77
<i>Le Baiser</i> , Gustav Klimt, 1908	79
<i>Les Amants</i> , René Magritte, 1928	80
<i>Que me veux-tu ?</i> , Claude Cahun, 1928	81
<i>Dante et Béatrice au Paradis</i> , Gustave Doré, 1868.....	95
<i>Diego et moi</i> , Frida Kahlo, 1949.....	97
<i>La vie d'Adèle</i> (Affiche du film), Abdellatif Kechiche, 2013	99
<i>Didon et Enée</i> , Festival d'Aix-en-Provence, 1978	120
<i>Phèdre</i> , Alexandre Cabanel, 1880.....	123
<i>La Prisonnière</i> , Ossip Zadkine, 1943.....	125
<i>Bérénice</i> , mis en scène par Alan Hollinghurst, 2014.....	121
<i>Didon et Énée</i> (Représentation de), Henry Purcell, 1689.....	141
<i>Narcisse</i> , Le Caravage, vers 1597-1599	143
<i>La Mort de Didon</i> , Joseph Stallaert, 1872.....	145
<i>La Mort de Didon</i> , Thomas Blanchet, XVII ^e siècle	146
<i>Orphée perdant Eurydice</i> , Pierre Lacour, 1805	161
<i>Orphée ramenant Eurydice des Enfers</i> , Camille Corot, 1861	163
<i>Au seuil de l'éternité</i> , Vincent Van Gogh, 1890	165
<i>Orphée</i> , John Macallan Swan, 1896	183
<i>Orphée</i> , Antonio Canova, 1773-1776.....	185
<i>La mort d'Orphée</i> , Henri-Léopold Lévy, 1870	186
<i>Orphée</i> , Gustave Moreau, 1865.....	188

LISTE DES ÉTUDIANTS

Janna BEGHRI
Hélène BELLAL
Léna BEYS
Ariane BOISSET
Louison BOJUC
Daphnée BRANCHY
Cloé BRONDEL
Chantal CARRIER
Mélissa CHAOUI
Cassandra CHAZEL
Lou CHEVALERIAS
Yann CLERIN
Pierre-Édouard COMPAGNON
Mathilde COQBLIN
Steven DELSAUT
Quentin DIACCI
Sonia DJOUEPOU
Claire DOEBELIN
Laura DREOSTO
Aïcha DRIAI
Claire DUBREUIL
Céline DULIER
Laura DUMENIL
Mame-Thianar FAYE
Valérie FERRIOL
Yéohana FONDEVILLA
Gaëlle FRENEAT
Guillaume GENESTAR
Adrien GIRAUD
Benoit GOYET
Louise GUILLOT-JEROME
Stéphanie HUGUET
Myriam JAMBON
Anthony JULLIEN
Tania KADDOUR-SEKIOU
Sarah KHALEQUI
Alexis LAUFERON
Agathe LAURAIN
Mathilde LOHEZ
Farizah MADI M'ZE
Déborah MAITRE
Sarah MARESCOT
Nesrine MEDJEBER
Marvin MENU
Maeleen NARDOT
Berthe Gwenaële NIAT TOUNDJI
Manon NOLY
Tinaï OLEA-DIAZ
Léa PETRALIE
Anouk PEYRARD
Vincent RENARD
Yann REUBRECHT
Émerence ROUAULT
Julie ROYS
Charazad SAHRAOUI
Brian SEROUX
Carlyne SIGOT
Inès SIVIGNON
Élise TISSERAND
Justine TOURNIER
Jeanne ULHAQ
Jérémie VEY
Shu Ping WANG
Charlotte WARIN

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	9
TÉMOIGNAGE DES ÉTUDIANTS MEMBRES DU COMITÉ DE LECTURE.....	11
LE CANTIQUE DES CANTIQUES (1) PROLOGUE, PREMIER ET TROISIÈME POÈMES L'EXTASE AMOUREUSE	
LA CÉLÉBRATION DU CORPS FÉMININ.....	15
Le Cantique des Cantiques, prologue, premier et troisième poèmes.	17
Prolongements littéraires.....	23
Charles Baudelaire, « Les Bijoux », <i>Les Fleurs du Mal</i>	23
Jules Laforgue, « Notre Petite Compagne », <i>Des Fleurs de bonne volonté</i>	25
André Breton, « L'union libre », <i>Clair de Terre</i>	27
Saint-John Perse, « Étroits sont les vaisseaux », <i>Amers</i>	29
Prolongements artistiques	31
Nagisa Oshima, <i>L'Empire des sens</i>	31
Dante Gabriel Rossetti, <i>The Beloved (The Bride)</i>	32
Odilon Redon, <i>La Sulamite</i>	34
Marc Chagall, <i>Le Cantique des Cantiques III</i>	36
LE CANTIQUE DES CANTIQUES (2) QUATRIÈME POÈME À LA RENCONTRE DE L'AUTRE : L'ATTENTE ET LA QUÊTE LA CÉLÉBRATION DU CORPS MASCULIN .	37
Le Cantique des cantiques, Quatrième poème.....	39
Quatrième poème	40
Prolongements littéraires.....	43
Louise Labé, « Ô beaux yeux bruns », <i>Sonnets</i>	43
Pierre Louÿs, « La Nuit », <i>Les Chansons de Bilitis</i>	45
Albert Cohen, <i>Belle du Seigneur</i>	47
Dominique Camus, « Le Loup Gris », <i>Contes Merveilleux</i>	49
Prolongements Artistiques.....	51
Gustave Moreau, <i>La Sulamite Dévoilée</i>	51
Shlomo Lévy, <i>À la recherche du Bien-aimé II</i>	52
Gustave Moreau, <i>La fiancée de la nuit</i>	54
PLATON, LE BANQUET (1) DISCOURS D'ARISTOPHANE	
L'ANDROGYNIE LA FUSION AMOUREUSE	57
Discours d'Aristophane.....	59
Prolongements littéraires.....	63
Ovide, « Hermaphrodite », <i>Métamorphoses</i>	63
Théophile Gautier, <i>Mademoiselle de Maupin</i>	66
André Breton, <i>L'Amour fou</i>	68

Simone de Beauvoir, <i>L'Invitée</i>	70
Prolongements artistiques	75
Claudel, <i>La Valse</i>	76
Klimt, <i>Le Baiser</i>	78
Magritte, <i>Les Amants</i>	80
Claude Cahun, <i>Que me veux-tu ?</i>	81
PLATON, <i>LE BANQUET</i> (2) DISCOURS DE SOCRATE	
L'AMOUR COMME VOIE SPIRITUELLE.....	83
Discours de Socrate.....	85
Prolongements littéraires	89
Charles Baudelaire, « Hymne à la Beauté », <i>Les Fleurs du mal</i>	89
Romain Rolland, « Le premier amour », <i>Jean-Christophe</i>	91
Louis Aragon, « Prose du bonheur et d'Elsa », <i>Le Roman inachevé</i>	93
Prolongements artistiques	95
Gustave Doré : <i>Dante et Béatrice au Paradis</i>	95
Frida Kahlo, <i>Diégo et moi</i>	96
Abdellatif Kechiche, <i>La Vie d'Adèle : chapitres 1 et 2</i>	98
LES AMOURS DE DIDON ET ÉNÉE DANS L'ÉNÉIDE (1)	
LA PASSION LES SOUFFRANCES DE L'ABANDON.	101
L'Énéide de Virgile, Livre IV (1).....	103
Prolongements littéraires	107
Louise Labé, « Je vis, Je meurs », <i>Élégie et Sonnets</i>	107
Racine, <i>Bérénice</i> , Acte IV scène V	109
Molière, <i>Dom Juan</i> , acte I, scène 3.....	111
Proust, <i>Du côté de chez Swann</i>	114
Prolongements artistiques	117
Henry Purcell, <i>Didon et Énée</i>	117
<i>Bérénice</i> mise en scène par Alan Hollinghurst	121
Alexandre Cabanel, <i>Phèdre</i>	122
Ossip Zadkine, <i>La Prisonnière</i>	124
LES AMOURS DE DIDON ET ÉNÉE DANS L'ÉNÉIDE (2)	
LE SUICIDE AMOUREUX.....	127
L'Énéide livre IV, le Suicide de Didon.....	129
Prolongements littéraires	133
Johann Wolfgang Goethe, <i>Les souffrance du jeune Werther</i>	133
Émile Zola, <i>La Faute de l'Abbé Mouret</i>	135
Tolstoï, <i>Anna Karénine</i>	137
Roland Barthes, <i>Fragments d'un discours amoureux</i>	139
Prolongements artistiques	141
Henry Purcell, <i>Didon et Énée</i>	141
Le Caravage, <i>Narcisse</i>	142

Joseph Stallaert, <i>Mort de Didon</i>	144
Thomas Blanchet, <i>La mort de Didon</i>	146
ORPHÉE ET EURYDICE (1)	
LA DISPARITION DE L'ÊTRE AIMÉ	147
Ovide, <i>Les Métamorphoses</i> , Livre Dixième : Orphée aux enfers	149
Prolongements littéraires	153
Charles Baudelaire, « À une passante », <i>Les Fleurs du mal</i>	153
Rilke, « Orphée. Eurydice. Hermès », <i>Nouveaux poèmes</i>	154
Pascal Quignard, <i>Tous les matins du monde</i>	157
Prolongements artistiques	159
Pierre Lacour, <i>Orphée perdant Eurydice</i>	160
Camille Corot, <i>Orphée ramenant Eurydice des Enfers</i>	162
Vincent Van Gogh, <i>Au seuil de l'éternité</i>	164
ORPHÉE ET EURYDICE (2)	
DEUIL ET LYRISME	167
Ovide, <i>Métamorphoses</i> (Livre X). Virgile, <i>Géorgiques</i> (livre IV)	169
Ovide, <i>Les Métamorphoses</i> , Livre Dixième	170
Virgile, <i>Géorgiques</i> , Livre IV : La mort d'Orphée	171
Prolongements littéraires	173
Pierre de Ronsard, <i>Amours de Marie</i> , chanson VI	173
Lamartine, « Le Lac », <i>Méditations poétiques</i>	176
Gérard de Nerval, « El Desdichado », <i>Les Chimères</i>	178
Freud, <i>Deuil et Mélancolie</i>	181
Prolongements artistiques	183
John Macallan Swan, <i>Orphée</i>	183
Antonio Canova, <i>Orphée</i>	184
Henri-Léopold Lévy, <i>La mort d'Orphée</i>	186
Supplément littéraire et artistique	187
Gustave Moreau, <i>Orphée</i>	187
Jean Lorrain, Sonnet	189
BIBLIOGRAPHIE	191
TABLE DES ILLUSTRATIONS	199
Liste des étudiants	201

UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2