



HAL
open science

De la "Primavera" de Botticelli au "Bosco d'amore" de Guttuso

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. De la "Primavera" de Botticelli au "Bosco d'amore" de Guttuso. Italies, 2004, Italies, Jardins (8), pp.107-132. 10.4000/italies.2016 . hal-02550966

HAL Id: hal-02550966

<https://amu.hal.science/hal-02550966>

Submitted on 22 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

De la *Primavera* de Botticelli au *Bosco d'amore* de Guttuso

Brigitte Urbani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/italies/2016>

DOI : 10.4000/italies.2016

ISBN : 978-2-8218-0182-0

ISSN : 2108-6540

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2004

Pagination : 107-132

ISSN : 1275-7519

Référence électronique

Brigitte Urbani, « De la *Primavera* de Botticelli au *Bosco d'amore* de Guttuso », *Italies* [En ligne], 8 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/italies/2016> ; DOI : 10.4000/italies.2016

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De la *Primavera* de Botticelli au *Bosco d'amore* de Guttuso

Brigitte Urbani

- 1 Cinq siècles séparent le *Printemps*, réalisé entre 1476 et 1482, du *Bosco d'amore*, peint en 1984, et a priori il n'y a aucun rapport entre un Sandro Botticelli de trente ans qui n'avait encore jamais quitté sa Florence natale et travaillait sous la protection de mécènes cultivés, et Renato Guttuso, sicilien de soixante-treize ans, connu pour son fort engagement politique à gauche, partageant son temps de travail entre son atelier de Rome et celui de Velate, près de Varese¹. Le *Bosco d'amore*, qui appartient à la fin de la carrière de Guttuso (il devait décéder deux ans après), s'inscrit toutefois dans une période où est devenue systématique – et non seulement chez lui, d'ailleurs – la pratique des citations picturales. Ajoutons qu'en 1984 le chef-d'œuvre des Offices venait d'être restauré. Le nettoyage profond qu'il avait subi avait relancé la curiosité exégétique des spécialistes, balayant des interprétations engluées sous l'épaisse couche de vernis marron qui ternissait les couleurs et camouflait les détails². Que le tableau de 1984 ait des affinités avec le *Printemps*, cela frappe au premier coup d'œil, Guttuso l'admet et fournit lui-même quelques pistes de lecture :

Dipingendo *Il bosco d'amore*, le cui motivazioni profonde vanno ricercate nel mio sguardo di settantenne che spazia ormai con distacco, ma non da estraneo, sul vasto bosco dell'amore, e ritrova i prati medicei e le feste d'amore botticelliane (ho tenuto davanti a me, appuntata sul muro, una riproduzione della *Primavera*, ma senza mai ricorrere ai suoi suggerimenti) e, volendo dipingere figure nude e vestite e i tronchi dei tigli coperti d'edera, che chiudono in un ovale il prato verde, verdissimo, che vedo dall'ampia vetrata del mio "studio" di Velate, ho preso coscienza di quanto la "modernità" abbia distrutto di quella sapienza, di quel mestiere, che i pittori del passato acquisivano, quasi senza sforzo, nella bottega dei loro maestri.³

- 2 Quoi qu'en dise l'artiste dans la parenthèse, il y a bien quelque « suggestion » de l'un à l'autre des tableaux. Il est évident toutefois que le second n'est en aucun cas une pure et simple adaptation moderne du premier. Car si la vue du *Bosco d'amore* appelle automatiquement chez le spectateur le souvenir de la *Primavera*, lorsque l'on met côte à côte les reproductions des deux peintures⁴, on n'en est plus aussi sûr. Aucune comparaison avec une toile que Guttuso peignit l'année suivante, intitulée explicitement

Da 'la Primavera' di Botticelli et qui, elle, est bel et bien une réécriture parodique (ou du moins très personnelle, très "guttusienne") du chef-d'œuvre florentin.

- 3 De ce fait, les pages qui suivent pourront, à première vue, sembler relever de l'exercice académique, tant l'écart peut sembler grand entre les deux peintres, et donc entre les deux tableaux. En fait il s'agira, comme nous le verrons, d'écarts à partir de points communs, chaque peintre ayant développé ou exploité dans une direction spécifique les éléments figuratifs et allégoriques du thème initial. En somme notre intention est moins de comparer au sens strict du terme *La Primavera* et *Il bosco d'amore* (et encore moins de proposer une autre interprétation de la *Primavera*, pour laquelle nous nous sommes contentée de puiser chez les spécialistes, et plus particulièrement – car ils servaient à merveille notre propos – aux travaux de Mirella Levi d'Ancona) que de montrer comment le jardin botticellien et les personnages qui le peuplent ont été le point de départ d'une méditation qui a abouti à l'élaboration d'une œuvre toute nouvelle, autonome, originale, l'une des plus caractéristiques de la dernière période du peintre sicilien.

Deux "bois", deux jardins

- 4 Il s'agit de deux œuvres de grandes dimensions. *La Primavera* est un tableau sur bois de deux mètres sur trois, *Il bosco d'amore* est une grande toile de trois mètres sur quatre⁵ : c'est le dernier des très grands tableaux qui ponctuent la carrière de l'artiste⁶. Tous deux offrent un décor végétal apaisant : sur fond de ciel bleu, un pré vert émeraude fleuri planté d'orangers et bordé à droite de lauriers pour l'un, un pré vert tendre émaillé de fleurettes et planté de tilleuls pour l'autre. Dans ce pré, des personnages sont disposés à l'intérieur d'une clairière, selon une large ellipse ovale : neuf chez Botticelli, douze chez Guttuso. Et, dans les deux cas, forte est la suggestion de figures ou de descriptions appartenant à un patrimoine artistique contemporain ou antérieur.
- 5 Dans les deux cas il s'agit d'un *bosco* bien ordonné, le *bosco* étant, depuis l'antiquité romaine, un élément obligé de l'univers du jardin, endroit où l'on vient chercher la fraîcheur par temps de grosses chaleurs, coin de nature à demi sauvage qui contraste avec les parterres géométriques. Coin aussi relevant de l'univers sacré, les bois sacrés antiques ayant été demeures des dieux⁷. Le *bosco* de Botticelli, situé dans un univers allégorique, où évoluent des divinités d'essence païenne, correspond au mythe antique de la forêt peuplée de nymphes et de satyres⁸. Le *bosco* de Guttuso, tout en étant une partie bien réelle du jardin de Velate, renoue lui aussi avec des mythes antiques, mais en mêlant échos bibliques et rites amoureux au nom des pulsions profondes de l'homme charnel.



Sandro Botticelli (1445-1510), *La Primavera* (Firenze, Galleria degli Uffizi)
1991, photo SCALA, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.

- 6 Les personnages de Botticelli forment une suite assez logique si on lit le tableau de droite à gauche – nous nous en tenons, répétons-le, aux lectures traditionnelles. Le premier groupe, à droite, représente Zéphyr qui, pris d'un violent amour pour la nymphe Chloris, l'épouse et la métamorphose en Flore, déesse du printemps. Botticelli, pour cette scène, a suivi à la lettre le discours prêté à Flore par Ovide dans les *Fastes*⁹. Puis Vénus, déesse de l'amour, se détache sur un buisson de myrte ; au-dessus d'elle Cupidon, les yeux bandés, s'apprête à décocher une flèche enflammée en direction du groupe des trois Grâces qui dansent ; enfin, le dos tourné, Mercure lève son caducée vers les nuages. Quatre des personnages féminins sont vêtus de voiles transparents qui exaltent la nudité des corps plus qu'ils ne la cachent. Le ballet des trois Grâces n'est pas une invention de Botticelli, mais une reproduction "renaissance" de ce groupe si souvent représenté sur les fresques et les mosaïques romaines. L'artiste y abonde en sinuosités douces et légères conformément aux recommandations exposées par Leon Battista Alberti dans le traité *De pictura*¹⁰. De même qu'il est notoire que la représentation de Flore est une illustration picturale du portrait de la belle Simonetta chantée par Politien dans les *Stanze per la giostra*, notamment dans le passage où elle s'éloigne, semant des fleurs sur son passage et laissant le beau et chaste "Iulio" frappé en plein cœur¹¹.
- 7 Les douze personnages de Guttuso offrent une répartition équitable des sexes : six hommes et six femmes, soit quatre couples et quatre personnages isolés. Deux d'entre eux, placés symétriquement à l'extrême droite et à l'extrême gauche du tableau, éveillent d'entrée, chez un spectateur de culture moyenne, le souvenir de deux figures sorties de tableaux ou de gravures de la Renaissance : le vieillard évoque un saint Jérôme ascétique et la jeune femme rappelle la *Mélancolie* de Dürer. Sur les dix autres, trois seulement sont en partie vêtus : des vêtements dont les couleurs vives ressortent fortement sur le vert tendre du pré et sur les tons rosés ou dorés des chairs, ou des chaussures dont la couleur voyante (escarpins mauves, ballerines rouges, talons aiguilles gris métallisé) contraste avec la nudité du corps dévêtu ou peu habillé. Une pièce d'étoffe de couleur mauve met en relief, en plein centre, au premier plan, agrandi par l'effet de perspective, le large postérieur nu d'une jeune femme endormie. Les autres couples, l'un couché au premier

plan, les autres debout au second plan offrent différentes séquences de scènes amoureuses que l'on ne peut toutefois pas lire selon un ordre chronologique. La variété des positions des divers personnages pourrait tout à fait illustrer certaines des recommandations du *De pictura* de Leon Battista Alberti¹².

- 8 Comme chez Botticelli, l'ovale de l'ellipse sur laquelle sont ordonnés les personnages est légèrement remonté vers la gauche, ce qui donne l'illusion d'un mouvement de ronde (présent dans la *Primavera* avec la danse des trois Grâces) souligné par le fait que la scène est censée être vue en très légère plongée, depuis la baie vitrée de l'atelier du peintre, donc selon une perspective sensiblement différente qui arrondit l'ellipse.

Jardin des Hespérides, jardin d'Eden

- 9 L'évolution du thème du jardin à travers les arts depuis le Moyen Âge, qu'il s'agisse d'iconographie ou de poésie, démontre un passage du jardin de la Vierge Marie, réceptacle de toutes les perfections, et du jardin d'Éden, perdu par le péché d'Adam et Eve, au laïque jardin d'amour de la poésie courtoise, puis, sous l'effet de la redécouverte du monde antique par les humanistes, aux jardins intellectuels des villas de la Renaissance et aux jardins maniéristes et baroques qui se multiplièrent dans toute l'Europe, avant que préférence soit donnée au jardin paysager anglais qui à son tour se répandit en Italie. Mais quel qu'en soit le style, dans la réalité comme dans les transcriptions littéraires et picturales, demeure le concept de jardin comme morceau de nature domestiquée, soumise à l'homme et en accord avec lui, domaine privé, miroir, écran¹³. C'est à plusieurs de ces jardins que sont à reconduire nos deux tableaux.
- 10 Le jardin dans lequel évoluent les personnages de la *Primavera*, avec son décor d'orangers, n'a pas de référent réel : les orangers dont s'enorgueillissaient au XV^e siècle les jardins de la Renaissance, du moins en Italie centrale, étaient beaucoup plus petits, plantés dans de grands pots de terre cuite que l'on rangeait soigneusement à l'abri du gel, à la mauvaise saison, comme on en voit tant, aujourd'hui encore, dans les beaux jardins de Toscane. Ils ne produisaient pas non plus les oranges juteuses et sucrées que nous consommons aujourd'hui mais de petits fruits amers utilisés essentiellement en médecine et en parfumerie. Les arbres du tableau (qui auraient pu être, par contre, des orangers de Sicile ou d'Afrique du Nord) ont un référent mythologique en relation avec quelques-uns des personnages. Il s'agit du jardin des Hespérides (du nom des trois sœurs qui en avaient la garde) ou jardin des dieux dont les "pommes d'or" sont généralement identifiées aux agrumes¹⁴, et plus précisément, ici, de la zone des orangers. Les orangers, qui portent en même temps des fleurs et des fruits, sont emblèmes d'éternel printemps, tout comme le laurier et le myrte, qui demeurent toujours verts.
- 11 Quant au pré, il fourmille de fleurs de toutes sortes, en relation avec la marche de Flore qui en parsème la nature. Elles sont représentées grandeur nature, avec une beaucoup d'exactitude. La restauration du tableau, il y a une vingtaine d'années, a permis aux spécialistes de dénombrer cent quatre-vingt-dix plantes fleuries parmi lesquels cent trente-huit ont été identifiées de manière absolument certaine. Les espèces les plus représentées sont les marguerites, les violettes, différentes sortes de capitulaires, des renoncules, des iris, du muguet, des fraises (fleurs et fruits), des pervenches, des muscaris, des nigelles et bien d'autres encore¹⁵. Ce pré, en somme, reflète assez fidèlement l'aspect que devait avoir un pré ou un sous-bois à l'époque (encore aujourd'hui, les beaux dégradés de vert de la campagne toscane, au printemps, sont tout

colorés par endroits de ces multiples fleurs), si ce n'est qu'une telle concentration de plantes différentes, toutes fleuries au même moment et dans le même espace étroit relève précisément de l'allégorie (celle du printemps, l'éternel printemps du jardin de Vénus)¹⁶. S'y ajoutent quantité de fleurs coupées (celles qui parent Flore ou sortent de la bouche de Chloris) : roses, bleuets, œillets, myosotis, pavots, anémones et autres fleurettes.

- 12 Un jardin à relier au culte que les humanistes vouaient à l'antiquité dont ils souhaitaient faire revivre l'âge d'or. Un jardin qui évoque les réunions et fêtes médicéennes qui avaient lieu dans les jardins des villas de Fiesole, Careggi, Castello, Cafaggiolo, Poggio a Caiano...¹⁷ Un jardin dans la représentation picturale duquel s'inscrit la famille des Médicis, avec les deux lauriers sur la droite, dont le nom (*laurus*) rappelle celui de Laurent – qu'il s'agisse du Magnifique ou de son jeune cousin, destinataire du tableau, Lorenzo di Pierfrancesco – et avec les orangers dont le fruit, *citrus medica*, portait inscrit le nom de la famille et reproduisait, par sa forme et sa couleur, les "palle" du blason médicéen¹⁸. Les personnages mythiques qui le peuplent seraient eux aussi des représentations déguisées de membres de la famille, si une vieille (et belle) tradition romantique (aujourd'hui dépassée) a voulu voir, sous les traits de Mercure et de Flore, des portraits réels commémorant les amours de Simonetta Vespucci et de Julien de Médicis, fauchés au printemps de leur âge par la maladie et par la conjuration des Pazzi, et si une interprétation récente y voit plutôt ceux du jeune Lorenzo di Pierfrancesco et de son épouse, Semiramide Appiani, pour le mariage desquels le tableau fut offert.
- 13 Le jardin du *Bosco d'amore* est celui de la maison du peintre à Velate, près de Varese. Alors que celui de la *Primavera* semble être naturel, sans limites, comme le laisse supposer le libre horizon qui filtre entre les troncs, celui de Velate est fermé par une haie que l'on aperçoit entre la pelouse et le ciel. On la voit aussi dans le tableau intitulé *Passaggiata in giardino*, où elle borde le chemin que suit le promeneur. Une zone limitée, un *hortus conclusus*. La *Primavera* empruntait son site à la mythologie gréco-latine, *Il bosco d'amore* se réfère à la mythologie judéo-chrétienne, offrant l'aspect d'un nouvel éden, comme le souligne la présence du serpent, enroulé autour du tronc de gauche, tout près du couple nu enlacé, qui semble même parler au jeune homme. Dans ce lieu clos où paraît régner une douce température, la nudité n'est pas indigne, nous sommes au temps d'avant la pudeur et la honte.
- 14 Les tilleuls ont remplacé les orangers. Leur couleur vert tendre s'harmonise au vert tendre et lumineux de la pelouse, douce et peignée comme un tapis, qui invite au repos, à la quiétude, tout comme le tilleul dont les fleurs ont des vertus apaisantes et favorisent le sommeil. Ce pré aussi est parsemé, en quantité réaliste toutefois, de petites fleurs grandeur nature rouges, jaunes, bleues, blanches. Dans l'angle inférieur gauche apparaît l'extrémité d'une touffe aux longues feuilles vertes dont la couleur, la forme et la texture évoquent celles d'un arbuste de magnolia.
- 15 Dans l'éden selon Guttuso, l'éternelle jeunesse est libre de s'aimer. Au sujet de ce tableau, lui-même cite en épigraphe ces deux vers latins anonymes, découverts gravés sur une maison de Pompéi :
- Quis amat valeat, pereat qui nescit amare.
Bis tanto pereat quisquis amare vetat.¹⁹

Jardins d'amour

- 16 L'éden biblique médiéval, mondanié en *locus amoenus*, donne naissance au topos du jardin d'amour, pétri d'échos littéraires et rhétoriques, lieu d'idylles secrètes, coin délicieux de nature maîtrisée où se rencontrent les amants et dont la référence absolue en matière d'art des jardins réels ou verbaux est le merveilleux jardin de Vénus à Cythère, décrit par Francesco Colonna dans *Le songe de Poliphile* (1499).
- 17 Le tableau de Botticelli, toutefois, est légèrement antérieur à ce jardin admirable. Le décor offert, tout idéalisé qu'il soit du fait du "concentré de printemps" qu'il propose, n'a pas encore l'ordonnance géométrique savante du jardin typique de la Renaissance. Ce n'en est pas moins un jardin d'amour, puisque l'amour sous toutes ses formes y est savamment représenté.
- 18 Et tout d'abord, en tant que cadeau de mariage de Laurent à son cousin, il est lié d'entrée à l'idée d'amour. La présence centrale de Vénus, déesse de l'amour et de la fertilité, en atteste, de même que celle de Cupidon tirant une flèche enflammée. La botanique en fait également foi, en vertu de ce langage pluriel des fleurs que nous ne savons plus exploiter ni déchiffrer aujourd'hui²⁰ : le bosquet d'agrumes renvoie aux fleurs d'orangers, attributs traditionnels des mariées²¹, de même que le myrte, plante nuptiale²², et la guirlande de fleurs dont est paré le cou de Flore. Les roses que Flore puise à pleines mains du pan relevé de sa robe, sont symboles d'amour triomphant et liées au dieu Hyménée. Quant aux autres fleurs qui égayaient la scène, beaucoup d'entre elles en leur langage signifient l'amour. Le bleuet est un attribut des mariées ; les pervenches sont symboles de fidélité²³ ; la fleur de fraiser signifie la séduction et les plaisirs de la vie ; les œillets sont liés aux premières relations intimes²⁴ ; la violette, fleur de Chloris et de Vénus, signifie séduction et amour ; l'union du myrte et du grenadier signifie mariage d'amour et amour éternel ; le muguet renvoie au mois de mai, mois du mariage des deux époux ; marguerites et pavots sont deux fleurs sur les pétales desquelles on joue à deviner si on est aimé ; le crocus, stimulant du désir, signifie amour dans le mariage etc.²⁵
- 19 Mais à l'amour purement humain se superpose la lecture philosophique néoplatonicienne édictée par Marsile Ficin, lequel écrivit une lettre au jeune marié pour lui expliquer le sens allégorique profond du tableau²⁶. Une interprétation qui rend plus compréhensible le fait que Mercure (l'époux) tourne le dos aux jeunes et belles personnes qui évoluent sur la scène.
- 20 Selon la théorie néoplatonicienne élaborée par Ficin, il existe trois types d'amour. Le premier, l'amour charnel, bestial (*amor ferinus*), est représenté à l'extrême droite par l'agression subie par Chloris. Le deuxième, l'amour humain, est sanctionné par le mariage (Flore, les Grâces saluant la mariée par le geste de leurs mains réunies au-dessus de la tête de leur compagne du centre, qui serait aussi un portrait de Semiramide Appiani). Le troisième et le plus haut, l'amour divin, est représenté à l'extrême gauche par Mercure, tournant le dos aux autres personnages et à la terre, regardant vers le ciel et le désignant de son caducée. Vêtu d'un manteau rouge, couleur de l'amour, Mercure, dont le beau visage est merveilleusement irradié par la contemplation métaphysique, symbolise la raison qui triomphe de la sensualité. Son manteau, brodé de petites flammes dorées qui descendent vers la terre et montent vers le ciel, illustre le double mouvement du feu de l'amour.

- 21 Vénus, il est vrai, est la déesse de l'amour. Mais elle est la plus habillée de toutes les figures féminines du tableau. Des flammes d'amour dorées décorent sa robe, sous la poitrine et autour du col, mais sous la robe apparaît une chemise blanche, et elle porte à son cou une chaîne d'or garnie de perles, emblèmes de pureté ; un serre-tête blanc est posé sur le voile transparent qui recouvre sa tête. Ce n'est en aucun cas une divinité érotique. Elle semble même esquisser un geste de bénédiction. D'ailleurs, derrière elle, le myrte dessine comme une auréole, et les orangers entre lesquels se glisse sa silhouette forment une sorte de grande arcade mystique, la plaçant exactement au centre du tableau. Telle quelle, magnifiée et pudique, elle incarne l'*Humanitas*, la Nature, les vertus généreuses qui se répandent sur la terre et la fécondent. Pour Ficin, ce n'est en aucun cas la divinité païenne de l'amour, mais un principe philosophique qui régule les instincts, les orientant vers le bien suprême. Dans cette ligne, les trois Grâces, presque nues mais non lascives, symboliseraient Beauté, Chasteté et Séduction.
- 22 La lecture du tableau de droite à gauche révélerait donc la progressive élévation de l'âme de la forme d'amour la plus basse au ravissement de la contemplation de Dieu, en passant par la génération (tout comme Vénus, Flore est enceinte)²⁷. Car la passion pour la femme aimée suscite le désir d'engendrer des enfants et de fonder une famille, puis de contempler Dieu : là est, selon Ficin, le but idéal de l'amour.
- 23 Évidemment, c'est un tout autre type d'amour que met en scène Guttuso dans son jardin d'éden personnel. Son *Bosco d'amore* est un tableau essentiellement charnel, comme en attestent, au premier plan, le postérieur nu exhibé de la dormeuse, puis la scène d'amour de droite, où la jeune femme est tout aussi provocante, avec ses vêtements défaits, son porte-jarretelles et ses bas, que sa compagne entièrement nue qui dort au premier plan. Même la *Mélancolie* est provocante, nue elle aussi sous le manteau fleuri qui recouvre ses épaules.



Renato Guttuso (1912-1987), *Il bosco d'amore*, 1984 (coll. privée)

©Adagp, Paris 2004

- 24 La présence de nus féminins est une constante de la peinture de Guttuso qui s'accroît nettement à compter de 1968, non seulement en relation avec les mouvements sociaux libertaires de cette période du siècle, mais aussi en réaction à l'amorce du déclin physique scandé par la marche inéluctable d'un âge qui avance... Si le printemps est lié à des noms de femmes comme Semiramide Appiani et surtout, figure de légende, Simonetta Vespucci, les nombreux tableaux de Guttuso faisant intervenir des nus féminins et dont on peut dire que le *Bosco d'amore* représente l'aboutissement, sont liés à l'entrée dans la vie du peintre vieillissant d'une figure féminine exubérante, Marta Marzotto, sur laquelle, faute d'informations autres que cancanières, nous ne nous attarderons pas, mais qu'il faut néanmoins mentionner pour expliquer la veine nouvelle qui marque fortement l'art de Guttuso en ces années-là²⁸ : un art très charnel, voire passionnel²⁹.
- 25 Ces trois personnages féminins révèlent, de la part de l'auteur, un authentique goût de la provocation qui le rapproche de Courbet, qu'il se plaît souvent à citer. Le postérieur charnu et dénudé du premier plan renvoie à la *Baigneuse*, le couple en pleine action qui suit et les couleurs vives, dans le vert du pré, évoquent les amours (saphiques) du *Sommeil* et les *Demoiselles du bord de la Seine* ; quant aux jambes entrouvertes de la *Mélancolie*, elles laissent entrevoir *L'origine du monde*³⁰.
- 26 Les figures du second plan sont moins lubriques. Au centre est même esquissée une scène d'adolescence, avec le très jeune homme timide, torse nu et vêtu d'un jean, qui offre une rose rouge à une toute jeune fille entièrement nue, aux chairs plus claires que celles de ses consœurs. Le couple nu enlacé, à gauche, semble défier le serpent de la tentation³¹. La jeune femme du couple de droite, qui vient de se rhabiller et renoue ses cheveux dans un mouvement découvrant et mettant en relief son dos et des jambes, semble sur le point de s'envoler comme un papillon. L'amour transformerait-il les êtres en papillons multicolores ? c'est ce que pourrait suggérer le choix d'avoir donné les mêmes couleurs au serpent et au chemisier papillonnant de la belle. Quant aux organes génitaux bien visibles des deux autres jeunes hommes debout, ils font pendant à la puissance virile du Zéphyr botticellien et à la fécondité inhérente aux ventres rebondis des deux jeunes femmes enceintes du tableau *quattrocentesco*, Vénus et Flore.
- 27 Ajoutons que le décor du jardin est en harmonie discrète avec les scènes amoureuses : le lierre s'enroulant aux troncs des tilleuls, figuration végétale de l'étreinte, fait de la nature le berceau même de l'amour. Quant aux seules fleurs représentées de manière bien visible, les marguerites, au premier plan, ces marguerites que l'on effeuille pour savoir si l'on est aimé, elles aussi sont indices d'amour (de même que la rose rouge qu'offre le jeune homme timide à sa bien-aimée nue).
- 28 Hymne patent, déclaré, à l'amour charnel que le *Bosco d'amore* de Guttuso. Tout le contraire, exactement, de l'allégorie que Ficini avait proposée pour *La Primavera*. Hymne désacralisant, donc, dans sa référence à un tableau aussi 'sacré' que celui de Botticelli. Provocation à la limite de la parodie³². Mais il importe aussi, pour en apprécier la force et le vitalisme, non seulement de faire de triviales références à la vie privée du peintre, mais aussi de le situer au sein de l'époque de violences où il a été conçu, le début des années quatre-vingt, une période où l'Italie est secouée et meurtrie par le terrorisme et les bombes, et où l'appel à l'amour est un appel à la paix³³.

Jardin du temps et des méditations

- 29 En fait les deux tableaux sont étroitement liés à la notion d'écoulement du temps, et celui de Guttuso bien plus encore que celui de Botticelli. Car au sein du jardin fleuri que chacun offre comme décor, s'inscrit une méditation sur la brièveté du bonheur.
- 30 Le bosquet d'orangers de la *Primavera*, avec la simultanée de ses fleurs et de ses fruits, et son pré garni de dizaines de fleurs s'échelonnant en réalité de mars à mai, suggèrent un éternel printemps, souligné par la présence de divinités immortelles. Liée au temps également est l'une des lectures qui en ont été faites (suite à la découverte d'une lettre de Marsile Ficin), selon laquelle le tableau offrirait un calendrier rustique des différents mois de l'année, en relation avec les *Fastes* d'Ovide, où le poète latin, dans ce texte inachevé, célèbre les diverses fêtes s'échelonnant au cours des mois de l'année romaine³⁴. On a également voulu voir, dans l'œuvre de Botticelli, une invitation au *carpe diem*, en relation avec la tristesse qui, paradoxalement, semble assombrir les visages des différents personnages. Est souvent cité en l'occurrence le célèbre couplet des *Canti carnascialeschi* de Laurent :
- Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia !
Chi vuol esser lieto, sia :
di doman non c'è certezza.
- 31 D'où, sur la lancée, les gloses sur la fragilité de l'équilibre serein assuré par les Médicis et la prémonition de la disparition prochaine de ce *viver lieto* qui aurait caractérisé la Florence de Laurent et que les "catastrophes d'Italie", imminentes, allaient détruire.
- 32 Et peu importe si ce sont des hypothèses cérébrales ou anachroniques, elles font partie de la légende du tableau, de son histoire ; elles constituent autant de couches interprétatives témoignant de la richesse de cette œuvre, de l'inépuisable réservoir de sens qu'elle constitue pour tous les siècles, contemporains et postérieurs.
- 33 De même la méditation sur le temps s'inscrit fortement, essentiellement, dans le tableau de Guttuso, comme le souligne la place des deux personnages sortis d'une autre époque et encadrant la ronde, à gauche et à droite. Peut-être l'idée de calendrier est-elle également présente dans le fait que les personnages sont en tout au nombre de douze, comme les mois de l'année, et les tilleuls au nombre de sept, comme les jours de la semaine.
- 34 Le vieillard assis, adossé à l'arbre, sur la gauche, que par commodité nous appellerons saint Jérôme, est de toute évidence une figuration du peintre, désormais âgé, avec son visage vaguement ressemblant, ses épais cheveux blancs, ses grandes mains de travailleur manuel. Saint Jérôme appartient à la thématique des dernières œuvres du peintre. Il l'a déjà représenté dans un tableau de 1978, lié au thème du temps, *San Gerolamo o Le tre età* : sur une plage, adossé à un rocher, le saint Jérôme de Léonard de Vinci, accompagné de son lion rugissant, regarde une femme nue couchée devant lui tandis que, derrière, sur la gauche, un enfant nu est assis sur un récif, et sur la droite deux jeunes gens debout – femme nue vue de dos, jeune homme torse nu et vêtu d'un jean – échangent un baiser : un tableau qui annonce et prépare le *Bosco d'amore*.
- 35 Toutefois, la méditation sur le temps inscrite dans notre tableau relève davantage de Dürer que de Léonard, comme l'indique la plus évidente des figures citationnelles, la

Mélancolie. Le *Bosco d'amore*, en effet, est tout aussi dérivé de Dürer que de Botticelli : Botticelli pour le cadre et les personnages, Dürer pour le sens à donner à l'allégorie.

- 36 La *Mélancolie*, en effet, constitue, avec *Le chevalier, la mort et le diable* et *Saint Jérôme dans sa cellule* (1513-1514) le groupe des trois gravures sur cuivre les plus célèbres et les plus réussies du grand artiste allemand. Trois gravures allégoriques d'inspiration philosophique exprimant entre autres, d'après les exégètes (car nombreuses, comme pour le *Printemps*, sont les interprétations qui en ont été proposées) les trois attitudes possibles de l'homme devant la vie. *Le chevalier, la mort et le diable* illustrerait le mode de vie moral, celui du chrétien engagé dans la vie active, qui sait que la mort doit arriver mais qui poursuit le combat. *Saint Jérôme* illustrerait le mode de vie théologal : penché sur son pupitre, au fond de sa cellule, il écrit, baigné de la lumière éternelle, une lumière qui met en relief un visage à la Léonard de Vinci, couronné d'une large barbe. Quant à la *Mélancolie*, assise au milieu d'instruments divers, couronnée de laurier ou autres végétaux, vêtue d'une grande robe ample à la ceinture de laquelle est accroché un trousseau de clefs, deux grandes ailes blanches dans le dos, un long stylet à la main droite, le coude gauche reposant sur un genou, le visage sombre appuyé dans le creux de la main, elle représenterait le mode de vie intellectuel et serait aussi un autoportrait intérieur de l'artiste. Ces trois gravures sont gouvernées par le thème du temps. Dans chacune d'elles est représenté un sablier : la Mort le montre au chevalier, on l'aperçoit sur le mur derrière saint Jérôme, et au-dessus de l'aile droite de la *Mélancolie*.
- 37 La "Mélancolie" de Guttuso n'a pas d'ailes, mais, en pendant au saint Jérôme qui lui fait face, elle aussi est une sorte de portrait moral de l'artiste, "mélancolique" tout d'abord de devoir être soumis, comme Adam et Eve après le péché, aux tristes effets du temps. Il s'agit d'ailleurs là d'une auto-citation, Guttuso l'ayant déjà peinte plusieurs fois depuis 1980 : un tableau intitulé *Melancholia nova* (1980), en particulier, représente la même jeune femme, dans la même position ou presque, vêtue du même ample vêtement jaune à fleurs roses, à l'intérieur d'une chambre, la nuit, assise sur un lit³⁵.
- 38 Ajoutons que Dürer est également auteur d'une autre gravure très célèbre représentant *Adam et Ève* (1504) : Ève a les cheveux longs et les hanches épanouies, Adam des cheveux courts bouclés et des muscles bien dessinés ; entre eux se dresse l'arbre de la tentation autour duquel s'enroule un serpent à la peau mouchetée semblable à celui peint par Guttuso. Ce serpent avance la tête en direction d'Adam, dans une position symétrique à celle choisie pour le *Bosco d'amore* (si ce n'est que le serpent est situé plus bas). Chez Dürer le couple biblique est menacé par le serpent de la tentation, chez Guttuso les couples sont menacés par le Temps.
- 39 Le dialogisme est évident entre Guttuso et Dürer d'une part, Guttuso et Botticelli de l'autre, entre le peintre du XX^e siècle finissant et les peintres de la Renaissance, entre l'homme désormais âgé et ses jeunes prédécesseurs et maîtres. Saint Jérôme-Guttuso regarde, aussi désabusé que la *Mélancolie* qui lui fait face, les plaisirs de l'amour auxquels il ne peut plus prétendre. Son torse nu et flasque, dont la couleur brunie est un autre indice de vieillesse, contraste avec les corps musclés et plus clairs des jeunes gens qui l'entourent. Des jeunes gens autorisés par leur âge (un âge variable : celui du premier plan est nettement plus mûr que ceux du second) aux plaisirs érotiques. Des plaisirs présentés comme un droit ou même un défi, comme le laisse supposer le regard que le jeune homme nu de gauche, enlaçant sa compagne, lance au serpent qu'il regarde droit dans les yeux³⁶. Nous sommes loin du regard de la deuxième des trois Grâces (la mariée,

Semiramide Appiani), laquelle, mirant son époux qui ne la regarde pas (Mercure/Lorenzo di Pierfrancesco), est invitée à se tourner, elle aussi, vers les béatitudes célestes.

- 40 La *Mélancolie* de Dürer porte, accroché à la taille, un trousseau de clefs. Celle de Guttuso tient une clef à la main. Cette clef, elle semble en même temps la regarder d'un air désabusé et la montrer à saint Jérôme : clef de l'énigme du tableau ? clef du mystère de l'existence ? ou tout simplement clef plus "coquine", en relation avec le sens vulgaire du verbe italien dérivé de ce terme ? une hypothèse confortée par la position de la jeune femme aux jambes entrouvertes ? Comme pour signaler au personnage qui lui fait face que certaines clefs ne lui sont plus permises, le "bois d'amour" représentant désormais un monde qui ne lui appartient plus ?
- 41 D'ailleurs si, au premier plan, dans l'angle inférieur gauche du tableau, quelques rameaux verts de magnolia évoquent un arbre aux feuilles persistantes, sur le devant de la scène, entre la jeune personne couchée vue de dos et le couple enlacé sont tombées quatre feuilles de ce même arbre, couleur jaune marron comme le sont les feuilles de magnolia tombées des branches, alors qu'en même temps d'autres feuilles vertes, fortes et luisantes, ont poussé.
- 42 Le dialogisme, toutefois, tient aussi, plus profondément, au dialogue entretenu depuis longtemps avec les grands maîtres du passé et devenu beaucoup plus intense dans la dernière partie de la carrière de Guttuso, où pullulent les citations détournées et les allégories³⁷. Déjà la *Mélancolie* de Dürer avait été interprétée par les spécialistes comme image à la fois du découragement et de la sérénité apportés par l'érudition, emblème simultané de la curiosité et du doute, ou, de façon romantique, comme métaphore allégorique de « la psychologie du créateur pris entre la haute idée qu'il se fait de son art et la conscience douloureuse qu'il a de ses limites »³⁸. Transposée dans le *Bosco d'amore* de Guttuso, elle peut être une nouvelle fois symbole des arts et de l'artiste, impuissant, empli de doutes envers lui-même, conscient de ses insuffisances face à l'art des grands maîtres du passé. « Cosa dovremo fare perché la "modernità" (in questo caso il nostro lavoro) sia degna di divenire antichità ? » demande-t-il, citant Baudelaire³⁹. Les citations des œuvres les plus célèbres de deux des plus grands artistes de la Renaissance est une forme d'hommage et peut-être d'allégeance⁴⁰.

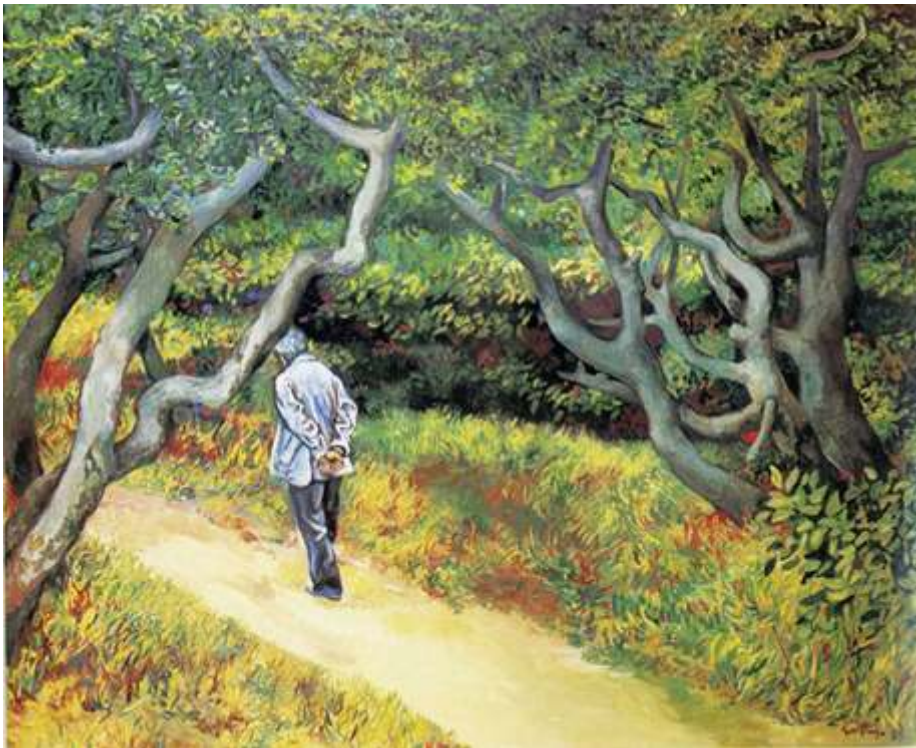
Promenades dans le jardin de la vie

- 43 Quitter l'Éden, ce fut, selon la Bible, devenir sujet du temps, connaître le travail, la souffrance, la vieillesse et la mort. C'est ce que semble admettre le vieil homme adossé au tilleul, contemplant, dans l'enceinte de son *hortus conclusus*, les plaisirs d'amour des plus jeunes qui, comme le dit la chanson, ne durent qu'un moment⁴¹.
- 44 Le jardin, aujourd'hui, tend à refléter le statut de l'être dans le monde ; il offre une perception nouvelle du temps, une temporalité fondée sur d'autres rythmes, plus stables, plus réguliers que ceux auxquels sont soumis les hommes :

Le jardin n'est plus vécu comme un décor, un paysage, un environnement extérieur distinct de nous-mêmes, en lequel nous pénétrons et dont nous nous détachons. Il n'est plus le lieu d'un discours "sur" le monde mais d'un discours sur l'être, le lieu de l'échange de l'homme avec lui-même, la nature se représentant comme l'interface, la pierre d'angle de ce dialogue, celle qui précisément a pour mission de donner corps à l'intimité. [...] Il est l'espace de la reconquête de la liberté, d'une remise en perspective de l'homme dans le monde. [...] À la pensée errante et

morcelée, au corps indécis soumis à la vitesse, à la fuite du temps, il offre un vrai refuge, un espace solide, stable, circonscrit, où tout est à recréer, à réinventer.⁴²

- 45 Et d'autant plus quand il est représenté, filtré par une médiation artistique (picturale ou littéraire).
- 46 Cette dimension existentielle du jardin dans notre société renvoie à un autre tableau, réaliste celui-ci, exécuté une année auparavant, en 1983, la *Passeggiata in giardino a Velate*⁴³. Nous sommes toujours dans le jardin de l'artiste. Guttuso chemine le long de l'allée qui longe la haie bordant le terrain. Mais on n'aperçoit pas, comme dans le *Bosco d'amore*, le ciel bleu au-dessus de la barrière végétale ; on le devine à peine, peut-être, entre les feuilles. Le promeneur s'éloigne, il s'enfonce dans la végétation qui emplit l'espace. La couleur jaunâtre de l'herbe, par endroits, laisse peut-être deviner l'arrivée de l'automne.
- 47 Vêtu de sa blouse de peintre aux tons gris bleuté, assortis à la couleur de ses cheveux et à celle du tronc des arbres qui bordent l'allée, Guttuso est seul, occupé à méditer, les mains derrière le dos dans sa marche, dans une attitude humble, épaules légèrement voûtées, regard tourné vers le sol⁴⁴. Les branches noueuses des arbres sont en syntonie avec les manches de sa blouse qui plissent et ses mains nouées de travailleur manuel. Une scène qui évoque un « Meriggiare pallido e assorto ».
- 48 L'artiste chemine vers l'ouest, vers le couchant⁴⁵ ; il est même déjà dans la moitié gauche du tableau, en marche lente vers le bout du chemin de l'existence. Les branches des arbres, qui se rejoignent en haut, en triangle, dessinent comme un rideau de théâtre. Le peintre sort de scène, une fois terminée sa représentation de la vie, une sortie douce et tranquille.



Renato Guttuso (1912-1987), *Passeggiata a Velate*, 1983 (coll. privée).

© Adagp, Paris, 2004.

- 49 C'est en effet une grande sérénité qui se dégage de cette image, où le gris métallisé des troncs (des chênes verts ?) et le vert tendre et lumineux des feuilles offrent un doux

dégradé vers la gamme des jaunes aux touches rouge orangé des bas-côtés et du fond de l'allée. Ce bois lumineux où les ombres sont absentes, où le peintre lui-même ne projette aucune ombre sur son passage, semble être le décor d'une acceptation sereine de la vieillesse. Le *Bosco d'amore*, quelques mois plus tard, en est la conclusion métaphorique, allégorique, toute personnelle⁴⁶.

NOTES

1. Nombreux sont les ouvrages et catalogues d'expositions consacrés à Guttuso. L'œuvre complète répertoriée à ce jour a été représentée quatre volumes : *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di Enrico Crispolti, Milano, Mondadori : - vol. 1 : de 1912 à 1953 (1983, CCLVII + 292 pages) ; - vol. 2 : de 1954 à 1965 (1984, CLXI + 330 pages) ; - vol. 3 : de 1966 à 1983 (CLXXXV + 357 pages) ; - vol. IV : de 1984 à 1986 + addenda aux trois précédents volumes (1989, XXIX + 252 pages).
2. D'où diverses publications nouvelles. Cf., entre autres, Mirella Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici*, Firenze, Olschki, 1983, 214 p. ; *Id.*, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici. Nuova interpretazione della 'Primavera' e della 'Nascita di Venere'*, Firenze, Olschki, 1992, 69 p. Plus récemment : Horst Bredekamp, *Botticelli. Le Printemps. Florence, jardin de Vénus*, Paris, Gérard Montfort, 1999 [éd. all. 1998], 92 p. Ces ouvrages recensent les différentes interprétations jusque là proposées et les enrichissent ou en suggèrent de nouvelles. Sur la restauration du tableau : Umberto Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano, Mondadori, 1984, 118 p. Le catalogue de l'exposition *Botticelli* présentée en 2003-2004 à Paris au Musée du Luxembourg, puis à Florence au Palazzo Strozzi offre sur Botticelli une bibliographie très riche, à laquelle nous renvoyons (*Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, Paris, Skira, 2003, 246 p.).
3. *Guttuso. Grandi opere*, a cura di Vittorio Rubiu, Milano, Mazzotta, 1984, p. 11.
4. Ce que fait le numéro 99 de la collection "Regards sur la peinture", consacré à Guttuso (Paris, éditions Fabbri, 1988, pp. 28-29).
5. Précisément 203 cm x 314 cm pour l'un, 300 cm x 410 cm pour l'autre.
6. Une exposition a été consacrée aux *Grandi opere* de l'artiste : elle présentait les principales œuvres de grandes dimensions de Guttuso, de la *Fuga dall'Etna* (1939) au *Bosco d'amore* (1984). Cf. références note 2.
7. Gunter Mader et Laïla Neubert-Mader, *Jardins italiens*, Fribourg, Office du Livre, 1987, pp. 88-95.
8. Divinités que les jardins réels simulent sous forme de statues, et que la forêt du jardin de Bomarzo, peuplée de sculptures étranges, reproduit en forçant sur l'inquiétant, le fantastique, le mystérieux.
9. Ovide fait parler la déesse : « J'étais Chloris, Nymphé de ces Champs Fortunés, où, dit-on, vivaient jadis les Bienheureux. [...] C'était le printemps, je marchais au hasard ; Zéphyr m'aperçut ; je m'éloignai, il me suivit ; je m'enfuis, il fut le plus fort [...]. Cependant Zéphyr racheta sa violence en me donnant le nom d'épouse, et je n'ai nullement à me plaindre de mon mariage. Je jouis d'un éternel printemps : l'année est toujours radieuse, les arbres ont toujours des feuilles ; la terre, de gras pâturages. [...] J'ai un jardin fertile parmi mes terres dotales [...] mon époux l'a rempli de nobles fleurs et il m'a dit : « Déesse, règne sur les fleurs ». Souvent j'ai

voulu en classer et en compter les couleurs ; je n'ai pas pu : leur multitude était innombrable. » (Ovide, *Les Fastes*, traduction de Henri Le Bonniec, Paris, Les belles Lettres, 1990, p. 149).

10. « Bien exprimés, les mouvements des cheveux et des crinières, des branchages, des feuillages et des vêtements sont agréables dans la peinture. Je désire même que les cheveux exécutent les sept mouvements dont j'ai parlé plus haut ; qu'ils s'enroulent donc comme s'ils allaient se nouer, qu'ils ondulent dans l'air en imitant les flammes, que tantôt ils se glissent comme des serpents sous d'autres cheveux, tantôt se soulèvent de côté et d'autre [...]. // Que l'on observe encore ceci dans les plis des tissus : de même que les branches partent de tous côtés du tronc de l'arbre, de même les plis doivent sortir d'un pli, comme des branches. Que l'on utilise pour ces plis tous les mouvements afin qu'il n'y ait aucune étendue de tissu où on ne les retrouve à peu près tous. Cependant, que tous ces mouvements, comme j'y insiste souvent, soient aisés et modérés [...//...] il sera bon de placer dans la peinture les visages de Zéphyr et d'Auster en train de souffler entre les nuages, dans un angle de l'histoire, pour pousser tous les tissus dans la direction opposée. On aura ainsi cet effet gracieux que les côtés des corps que touche le vent, parce que les étoffes sont plaquées par le vent, apparaissent presque nus sous le voile des étoffes. Sur les autres côtés, les étoffes agitées par le vent se déploieront parfaitement dans l'air ». (Leon Battista Alberti, *De la peinture, De pictura*, traduction de Jean-Louis Schefer, Paris, éd. Macula, Dédale, 1993 [1992], pp. 187-189).

11. Quand Julien aperçoit Simonetta, elle est assise dans l'herbe, vêtue d'une robe blanche toute fleurie, occupée à tresser une guirlande. Voyant le jeune homme, elle se lève, tenant relevé un pan de sa robe empli de fleurs, et après lui avoir adressé quelques phrases divines : mosse sovra l'erbeta e passi lenti /con atto d'amorosa grazia adorno. / Feciono e boschi allor dolci lamenti, / e gli augelletti a pianger cominciorno ; / ma l'erba verde, sotto i dolci passi, / bianca, gialla, vermiglia e azurra fassi. (I, § 55).

12. « Mais, comme la variété est agréable dans toute histoire, la peinture qui est la plus agréable à tout le monde est celle qui présente une grande diversité dans la taille et le mouvement des corps. Que les uns soient donc debout de face, les mains levées, et remuent les doigts, un pied appuyé au sol, que d'autres aient la tête tournée, les bras pendants et les pieds joints, et que chacun ait les gestes et les flexions qui lui reviennent ; que d'autres soient assis, appuyés sur un genou ou presque couchés. // Que certains, si c'est convenable, soient nus et quelques-uns, par un mélange de ces deux techniques, en partie nus et en partie vêtus. Observons toujours, cependant, la pudeur et la retenue ». (Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 173).

13. Cf., sur le jardin réel comme sur sa représentation poétique, les différents ouvrages cités dans notre introduction à ce volume.

14. Du latin *pomus* = fruit. Chaque sœur avait la garde d'une partie du jardin, et chaque partie avait son fruit : citrons, oranges, cédrats.

15. Cf. Umberto Baldini, *op. cit.*, pp. 101-108, et Mirella Levi d'Ancona, *Botticelli's Mythologies*, cit., mais aussi *Due quadri del Botticelli...*, cit., pp. 27-34.

16. L'examen attentif du tableau par les restaurateurs a déterminé cinq cent plantes dont une soixantaine seulement sont de simples touffes destinées à remplir les vides. Il y a environ deux cent quarante plantes sans fleurs, parmi lesquelles ont été identifiées quatorze espèces différentes. Parmi les plantes à fleurs, toutefois, il n'est pas rare que la feuille ne corresponde pas à la fleur (peut-être le peintre a-t-il cueilli des fleurs pour les peindre en atelier, et a-t-il ensuite mis les feuilles au hasard).

17. Puis, au siècle suivant, dans les villas médicéennes de Pratolino, La Petraia, L'Ambrogiana... Autant de villas dont les tableaux en demi-lune de Juste Utens, aujourd'hui rassemblés pour la plupart dans le petit musée de "Firenze com'era", offrent de merveilleuses vues d'ensemble.

18. Le blason des Médicis magnifiquement peint au-dessus d'une porte, dans l'une des salles de la villa de Careggi, présente, au-dessous de la boule aux trois lys entrés plus tard dans les armoiries de la dynastie, cinq boules d'une belle couleur orangé soutenu qui évoquent

indéniablement les oranges. Les villas médicéennes, aujourd'hui encore, dans un souci de retour à l'authenticité du jardin Renaissance, ont des parcs abondamment garnis de grands pots de terre plantés d'agrumes.

19. *Guttuso. Grandi opere*, cit., p. 11. (Longue vie à celui qui aime, que périsse celui qui ne sait pas aimer. Et que périsse deux fois quiconque interdit d'aimer).

20. Ce qui suit est emprunté aux travaux, cités, de Mirella Levi d'Ancona, qui a admirablement étudié le détail de toutes les fleurs, leur signification en soi et leur sens par rapport à la place qui leur est assignée dans le tableau (près de tel ou tel personnage). Mais il ne s'agit ici que de symboles de type profane. Car les fleurs ont aussi un sens religieux, et leur présence se signifie pas la même chose selon qu'elles figurent dans un tableau profane ou dans un tableau religieux. Pour la symbolique religieuse de certaines fleurs, cf. entre autres le précieux « Que sais-je » de Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, PUF, 2004.

21. La légende raconte que les trois Grâces offrirent les orangers à Junon en cadeau de noces.

22. Des couronnes de myrte étaient accrochées aux portes, à l'occasion des mariages. Le myrte, attribut de Vénus, était considéré comme emblème de l'amour et du désir sexuel (les baies de myrte étaient tenues pour aphrodisiaques).

23. pervenche < *vincire* = lier.

24. Il était d'usage, à l'époque, raconte Mirella Levi d'Ancona, que la jeune mariée cache sur elle un œillet que le jeune marié devait trouver : ceci pour commencer à habituer l'épouse aux relations intimes.

25. Quantité d'autres plantes sont liées à l'amour et au mariage (jacinthes, cinéraires, hellébore, pissenlit...).

26. Pour cette interprétation, cf. tout particulièrement les travaux de E. H. Gombrich : *Botticelli's Mythologies. A study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », VIII, 1945, pp. 7-60.

27. D'ailleurs, dans la symbolique de tableaux religieux comme, par exemple, les représentations du Jugement dernier, les bienheureux sont toujours placés du côté gauche du tableau (à la droite de Dieu), tandis que les damnés sont du côté droit de l'œuvre.

28. À propos de cette nouvelle manière : « [...] è, come intuiva Franco Grasso, "il naturale espandersi dell'esuberante vitalità e della professionalità dell'artista che infrange le catene dei pregiudizi e delle finzioni moralistiche per ritrovare il contatto con le sorgenti della vita : il sesso diventa così il completamento della corporeità dei due esseri, in una compenetrazione che dà nuova forza per affrontare le difficoltà dell'esistere". [...] Dipingere quelle forme così cariche di vita è un rispondere alla sfida della decadenza di cui fa esperienza diretta [...] ». (Pasquale Hamel, *Il romanzo di Guttuso. L'avventura di un artista del '900*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 121-122).

29. « [...] Marta Vacondio, ex mondina della Lomellina poi indossatrice e, infine, moglie di Umberto Marzotto, blasonato e ricchissimo industriale. Una donna esuberante, carica di passionalità, ma anche signora salottiera, sensibile all'arte e agli artisti, che animava la Roma-bene degli anni sessanta e che amava circondarsi di uomini di successo e di artisti [...] quella donna dalle forme provocanti, così vitale ma anche così carnale, diviene ossessione, un'ossessione che riempie le tele del maestro, una musa ispiratrice – come qualche critico ha affermato – ma soprattutto l'ossessione che si espone prepotente e impudica, essenziale nella sua nuda corporeità ». (*ibidem*, pp. 122-123). Cf. également Leonardo Coen et Leo Sisti, *La morte del maestro. I misteri di casa Guttuso*, Milano, Mondadori, 1987, 202 p.

30. Nombre de tableaux de Guttuso offrent, en ces années, un postérieur féminin épanoui. Dans *Van Gogh porta il suo orecchio tagliato al bordello di Arles* (1978), une femme de dos, au premier plan, relève sa jupe au-dessus de sa taille, dans *San Girolamo o le tre età*, deux femmes nues, l'une debout, l'autre couchée, étalent leur nudité rebondie ; dans *Le menzogne* (1979), *Visita mattutina* (1979), *Bivacco di streghe* (1980), et notamment *Spes contra spem* (1982), de solides fesses féminines sont

encore à l'honneur ; dans *Il sonno della ragione produce mostri* (1979) est citée, entre autres, *L'origine du monde*.

31. Comme on sait, le serpent est aussi un symbole phallique.

32. Guttuso admet que revisiter un artiste revient à le désacraliser, mais, ajoute-t-il, « è dissacrazione sana, perché rivitalizza l'artista, è atto d'amore » (Enrico Baj e Renato Guttuso, *Fantasia e realtà*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 79). Signalons, à la même époque (1983-84), un dessin à encre de chine et aquarelle ayant pour titre *Zattera dell'amore* (50 x 70 cm). Il s'agit d'une interprétation très érotique du célèbre tableau de Géricault, représentant des couples nus parmi quelques arbres qui forment un étrange "bois" sur le radeau (*Catalogo ragionato dei dipinti di Renato Guttuso*, cit., vol. 4, p. 251).

33. Felice Claudio Zuccalà, dans le fascicule de l'exposition de Syracuse qui fut consacrée à cette œuvre, parle du « progetto salvifico dell'amore » ; [...] Finché ci saranno prati verdi [...] l'umanità continuerà a parlare d'amore, a amare, a sperare nell'amore » (*Renato Guttuso, Il bosco d'amore*, Milano, Mazzotta, 1985, p. 8).

34. C'est aux pages dédiées au mois de mai qu'est emprunté le récit de Chloris-Flore. Ajoutons que, comme le tableau de Botticelli, les calendriers romains se lisaient de droite à gauche.

35. La *Mélancolie* de Dürer est également présente, sous forme de gravure en noir et blanc, dans le tableau très coloré des *Giocatori di scopone* (1981) et dans *Allégorie du soir* (1982). On la reconnaissait déjà, dès les années 1953-54, dans *Boogie-woogie*, sous l'aspect d'une jeune fille désabusée, accoudée à une table, dans l'angle inférieur droit de cette grande toile, alors que des jeunes gens aux vêtements très colorés dansaient avec frénésie cette danse à la mode, sur le décor géométrique d'un tableau de Mondrian.

36. La tradition populaire présente le péché d'Adam et Eve, qui ont "croqué la pomme", comme le "péché de la chair".

37. Écoutons l'artiste, s'entretenant avec son ami Enrico Baj : « Anche se il soggetto è lo stesso, ognuno scrive con la propria mano, con la sua calligrafia. Non è una copia, è una riflessione, una riflessione che si traduce in forma. E siccome la traduzione della forma dipende dalla tua mano, dalla tua mente, dal tuo cuore, allora questo ha un senso, non è solo un'esercitazione stupida, vana, una perdita di tempo. È una riflessione che tu eserciti anche incoscientemente, senza pensare che tu fai una rivisitazione di tipo critico ». (Enrico Baj, Renato Guttuso, *op. cit.*, p. 76).

38. C'est l'interprétation qu'en donne E. Panovsky. (Pierre Vaisse, *Dürer*, Paris, Fayard, 1995, p. 145).

39. *Guttuso, Grandi opere*, cit., p. 11.

40. Rappelons que les trois gravures de Dürer, auxquelles on peut ajouter *Adam et Ève*, sont les gravures les plus parfaites et les plus achevées réalisées jusque là. À propos de la *Mélancolie* : « Jamais, il faut le dire, aucun graveur au burin n'était ni n'est depuis lors allé si loin dans le rendu des nuances de l'ombre et de la lumière [...] on admire aussi comment l'artiste a su rendre l'aspect des surfaces, la qualité tactile du bois, des étoffes, d'un pelage ». Pierre Vaisse, *op. cit.*, p. 129.

41. Au cours d'un entretien avec un journaliste de « la Repubblica », à Velate, Guttuso admettait : « Ogni tanto protesto col padreterno che ci fa invecchiare e poi morire ». *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, cit., vol. IV, p. XV.

42. Catherine Laroze, *Le jardin inspiré*, in *Le jardin, notre double. Sagesse et déraison*, dirigé par Hervé Brunon, Paris, Éditions Autrement, 1999, pp. 212-213.

43. 121 cm x 149 cm, collection privée. Le thème du jardin de Velate est plusieurs fois traité au cours de cette période. Cf., en 1984 : *Prato di Velate con ortensie* (125 x 147,5 cm, coll. privée), *Paesaggio di Velate con ortensie* (105,5 x 100,5, coll. privée) et *Il giardino di Velate* (66 x 50 cm, coll. privée). Y apparaissent les mêmes arbres, aux troncs garnis de lierre, que dans le *Bosco d'amore*.

44. Dans le jardin on est « soumis aux aléas du climat, au cycle des saisons [...] au rythme lent de la croissance des arbres, au vieillissement des choses [...]. Et on y vit vraiment la relation du corps à un lieu ». (Monique Mosser, *Le XXI^e siècle sera jardinier*, in *Le jardin, notre double*, cit., p. 239).

45. Là où le soleil se couche, le côté de la mort selon diverses traditions mythiques.

46. Signalons toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné au début de cette étude, que l'année suivante, Guttuso effectuera une réécriture à sa façon du *Printemps* de Botticelli (198 cm x 380 cm. Collection privée), dotant les trois Grâces de fesses rebondies, dénudant la tête et les épaules de Vénus, déshabillant tout à fait Chloris, faisant largement découvrir à Flore une poitrine opulente et une cuisse ourlée d'un porte-jarretelles, et glissant entre les branches des orangers le visage coquin d'un Cupidon voyeur et amusé ; quant aux mille fleurs de l'original, elles laissent la place aux marguerites, les seules fleurs ou presque liées aux affres de l'amour que notre monde d'aujourd'hui continue à effeuiller. À signaler également, la même année, en relation avec le thème du temps et de la vieillesse, une réécriture de *La fontaine de jouvence* de Cranach : *Da Lucas Cranach : la fontana della giovinezza* (1985) : de vieilles femmes nues descendent dans l'eau d'un bassin situé au centre d'une pelouse : elles en ressortent jeunes, belles et sautillantes. Au bas du tableau le peintre a écrit : « L'ideale di L. C. lo porta ad immaginare, alla età di 74 anni, questo dipinto amaro, quasi ad esorcizzare la fatalità del corso della vita ». (*Catalogo...*, cit., vol. 4, p. 53).

RÉSUMÉS

En 1984, à l'âge de 72 ans, Renato Guttuso peint une toile de grandes dimensions, *Il bosco d'amore*, qui éveille au premier coup d'œil le souvenir du *Printemps* de Botticelli. Les deux œuvres représentent en effet une série de personnages dans l'écrin verdoyant d'un jardin où l'amour est le thème dominant. Guttuso, toutefois, transformant les Hespérides de Botticelli en Éden biblique, fait de ce lieu le décor d'une célébration des amours les plus charnelles, bien loin de l'interprétation néoplatonicienne que Marsile Ficin voulut donner du tableau de Botticelli. Les deux œuvres toutefois se rejoignent dans leur invitation à jouir des plaisirs du présent, et surtout celle de Guttuso, le peintre étant désormais arrivé presque au bout des allées du jardin de la vie.

INDEX

Index chronologique : XVe, XXe

Mots-clés : amour, art, Botticelli (Sandro), fleur, Guttuso (Renato), jardin, peinture, Printemps (titre)

AUTEUR

BRIGITTE URBANI

Université de Provence