

L'Amour

- Résumé et analyse des œuvres
- Étude approfondie du thème
- Comparaison entre les œuvres
- Méthodologie des épreuves
- Dissertations et résumés corrigés
- Répertoire de citations **NOUVEAU!**

Platon
Le Banquet

Shakespeare
Le Songe d'une nuit d'été

Stendhal
La Chartreuse de Parme

par Florence Fix, Sylvain Ledda, Laetitia Monteils-Laeng,
Florian Pennanech, Esther Pinon, François Vanoosthuyse,
Corinne von Kymmel-Zimmermann

L'Amour

Cet ouvrage s'adresse aux élèves des classes préparatoires aux grandes écoles scientifiques. Il a pour objectif de les aider à **réussir l'épreuve littéraire** des concours.

Pour l'année 2018-2019, le programme porte sur :

- Platon, *Le Banquet*
- Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme*

Le thème associé à ces œuvres est : **L'amour**.

Complet et précis, ce livre est l'outil indispensable à une meilleure connaissance des œuvres et du thème. Il comprend :

1. **Une introduction générale** qui situe le thème dans l'histoire de la pensée et analyse les différentes problématiques qu'il recouvre.
2. **Trois études détaillées :**
 - pour se familiariser avec chacune des œuvres au programme : résumé et structure, analyse du contexte, fiches thématiques.
 - pour comprendre comment chacune aborde et illustre le thème au programme.
3. **Une réflexion synthétique et problématisée** sur le thème « L'amour » à partir des œuvres étudiées.
4. **Une méthodologie** de la dissertation et du résumé, **des dissertations et des résumés corrigés**, un **index des notions** qui se rattachent au thème et un **répertoire de citations** commentées.

L'Amour

Platon, *Le Banquet*

Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*

Florence Fix

Agrégée de lettres modernes

Sylvain Ledda

Agrégé de lettres modernes

Laetitia Monteils-Laeng

*Ancienne élève de l'École normale supérieure
Agrégée de philosophie*

Florian Pennanech

*Professeur en classes préparatoires scientifiques
Agrégé de lettres modernes*

Esther Pinon

Agrégée de lettres modernes

François Vanoosthuyse

*Ancien élève de l'École normale supérieure
Agrégé de lettres classiques*

Corinne von Kymmel-Zimmermann

*Professeur en classes préparatoires scientifiques
Agrégée de lettres modernes*

Les éditions auxquelles nous renvoyons dans ce volume sont les suivantes :

- Platon, *Le Banquet*, traduction et édition de Luc Brisson, dossier d'Arnaud Sorosina, GF-Flammarion, 2018.
- Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, traduction de Jean-Michel Déprats, Gallimard, « Folio théâtre », 2003.
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, édition de Fabienne Bercegol, dossier de Françoise Court-Perez, GF-Flammarion, 2018.

SOMMAIRE

INTRODUCTION AU THÈME *par Florence Fix et Esther Pinon*

PRÉAMBULE	11
I. L'AMOUR, LES AMOURS	14
A. La Grèce : les quatre visages de l'amour	14
B. Un peu, beaucoup, passionnément, à la folie	18
C. Amours et valeurs	21
II. AMOUR ET SOCIÉTÉ(S)	25
A. L'amour, effet de nature ou effet de culture ?	25
B. Amour et mariage	27
C. Amour et liberté	30
III. DIRE L'AMOUR	33
A. Les genres pour le dire	35
B. Les mythes de l'amour	38
C. Histoires d'amour	42
CONCLUSION	44
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE	46

PREMIÈRE PARTIE PLATON, *LE BANQUET* *par Laetitia Monteils-Laeng*

I. PRÉSENTATION DU <i>BANQUET</i>	53
A. Le contexte de l'œuvre	53
B. <i>Le Banquet</i> dans les dialogues platoniciens	55
C. <i>Le Banquet</i> et le mélange des genres	58
D. Les grands thèmes du <i>Banquet</i>	60
II. L'AMOUR DANS <i>LE BANQUET</i>	70
Introduction	70
A. L' <i>éros</i> traditionnel comme désir de possession	71
B. L'amour fusionnel : le désir d'une unité perdue	78
C. L'amour unifié sous toutes ses formes : l' <i>éros</i> vu par Socrate et Diotime	83
CONCLUSION	93
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE	94

DEUXIÈME PARTIE
SHAKESPEARE, *LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ*
par Sylvain Ledda

INTRODUCTION	99
I. PRÉSENTATION DU <i>SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ</i>	103
A. Contexte de l'œuvre :	
Shakespeare et <i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	103
B. Shakespeare et la comédie	108
C. Le théâtre est un songe : structures et motifs	114
II. L'AMOUR DANS <i>LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ</i>	120
A. Un chassé-croisé amoureux	120
B. Cet obscur objet qu'est l'amour	127
C. Le langage de l'amour dans <i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	134
CONCLUSION :	
LE THÉÂTRE ET L'AMOUR, DEUX ILLUSIONS ?	140
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE	142

TROISIÈME PARTIE
STENDHAL, *LA CHARTREUSE DE PARME*
par François Vanoosthuyse

I. PRÉSENTATION DE <i>LA CHARTREUSE DE PARME</i>	149
A. Un roman européen des années 1830	149
B. Un roman romantique	153
C. Le romanesque et le réel dans <i>La Chartreuse de Parme</i>	159
D. De quoi parle <i>La Chartreuse de Parme</i> ?	163
II. L'AMOUR DANS <i>LA CHARTREUSE DE PARME</i>	166
Introduction	166
A. Amours et haines familiales	169
B. Vies amoureuses	175
C. Poésie amoureuse	183
CONCLUSION	189
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE	190

QUATRIÈME PARTIE
L'AMOUR DANS LES ŒUVRES AU PROGRAMME
par Florian Pennanech

INTRODUCTION	195
I. L'AMOUR VÉCU	195
A. Psychologie de l'amour	196
B. Physiologie de l'amour	203
C. Amour et connaissance	208
II. ONTOLOGIE DE L'AMOUR	214
A. L'être amoureux	214
B. La relation amoureuse	220
C. L'être aimé	230
III. LE LANGAGE DE L'AMOUR	235
A. Puissance et impuissance du langage	236
B. L'amour et les signes	239
C. Amour et littérature	243
CONCLUSION	250

CINQUIÈME PARTIE
MÉTHODOLOGIE : ÉPREUVES D'ÉCRIT ET D'ORAL
AUX CONCOURS D'ENTRÉE DES GRANDES ÉCOLES SCIENTIFIQUES
par Corinne von Kymmel-Zimmermann

I. GÉNÉRALITÉS CONCERNANT LES ÉPREUVES ÉCRITES	255
II. LE RÉSUMÉ À L'ÉCRIT DES CONCOURS CENTRALE-SUPÉLEC ET CCP	255
A. Quels textes pour quels résumés ?	255
B. Les enjeux de l'exercice	256
C. Méthode de travail	257
D. Rédaction et vérification	259
III. LA DISSERTATION	259
A. Enjeux de l'exercice	259
B. Le travail au brouillon : du sujet au problème	260
C. Le plan	262
D. Rédaction de la dissertation	263
IV. PRÉPARER LES ÉPREUVES DE L'ORAL	266
A. Concours Mines-Telecom	266
B. Concours commun Mines-Ponts	267
C. Concours X (Polytechnique) et ESPCI	267
D. Quelle préparation pour les oraux ?	268

SIXIÈME PARTIE
CORRIGÉS DE DISSERTATIONS ET DE RÉSUMÉS
par Florian Pennanech

I. DISSERTATION RÉDIGÉE

Sujet 1 : Proust, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), écrit : « Sans doute peu de personnes comprennent le caractère purement subjectif du phénomène qu'est l'amour, et la sorte de création que c'est d'une personne supplémentaire, distincte de celle qui porte le même nom dans le monde, et dont la plupart des éléments sont tirés de nous-mêmes. » Dans quelle mesure votre lecture des trois œuvres éclaire-t-elle cette affirmation ? 271

II. PLANS DE DISSERTATIONS

Sujet 2 : Jean-Paul Sartre, dans *L'Être et le Néant*, affirme que « celui qui veut être aimé ne désire pas l'asservissement de l'être aimé. Il ne tient pas à devenir l'objet d'une passion débordante et mécanique. Il ne veut pas posséder un automatisme, si on veut l'humilier, il suffit de lui représenter la passion de l'aimé comme le résultat d'un déterminisme psychologique : l'amant se sentira dévalorisé dans son amour et dans son être [...]. Ainsi l'amant ne désire-t-il pas posséder l'aimé comme on possède une chose ; il réclame un type spécial d'appropriation. Il veut posséder une liberté comme liberté ». Vous direz en quoi cette réflexion éclaire votre lecture des trois œuvres. 281

Sujet 3 : Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977), affirme : « Dire je-t'aime, c'est faire comme s'il n'y avait aucun théâtre de la parole, et ce mot est toujours vrai. » Dans quelle mesure votre lecture des trois œuvres est-elle susceptible d'éclairer cette affirmation ? 285

III. RÉSUMÉS CORRIGÉS 289

SEPTIÈME PARTIE
RÉPERTOIRE DE CITATIONS
par Corinne von Kymmel-Zimmermann 299

INDEX DES NOTIONS 313

TABLE DES ENCADRÉS 317

TABLE DES ILLUSTRATIONS 319

INTRODUCTION AU THÈME

L'amour

par Florence Fix et Esther Pinon



Préambule	11
I. L'amour, les amours	14
A. La Grèce : les quatre visages de l'amour.....	14
<i>Illustration : Titien, Amour sacré et Amour profane, 1514</i>	17
B. Un peu, beaucoup, passionnément, à la folie	18
C. Amours et valeurs	21
<i>Encadré : Signes et emblèmes de l'amour</i>	24
II. Amour et société(s)	25
A. L'amour, effet de nature ou effet de culture ?.....	25
B. Amour et mariage	27
<i>Illustration : Jan van Eyck, Les Époux Arnolfini, 1434</i>	29
C. Amour et liberté.....	30
<i>Illustration : Camille Claudel, La Valse, vers 1893</i>	32
III. Dire l'amour	33
<i>Encadré : Langages de l'amour</i>	34
A. Les genres pour le dire	35
<i>Encadré : Pétrarque ou les renaissances de l'amour</i>	37
B. Les mythes de l'amour.....	38
<i>Illustration : Roy Lichtenstein, Hopeless, 1963</i>	39
C. Histoires d'amour	42
Conclusion	44
Orientation bibliographique	46

PRÉAMBULE

Au ^v^e siècle avant notre ère, le poète et philosophe grec Empédocle fait de l'Amour l'un des deux principes organisateurs du monde ¹. Force d'attraction physique, il régit un mouvement centripète par lequel les éléments s'attirent, se mêlent, s'organisent en structures complexes, tandis que la Haine, régissant elle un mouvement centrifuge, introduit dans l'univers une force de séparation sans laquelle les éléments se confondraient en un tout indistinct. Le monde devrait son équilibre aux pouvoirs alternés et combinés de ces deux principes, l'Amour préservant l'univers de la dispersion initiée par la Haine. Au ^{xix}^e siècle, l'écrivain romantique Alfred de Musset propose une variation sur la conception d'un univers régi par l'amour – la haine en revanche disparaît de son système :

Pourquoi ce ciel immense n'est-il pas immobile ? Dis-moi ; s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé, en vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes qui ne s'arrêteront jamais ? [...] Par l'éternel amour. La main qui les suspend dans l'espace n'a écrit qu'un mot en lettre de feu. Ils vivent parce qu'ils se cherchent, et les soleils tomberaient en poussière, si l'un d'entre eux cessait d'aimer ².

Les progrès de la science tendent à reléguer cette lecture cosmogonique de l'amour au rang d'allégorie poétique. Elle n'en demeure pas moins puissamment évocatrice, en ce qu'elle témoigne d'une croyance en un caractère universel de l'amour, que semble confirmer notre environnement culturel : des monuments de la littérature mondiale aux chansons les plus populaires, des écrans de cinéma ou de télévision aux affiches publicitaires, tout nous parle d'amour, mais ce discours creuse bien souvent un manque. Sur le mode de l'inaccessible, de la déploration, de la perte, de la quête ou de l'injonction à le trouver, l'amour est un objet présent mais absent, spectaculaire mais invisible, sans cesse déclamé mais toujours indicible.

En raison de son omniprésence même, l'amour peut devenir insaisissable pour l'esprit : que recouvre au juste ce terme à la fois si usité et aux significations si diverses ? L'acception la plus courante, sentimentale et intime, n'est assurément pas celle d'Empédocle. Le principe organisateur qu'il identifie est autant un concept philosophique qu'une loi physique, qu'il nomme tantôt *philia*, tantôt Aphrodite. Le dénominateur commun de tous les emplois du mot « amour », comme du latin *amor* dont il est issu, est un phénomène d'attirance, généralement dû à une

1. Voir Jean Bollack, *Empédocle, 2 : « Les Origines ». Édition et traduction des fragments et des témoignages*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1969, fragment 31.

2. Musset, *Il ne faut jurer de rien* [1836], in *Lorenzaccio. On ne badine pas avec l'amour et autres pièces*, III, 4, éd. B. Masson, GF-Flammarion, 1988, p. 504.

préférence ou à une affinité. Les réalités qu'ils désignent présentent néanmoins de considérables variations de nature – de l'attraction physique à l'élection spirituelle –, d'intensité – de l'affection douce à la passion dévorante –, et même d'objet – on peut éprouver de l'amour pour un être que l'on a distingué, pour sa famille, pour l'humanité tout entière, pour une idée (« l'amour de la vérité ») ou un objet (« l'amour des beaux livres »). Les spécificités de la langue française accroissent encore la plasticité du nom « amour » et de ses acceptions : elle ne possède qu'un seul verbe, « aimer », qui s'applique tout autant au sentiment amoureux qu'à l'expression d'un goût plus ou moins prononcé, là où d'autres langues possèdent des verbes distincts : *to like* et *to love* en anglais, *mögen* et *lieben* en allemand, *gustar*, *querer* et *amar* en espagnol. Le substantif « amour » est également riche de particularités grammaticales. Comme Tirésias¹, l'amour change de genre : il est masculin au singulier et féminin au pluriel, bien que la règle connaisse des exceptions – dans la langue poétique, on emploie parfois le mot au féminin et au singulier, tandis que certains usages imposent le masculin et le pluriel (« le plus beau des amours »).

Ces métamorphoses linguistiques seraient-elles le signe du caractère fondamentalement insondable de l'amour ? Il serait tentant de le penser et de renoncer à la définition, dans la mesure où le mystère augmente le charme d'un sentiment souvent présenté comme inexplicable et inexprimable. À plusieurs reprises, Marivaux a fait d'un amour illisible à ceux-là même qui le ressentent le ressort de ses comédies. Dans *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), la marquise, éprise du chevalier, peine à discerner ses propres sentiments :

Ah ! je ne sais où j'en suis, respirons : d'où vient que je soupire ? les larmes me coulent des yeux ; je me sens saisie de la tristesse la plus profonde, et je ne sais pourquoi. Qu'ai-je affaire de l'amitié du chevalier ? L'ingrat qu'il est ! il se marie : l'infidélité d'un amant ne me toucherait point, celle d'un ami me désespère ; le comte m'aime, j'ai dit qu'il ne me déplaisait pas ; mais où ai-je donc été chercher tout cela² ?

Si l'aura de mystère qui entoure l'amour est séduisante, il vaut malgré tout la peine d'en considérer les enjeux intellectuels et les possibilités narratives qui mèneront à une réflexion féconde. Non seulement l'amour représente une source d'inspiration jamais tarie pour les artistes, mais il a donné lieu à nombre de définitions et de théories. Il constitue un objet d'étude qui intéresse la philosophie et la psychologie, l'Histoire, l'ethnologie et l'anthropologie – comment l'amour a-t-il été perçu, représenté, codifié, au fil des siècles et d'une ère civilisationnelle à l'autre ? –, ou

1. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, devin mythologique qui aurait été transformé un temps en femme : il serait ainsi le seul humain à avoir connu toutes les facettes de l'amour et du plaisir.

2. Marivaux, *La Seconde Surprise de l'amour* [1727], éd. H. Gohin, Gallimard, « Folio théâtre », 2005, p. 243.

encore la biologie – comment les mécanismes neurobiologiques, et notamment l'action des hormones, peuvent-ils provoquer en nous l'amour et le désir¹ ? S'efforcer de saisir ce qu'est l'amour ne signifie nullement qu'il faille réduire son épaisseur et sa diversité, mais au contraire envisager toute la richesse d'un sujet par une multiplicité d'approches complémentaires.

Il importe donc de cerner les contours mouvants de l'amour en interrogeant les différents sens dont il a été revêtu, en le confrontant aux notions qui lui sont connexes – telles la passion et l'amitié –, en questionnant les discours moraux qui ont pu l'ériger en valeur suprême ou au contraire le condamner, et en étudiant les contextes socio-culturels qui en font un idéal de vie ou le dénigrent au rang des divertissements. Il existe en effet une éthique de l'amour qui évolue considérablement selon les époques, et témoigne des mutations du sentiment amoureux dans l'histoire des idées et dans l'édifice social. Il faut aborder l'amour comme une notion relative. Son caractère absolu et universel, présupposé par la philosophie d'Empédocle comme par la pensée romantique, peut être remis en question : l'amour tel que nous le connaissons a-t-il toujours existé ? Comment la société s'est-elle accommodée de la puissance d'un sentiment individuel et intime, potentiel facteur de subversion des modèles collectifs ? L'idéalisation de l'amour, érigé au rang d'exception, peut en ce sens relever d'une stratégie de marginalisation qui permet de tenir à distance une source de tentations potentiellement dangereuses. Le mariage et l'union constituent à l'inverse des modalités, évolutives elles aussi, qui définissent l'intégration de l'amour à la société : considéré à certaines époques comme un ferment de désordre, ce sentiment est aujourd'hui progressivement perçu comme un ingrédient du ciment social et une étape presque obligée de l'accomplissement individuel. Mais l'amour est également doté d'une dimension universelle (ce que tous les êtres humains, au-delà de leurs différences culturelles, linguistiques ou religieuses peuvent ressentir), voire collective : aimer sa patrie, aimer Dieu, aimer sa terre natale ou sa langue ont été ou sont encore des valeurs qui rassemblent des communautés, quand elles ne fondent pas, comme le pense Rousseau, l'une des caractéristiques de la nature humaine.

Dans l'étude des métamorphoses de l'amour, l'attention portée aux représentations artistiques et littéraires s'avère essentielle : outre qu'elles fournissent un support pour comprendre l'évolution des mentalités, elles témoignent d'un véritable engouement pour l'amour. Peindre, écrire ou chanter l'amour, c'est affronter une double gageure : dire l'ineffable et renouveler un motif sans doute plus visité et revisité qu'aucun autre. C'est aussi se nourrir de l'infinie richesse d'un sentiment dont les virtualités artistiques sont sans cesse renouvelées, parce qu'il touche au plus profond de l'individualité tout en ouvrant à l'altérité. C'est enfin

1. Voir par exemple Serge Stoléru, *Un cerveau nommé désir. Sexe, amour et neurosciences*, Odile Jacob, 2016.

s'inscrire dans une donnée fondamentalement humaine : aussi les écrits sur l'amour offrent-ils plus que d'autres des espaces où peut se déployer une forme d'introspection car ils permettent une comparaison entre l'expérience incarnée par des figures mythiques et celle du lecteur, et relèvent en ce sens de l'intime autant que de la généralisation. L'esprit humain n'a pas fini d'explorer le pays de Tendre¹, ni de déployer des trésors de créativité pour le cartographe.

I. L'AMOUR, LES AMOURS

Peut-on dire la singularité de l'amour autrement que par le détour du pluriel ? Nombre d'œuvres adoptent une démarche polyphonique ou kaléidoscopique : dans *Le Banquet*, Platon donne voix à chacun des convives ; dans *Les Amours* (1552-1578) Ronsard accumule des variations stylistiques, poétiques et thématiques sur le sentiment amoureux ; dans *L'Astrée* (1607-1627), Honoré d'Urfé entrelace plusieurs intrigues dont chacune révèle l'une des réalisations possibles du sentiment amoureux (l'amour parfait d'Astrée et Céladon, l'amour intellectualisé de Diane et Silvandre, les amours aristocratiques de Galathée pour Polémas, Lindamor et Céladon...) ; dans *La Nouvelle Héloïse* (1761), Rousseau choisit la forme de l'échange épistolaire pour déployer une philosophie nuancée de l'amour à travers les subjectivités complémentaires de Julie, Saint-Preux, Claire et M. de Wolmar. Par la multiplicité des expériences qu'il recouvre et des interprétations auxquelles il se prête, l'amour semble échapper à l'univocité d'une définition : il impose qu'on le suive dans la diversité de ses représentations philosophiques, historiques et éthiques.

A. La Grèce : les quatre visages de l'amour

La variété des amours est inscrite dans la langue grecque, qui possède quatre vocables pour désigner des sentiments connexes mais distincts.

Éros est peut-être celui qui a connu la plus grande fortune lexicale et artistique. Nom d'une divinité devenu substantif, il désigne l'amour physique et le plaisir des sens. La mythologie grecque en fait tantôt l'une des divinités primordiales, issue du Chaos, et qui confère aux autres le pouvoir d'engendrement, tantôt un dieu né, en même temps qu'Aphrodite et Himéros (le désir), de la castration d'Ouranos par son fils Cronos. Parfois confondu avec Cupidon, fils de Mars et de Vénus, souvent figuré

1. Voir note 1, p. 30.

en adolescent ailé et armé d'un arc, Éros décoche au hasard des flèches et fait naître chez ses victimes un désir irrépissible – celui qui saisit, par exemple, le poète d'« À une passante » :

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

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 savais ¹ !

On serait donc tenté de voir en lui la simple incarnation de l'attirance sexuelle. À l'image du désir spleenétique exprimé par Baudelaire, pour qui l'amour est à la fois une renaissance et une déchirure, la notion d'*éros* est pourtant complexe. En témoignent les représentations presque contradictoires de la divinité : l'Éros primordial n'est pas l'archer turbulent qu'a retenu l'iconographie, mais un androgyne non sexué. L'*éros* engage les âmes aussi bien que les corps – telle est la réflexion que Marguerite Yourcenar prête à l'empereur Hadrien, nourri de culture grecque, qui s'interroge au seuil de la mort sur un sentiment qui a bouleversé son existence :

Je croirai à cette assimilation de l'amour aux joies purement physiques (à supposer qu'il en existe de telles) le jour où j'aurai vu un gourmet sangloter de délices devant son met favori, comme un amant sur une jeune épaule. De tous nos jeux, c'est le seul qui risque de bouleverser l'âme, le seul aussi où le joueur s'abandonne nécessairement au délire du corps ².

Égoïste de nature parce qu'il est désir de possession, *éros* est également ouverture à l'altérité en ce qu'il aspire à l'extase, c'est-à-dire à la sortie de soi. Aussi est-il perçu comme un possible vecteur d'ascension par la philosophie platonicienne : l'attirance sensuelle devient aspiration, vers le monde des idées chez Platon, vers Dieu selon la relecture chrétienne des néoplatoniciens. Chez Freud, l'*éros* tend enfin à s'affranchir de ses significations amoureuses tout en renouant avec la divinité primordiale, puisqu'il désigne l'ensemble des pulsions de vie.

Tout aussi riche est la notion de *philia*, souvent traduite par « amitié », mais qui renvoie ³ à une relation interpersonnelle si étroite et si exceptionnelle qu'elle est parfois perçue comme l'une des nuances de l'amour. La *philia* exclut en effet le désir sexuel, mais suppose une égalité et une réciprocité qui peuvent manquer à l'*éros*. Elle constitue une forme d'élection intime que traduisent le respect, l'échange et le partage, et connaît des degrés divers, de l'association raisonnée à l'affection la plus vive.

1. Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du Mal* [1857], éd. J. Dupont, GF-Flammarion, 2012, p. 137.

2. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* [1951], Gallimard, « Folio », 1998, p. 20.

3. Notamment dans les livres VIII et IX de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote.

Montaigne décrit une telle union d'âmes lorsqu'il se souvient du lien puissant qui l'attachait à La Boétie :

[...] ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ce ne sont qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent. En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : « Parce que c'était lui ; parce que c'était moi ¹. »

L'intensité que présuppose la *philia* induit parfois une certaine confusion des sentiments : entre l'amour et l'amitié, il arrive que la « couture » ne soit guère plus discernable qu'entre les âmes de Montaigne et La Boétie. Dans *Jocelyn* (1836), épopée en vers de Lamartine, le héros éponyme éprouve pour Laurence, un jeune orphelin qu'il a pris sous sa protection, une affection très vive. Troublé par cette relation, il découvre que Laurence est en vérité une jeune fille déguisée et qu'*éros* avait revêtu les atours de *philia*. Ailleurs, le mot « amitié » peut même s'entendre comme un synonyme d'« amour », ou sa litote.

Pareille confusion ne saurait avoir cours lorsqu'il s'agit de l'*agapè*. Traduit tantôt par « amour » tantôt par « amitié », mais aussi par « affection », « tendresse » ou « dévouement » il se distingue par son désintéressement absolu. Là où l'*éros* espère la possession, là où la *philia* exige la réciprocité, l'*agapè* est entièrement tourné vers l'autre, sans souci de soi. Il ne se limite pas à un individu élu, mais s'adresse potentiellement à tous : l'amour du prochain et la philanthropie relèvent de l'*agapè*, qui occupe une place de choix dans la terminologie chrétienne. Dans la première épître de Jean, il sert à qualifier Dieu : « Dieu est *agapè* : celui qui demeure dans l'*agapè* demeure en Dieu, et Dieu en lui ². » Le mot, traduit en latin par *caritas* et en français par « charité » ou « amour », suppose que l'amour de Dieu pour l'Homme est inconditionnel : si l'*éros* s'élève de la créature vers le créateur, l'*agapè* accomplit le mouvement inverse. Dans la pensée chrétienne, il n'existe pas de hiérarchie entre ces deux formes d'amour, mais plutôt une différence de nature que symbolise peut-être une célèbre toile du Titien, *Amour sacré et Amour profane* (voir illustration ci-contre). Dans la contemplation de l'*agapè*, le mystique éprouve un amour qui envahit tout son être, corps inclus, et le mène à une extase parfois fort voisine de l'*éros* profane. Lorsque Le Bernin sculpte *La Transverbération de sainte Thérèse* (1647-1652), il confère au visage de Thérèse d'Àvila une expression qui suggère l'abandon sensuel ³ et représente à ses côtés un ange armé d'une flèche d'or. Ce dernier est

1. Montaigne, « De l'amitié », *Essais* [1580], I, chap. XXVIII, éd. A. Micha, GF-Flammarion, 1969, p. 236.

2. 1 Jean 4, 16.

3. Lacan se réfère à cette sculpture lorsqu'il étudie le lien entre extase mystique et jouissance féminine. Voir *Le Séminaire XX. Encore* [1972], Seuil, 1975, p. 70.



Titien, *Amour sacré et Amour profane*, 1514.

© Bridgeman Images

Peinte à l'occasion d'un mariage, la toile du Titien illustre autant la diversité que l'unicité de l'amour. Son titre, qui ne lui a pas été donné par le peintre, résume la lecture allégorique qui en est traditionnellement faite : vêtue d'atours riches et mondains, la femme qui occupe la partie gauche du tableau personnifierait l'amour profane, tandis que la femme située à droite, drapée à l'antique, incarnerait l'amour sacré. L'arrière-plan confirme cette interprétation : du côté de l'amour profane, on distingue des lapins, symboles de fertilité, et du côté de l'amour sacré, des chiens, emblèmes de fidélité. Mêlant les eaux du bassin qui les sépare, Cupidon représenterait quant à lui la nécessaire union des deux formes d'amour. Tourné vers l'amour profane, l'amour sacré inviterait d'ailleurs celui-ci à s'élever spirituellement, comme le suggère son geste : sa main tend la flamme de l'illumination vers le ciel.

Une autre interprétation se fonde sur un roman italien traitant de l'amour, *Le Songe de Poliphile* (1499). Le regard détourné du personnage de gauche, qui semble fuir le contact, rappelle le personnage de Polia, une femme prude et rétive à la passion (non sans raison, si l'on en juge par la scène de souffrance physique représentée sur le bas-relief). À sa gauche, Vénus s'efforcerait de l'attirer vers un amour non pas spirituel et éthéré, mais bien sensuel et charnel : la flamme serait alors le flambeau de l'hyménée. Toutes deux encadreraient le tombeau d'Adonis (l'amant de Vénus), lieu d'une renaissance de l'amour symbolisée par la métamorphose de roses blanches (au premier plan) en roses rouges, teintées du sang de la déesse.

conforme à la vision que décrit la carmélite dans ses *Mémoires*, mais il n'est pas sans rappeler la figure mythologique d'Éros.

Ajoutons la *storgê*, qui partage avec l'*éros* la dimension instinctive et naturelle, avec la *philia* la tendresse tournée vers un autre être, et avec l'*agapè* le caractère désintéressé. Ce terme renvoie à l'amour familial, en particulier celui qu'un parent porte à ses enfants, mais il peut également désigner la douceur amoureuse qui unit les deux membres d'un couple serein, que la passion propre à l'*éros* ne tourmente pas. Ainsi de l'estime et du souci de l'autre que décrit le roman *La Chambre des époux* (2017) d'Éric Reinhardt, où un couple affronte le cancer. Les frontières, cependant, sont une fois de plus poreuses : *quid* de l'amour parental lorsqu'il se mue en passion certes altruiste, mais déchirante ? De quelle nature est la douleur qui ravage Jean Valjean dans *Les Misérables* (1862) lorsque sa protégée Cosette s'éprend de Marius, de quelle nature est le dévouement passionné du père Goriot que ses filles ruinent et vampirisent ? Tout l'intérêt du forçat évadé de Hugo et du vermicellier de Balzac repose sur le mélange inextricable en eux d'*éros*, *agapè* et *storgê*. L'amour parental peut certes être considéré comme construction sociale¹, il n'en travaille pas moins des affects puissants que mobilise la fiction littéraire.

Les catégories grecques de l'amour ne sont donc pas exclusives les unes des autres, mais au contraire complémentaires. Qu'un seul mot puisse toutes les traduire n'est peut-être pas l'indice d'une défaillance de la langue française, mais le signe de la richesse d'un sentiment que la pensée peut nuancer presque à l'infini.

B. Un peu, beaucoup, passionnément, à la folie

Si la terminologie grecque distingue les formes d'amour en fonction de l'être aimé et du mouvement qu'il inspire, d'autres catégorisations sont possibles, qui se fondent sur les effets que l'amour provoque sur l'individu qui l'éprouve.

Pour Spinoza, ces effets sont la définition même de l'amour, qui se reconnaît à la joie éprouvée par celui qui aime ; est aimé l'objet que l'on identifie comme source de cette joie². Kant voit lui aussi en l'amour un sentiment qui s'empare de l'individu, de manière irrépressible : « L'amour est une affaire de *sensation*, non de vouloir, et je ne peux aimer parce que je le *veux*, mais encore moins parce que je le *dois* [...] »³. » Ce

1. Voir à ce sujet Elisabeth Badinter, *L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel, XVII^e-XX^e siècle* [1980], Le Livre de Poche, 2001.

2. Voir la célèbre définition qu'il en donne dans la troisième partie, proposition XIII de l'*Éthique* : « L'amour, dis-je, n'est autre chose qu'une joie qu'accompagne l'idée d'une cause extérieure » (Spinoza, *Éthique* [1677], trad. Ch. Appuhn, GF-Flammarion, 1965, p. 148).

3. Kant, *Métaphysique des mœurs II. Doctrine de la vertu* [1795], Introduction, « De l'amour des hommes », trad. A. Renaut, GF-Flammarion, 1994, p. 246.

sentiment qui échappe à la volonté est réprouvé par le philosophe : chez l'homme épris d'amour, le devoir moral abdique, de même que la raison. L'amour est subi, non choisi. Se profile alors le spectre inquiétant de la passion qui, ainsi que son nom l'indique, réduit le sujet à la passivité et le place sous la dépendance d'un autre être – Kant exclut de cette condamnation morale les sentiments désintéressés (l'amour du prochain, voisin de l'*agapè*) dans lesquels nous n'avons pas besoin de l'autre, mais désirons son bonheur.

Étymologiquement, la passion ne renvoie pas à l'intensité supérieure du sentiment amoureux, ainsi qu'on le comprend parfois dans le langage courant, mais à la souffrance qui en découle. Parce qu'il assimile l'amour à la joie, Spinoza envisage lui aussi cette douleur d'aimer mais dans une perspective différente : la souffrance n'est pas intrinsèque à l'amour, elle est la conséquence de l'objet aimé. Seul celui qui nous procure de la joie a la faculté de nous faire souffrir, ne serait-ce que parce qu'il est mortel et que la perspective de perdre la source de notre joie est insoutenable. Aussi la douleur guette-t-elle tous les amants, même dans les moments les plus heureux de leur histoire. François Truffaut, dont la filmographie est hantée par le motif de la passion¹, prête ainsi, dans *Le Dernier Métro* (1980), des paroles douloureuses à Bernard (Gérard Depardieu), à qui Marion (Catherine Deneuve) avoue son amour : « Oui, l'amour fait mal. Comme les grands oiseaux rapaces, il plane au-dessus de nous et nous menace. Mais cette menace peut être aussi une promesse de bonheur. Tu es belle, Hélène, si belle que te regarder est une souffrance. » Sa partenaire s'interroge et s'inquiète : « Hier vous disiez que c'était une joie ? » Et lui de conclure : « C'est une joie et une souffrance. » Cette conception duelle du sentiment amoureux est une constante dans la pensée de Truffaut : les dernières répliques étaient déjà échangées par Jean-Paul Belmondo et Catherine Deneuve dans *La Sirène du Mississippi* (1969). Si elle peut être intrinsèque à l'amour, la passion est aussi attisée par les facteurs qui contrarient l'épanouissement du sentiment. Les protagonistes du roman *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant en sont l'exemple : leur passion est conditionnée par des obstacles internes (la non-réciprocité des sentiments), mais aussi extérieurs (leur position sociale qui les isole et les enferme dans l'espace du couple). Le héros éponyme entreprend de séduire Ellénore par vanité et ennui plus que par inclination, mais lorsqu'elle le repousse, la tiédeur de ses sentiments laisse place aux tourments de la passion – il souffre moins d'aimer que de ne pouvoir être aimé : « Cette réponse me bouleversa. Mon imagination, s'irritant de l'obstacle, s'empara de toute mon existence. L'amour, qu'une heure auparavant je m'applaudissais de feindre, je crus tout à coup l'éprouver avec fureur². » Dès lors qu'Ellénore lui retourne son amour, l'indifférence renaît en lui. Par égard pour cette femme qu'il

1. De *La Peau douce* (1964) à *La Femme d'à côté* (1981) en passant par *La mariée était en noir* (1968) et *L'Histoire d'Adèle H.* (1974).

2. Constant, *Adolphe* [1816], éd. J.-M. Roulin, GF-Flammarion, 2011, p. 72.

respecte mais que la société rejette, il ne peut se résoudre à la quitter. Sa compagne perçoit cependant sa froideur, et c'est elle alors que la passion consume jusqu'à la mort. L'impossibilité même de l'amour exacerbe les sentiments jusqu'à la passion la plus dévastatrice. Seules les marques extérieures de ce mal d'aimer révèlent parfois un sentiment dont tabous et interdits rendent le nom impossible à prononcer. Le René de Chateaubriand (1802), presque contemporain de l'Adolphe de Constant, voit sa sœur Amélie dépérir d'une douleur inconnue et choisir la vie monacale. Elle meurt ainsi symboliquement au monde et à l'amour à cause d'un secret honteux. Secrètement éprise de son frère, elle choisit de disparaître, laissant à René une soif inextinguible, « le vague des passions » que rien ne vient apaiser.

À l'époque romantique, la passion, quelque périlleuse qu'elle soit, tend en effet à devenir un impératif – corollaire du désir de faire entendre les aspirations du moi. Le sentiment absolu et désespéré qui cause la mort d'Amélie et Ellénore fait d'elles des âmes d'élite, hors du commun. Pour une génération arrivée après les guerres d'Empire et qu'a déçue la révolution avortée de 1830, la passion, de préférence interdite et impossible, représente l'un des derniers bastions de grandeur et d'ardeur. Telle est la logique, plus ou moins consciente, qui préside à « l'amour de tête » qui unit Julien Sorel et Mathilde de La Mole dans *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal ; telle est aussi l'aspiration qui parcourt toute l'œuvre de Musset, où la passion amoureuse se confond fréquemment avec la Passion du Christ, et qui trouve son expression dans les derniers vers de « La Nuit d'août » (1840) : « Après avoir souffert, il faut souffrir encore ;/ Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé. » L'amour passionné n'est plus une aliénation à redouter, mais un accomplissement de soi à conquérir : la passivité kantienne a laissé place à un engagement résolu de tout l'être.

Cette valorisation d'un amour qui dépasse la raison reparait chez les surréalistes sous la forme de l'« amour fou ». En 1937, André Breton s'empare de cette locution-cliché pour la métamorphoser et en faire le titre d'un récit partiellement inspiré de sa rencontre avec sa deuxième épouse, Jacqueline Lamba. Déstructuré, volontiers ésotérique, *L'Amour fou* célèbre la passion comme une commotion et une révélation, et ouvre ainsi un accès privilégié à la « surréalité ». « Ce que j'aime dans ton visage c'est l'arrivée/ D'une lampe ardente en plein jour », écrit Paul Éluard¹, qui fait de l'amour un pur éblouissement, l'éclair de l'« essentiel » débarrassé de la raison, indispensable au poète. Toujours fugitive, l'illumination amoureuse devient en effet le moteur d'une quête sans fin, pour revivre sans cesse, fût-ce par l'écriture, l'instant unique et intense de l'« arrivée » du sentiment.

1. Éluard, « Je ne cesse pour ainsi dire pas de parler de toi et pourtant j'en ai toujours vite fini avec l'essentiel », *La Vie immédiate*, suivi de *La Rose publique* et *Les Yeux fertiles* [1935], Gallimard, « Poésie », 2014, p. 164. Le recueil est inspiré par Nusch, sa femme et muse.

Au-delà des distinctions opérées par l'intellect, amour et passion se combinent et se déclinent ainsi au fil des siècles et de l'histoire des sensibilités et des émotions. Selon qu'est valorisée la maîtrise de soi ou au contraire la capacité à accueillir l'inconnu et le tumulte des sentiments, les enjeux de l'amour peuvent varier du tout au tout.

C. Amours et valeurs

Dans *Le Misanthrope* (1666) de Molière, Célimène, la coquette, reproche à Alceste, l'atrabilaire amoureux : « Non, vous ne m'aimez point comme il faut que l'on aime¹. » Car le sentiment amoureux, aussi intime et personnel qu'il puisse être vécu, est aussi façonné par l'expérience, la culture, l'environnement social et économique. De Proust traçant le portrait de Swann (*Un amour de Swann*, 1913) amoureux d'une femme qui n'était « pas son genre » (ou plus exactement, pas de sa classe sociale, Odette, une demi-mondaine sans éducation) à Philippe Vilain qui, écrivant le roman d'un professeur de philosophie et d'une coiffeuse, l'intitula, justement, *Pas son genre* (2011), les récits sont nombreux qui entendent cerner comment et qui aimer. Lorsque Swann en effet déclare « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre² ! », ce constat de l'écart social qui les sépare réside tout entier dans le terme « dire » : c'est la discordance entre les êtres, le soupçon d'interdit ou de scandale, le risque de mésalliance qui fondent la dynamique de nombre de fictions et invitent à penser les amours en termes de valeurs. Valeurs morales, tout d'abord : l'amour convoque les catégories du vrai et du faux. Le vrai amour, le grand amour est décliné au singulier et nimbé de l'aura de l'unicité et de la singularité, quand les amourettes, les petites histoires d'amour, relèvent de la fausseté ou de l'imposture. Selon la distinction établie par Merleau-Ponty, « l'amour vrai convoque toutes les ressources du sujet et l'intéresse tout entier, le faux amour ne concerne que l'un de ses personnages³ ». Ces lignes de partage participent bien entendu d'une condamnation morale, voire moralisante, et intéressent la construction sociale : porter son affection vers un seul objet garantit l'équilibre social, économique et politique d'une communauté, rappellent les ethnologues. La logique du don et du contre-don définie par Mauss n'est pas étrangère à l'amour, tant du point de vue objectif des transactions maritales dans les sociétés traditionnelles que du point de vue symbolique. Ceux qui ont plusieurs partenaires, ou qui rompent un partenariat établi (les

1. Molière, *Le Misanthrope* [1666], IV, 3, éd. L. Marcou, GF-Flammarion, 1997, p. 123.

2. Proust, *Un amour de Swann*, dans *Du côté de chez Swann* [1913], éd. J. Milly, GF-Flammarion, 1987, p. 525.

3. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », 1945, p. 438.

« briseurs » ou « briseuses » de ménages) contreviennent à la cohérence et à la pérennité sociale. C'est tout l'enjeu à lire en filigrane dans le roman *Les Fiancés* de l'auteur italien Manzoni : deux jeunes gens sur le point de se marier sont menacés par un petit seigneur local qui convoite la fiancée. La félicité du couple est certes en jeu – et obtenue comme il se doit à l'issue du roman – mais avec elle l'équilibre d'un environnement, la Lombardie, voire de toute une nation, l'Italie en construction. Sous-titrée « histoire milanaise », maintes fois remaniée par l'auteur, l'intrigue lie la constitution d'un couple à celle d'un pays et d'une langue commune, l'italien, par-delà les nombreuses particularités dialectales et régionales. N'aimer qu'une seule personne, ne faire qu'un peuple, parler la même langue : l'amour est parfois le nom donné à nos désirs de paix sociale.

Encore que, pour être valorisé, cet amour exclusif doit se porter vers l'extérieur. Les moralistes de tous temps condamnent l'amour-propre, l'égoïsme, le narcissisme. Les religions monothéistes enseignent le dépassement de soi et l'extase hors de soi. Aimer l'autre et ses différences serait une manière pour le moi d'éprouver son intégrité et sa cohérence. De fait, le sentiment amoureux est souvent décrit comme une perte – du sens commun, de l'instance critique, de la capacité d'analyse – autant que comme un gain – d'élan, de joie, de découverte.

Dans *Les Œuvres de l'amour* (1847), le philosophe danois Søren Kierkegaard pose qu'aimer est un acte de foi : l'amour relève toujours de l'illusion consentie, de l'auto-persuasion. Aussi ironise-t-il volontiers sur le personnage de Don Juan (en l'occurrence le *Don Giovanni* de Mozart plutôt que le *Dom Juan* de Molière), y voyant même dans *Ou bien... ou bien* (1843) non la marque d'une inconstance envers autrui mais envers soi-même. Se disperser en aventures sensuelles est vu comme un choix purement esthétique, quand un choix éthique, hautement plus difficile et valorisé, serait d'assumer la responsabilité de ses actes, en étant conscient de leur part d'amour-propre. Car faire la charité, exhiber son souci du prochain et son amour de l'autre ne tient-il pas de la posture, du désir d'être vu en situation flatteuse ? Aimer n'est jamais un geste dénué de toute pensée de soi, il est même l'expression de l'amour-propre, si l'on en croit les *Maximes* (1665) de La Rochefoucauld : « Nous ne pouvons rien aimer que par rapport à nous [...] ». Et le moraliste d'ajouter : « Il y a deux sortes de constance en amour : l'une vient de ce que l'on trouve sans cesse dans la personne que l'on aime de nouveaux sujets d'aimer, et l'autre vient de ce que l'on se fait un honneur d'être constant [...] ¹. » Aussi l'amoureux serait-il tiraillé par une double injonction contradictoire : le désir intime de faire connaître au monde extérieur l'être aimé se trouve entaché du soupçon d'exhibitionnisme et d'étalage. L'amour « vrai » serait celui que l'on cache, que l'on n'ose avouer à soi-même et qui souffre en silence ou s'exprime par d'autres langages que

1. La Rochefoucauld, *Maximes* [1665], éd. J. Truchet, GF-Flammarion, 1977, maxime 81, p. 52, et maxime 176, p. 60.

celui des mots (voir encadré, page suivante). On voit bien ce que cette représentation doit à des postures sacrificielles exaltant la contrition et l'abnégation.

Valeurs sociales, également : selon Freud, aimer quelqu'un fait partie de la première expérience du moi ; le jeune enfant prend conscience de son individualité en découvrant la scission de sa personne et du monde, lorsqu'il comprend que ses parents ne sont pas lui-même et qu'ils peuvent disparaître de sa vue. La condition affective de l'être humain se construit donc très tôt en termes d'équilibre, réparation, compensation. Aimer est une confrontation avec l'altérité qui se vit de façon intime, mais aussi sociale. Aussi les fables du mal-marié, du cocu aveugle, de l'éternel jaloux, du Don Juan, du fat persuadé d'être aimé quand il n'en est rien, interrogent constamment à travers les âges et les cultures la fabrique de soi en société. Cendrillon ou Cosette « méritent » l'amour après avoir montré leur force d'âme face aux avanies. Dans *Risibles amours* (1968), Milan Kundera se demande ce qu'il reste de l'amour si on lui enlève sa « plus-value sémantique », c'est-à-dire le caractère sacré, poétique, éminemment enviable et désirable que lui a associé l'histoire de la littérature et des idées. Quoi que puisse laisser entendre le titre de ce recueil de nouvelles, « L'idée de l'amour est toujours liée au sérieux ¹ », en littérature tout au moins.

C'est admettre que l'amour est une idée, une construction cérébrale dont les motivations seraient autant psychologiques que culturelles. Dans *Shakespeare. Les feux de l'envie*, René Girard élabore une théorie dite du désir mimétique ou triangulaire qui est « comme tributaire du choix des amis, amour par les yeux d'un autre, amour par oui-dire ² », en s'appuyant sur les tragédies shakespeariennes.

Pierre Bourdieu, pour sa part, étudie l'amour d'un point de vue sociologique, selon la théorie de la reproduction ³ : les individus ne s'éprennent que de partenaires déterminés par leurs croyances, usages, coutumes d'ordre social. Le coup de foudre n'en est jamais un, il cache la réalisation, plus ou moins masquée, d'impératifs extérieurs. Même les tentations de la bohème ou de la mésalliance ne seraient pas une façon de sortir de sa classe sociale, mais de s'y rattacher en prétendant s'en démarquer ostensiblement.

Valeurs économiques, encore, qui rappellent que les mariages à travers les temps sont surtout des tractations économiques, des marchandages et des négociations (auxquels participent dot, terres, cadeaux qu'il convient de quantifier et d'estimer). Dans la pièce *George Dandin* (1668)

1. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, « Folio », 1986, p. 49.

2. René Girard, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, trad. B. Vincent, Grasset, 1990, p. 13. Il précise : « C'est dans le *Songe* qu'un désir mimétique qui est à la fois le dérèglement et le régulateur des rapports humains est pleinement maîtrisé pour la première fois, et scéniquement structuré en un système global, source de toutes les intégrations et désintégrations sociales » (p. 56).

3. Voir, entre autres, Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1979.

SIGNES ET EMBLÈMES DE L'AMOUR

Le sentiment amoureux déploie tout un réseau d'images qui se décline sur des supports variés, du dessin enfantin au faire-part de mariage, du bijou au tatouage, du sceau utilisé par Henri IV pour sa correspondance avec Henriette d'Enragues, et sur lequel deux V entrelacés forment un cœur¹, à la carte de Saint-Valentin, dont la vogue se développe aux États-Unis au XIX^e siècle.

Le cœur est le plus répandu de ces motifs : on croit souvent qu'il s'agit d'une représentation très schématique et stylisée d'un organe tenu pour le siège du sentiment amoureux, parfois transpercé de la flèche d'Éros. En réalité, il tire sa forme des feuilles de lierre telles qu'on les représentait dans l'Antiquité. Ces dernières symbolisent la fidélité – parce que le lierre s'attache indéfectiblement au tronc des arbres –, et l'immortalité – parce qu'il est toujours vert. De même, **le feu et les flammes** qui renvoient à la chaleur de l'émoi sensuel et à la passion brûlante remontent à l'Antiquité : Hyménée, divinité du mariage, est reconnaissable au flambeau qu'il tient à la main. Nombre de symboles amoureux, aujourd'hui intégrés à la culture populaire, ont ainsi des origines mythologiques – **la colombe**, qui compte parmi les attributs de la déesse Vénus, ou **la rose rouge**, que la même déesse aurait teinte de son sang. Dans de nombreuses civilisations, **le langage des fleurs** compose une symbolique élaborée et subtile. En témoignent par exemple celles qu'Ophélie offre à Claudius et Gertrude ou dont elle tresse sa couronne dans l'*Hamlet* de Shakespeare (1609). D'autres emblèmes amoureux ont connu une postérité moins vaste : ainsi du **lac d'amour**, cordon replié sur lui-même pour former trois huit couchés. Parce qu'il représente un lien indissoluble dont les nœuds ne peuvent que se resserrer, cet emblème héraldique a également symbolisé l'amour, l'amitié et la fraternité chevaleresque. On pourrait en trouver aujourd'hui un équivalent dans les cadenas, parfois gravés d'initiales, que les amoureux accrochent sur les ponts.

La simplicité apparente des symboles de l'amour les rend efficaces, mais aussi suspects de naïveté, voire de mièvrerie. La poésie romantique, qui a fait un grand usage de la métaphore du cœur, a été raillée pour son sentimentalisme, notamment par Baudelaire et Rimbaud. Il arrive néanmoins que **la parole poétique réinvente ces emblèmes un peu surannés.** En 1915, du front, Guillaume Apollinaire écrit à Louise de Coligny-Châtillon : « Je pense à toi mon Lou ton cœur est ma caserne/ Mes sens sont tes chevaux ton souvenir est ma luzerne². » Métamorphosé par le vocabulaire concret de la vie militaire, le cœur retrouve un sens neuf et déchirant ; tout un paysage guerrier devient soudain signe d'amour.

1. Une lettre scellée de ce sceau est conservée à la Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 3639, fol. 3.

2. Apollinaire, *Poèmes à Lou* [1955], éd. M. Décaudin, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 94.

de Molière, le désespoir du personnage éponyme à l'idée d'être trompé se traduit en termes économiques et sociaux : le malheureux parvenu ne maîtrise pas les usages sociaux, il a trop d'argent mais pas assez de manières. La disparité entre partenaires et le difficile accomplissement d'un amour équilibré s'écrivent à travers un registre économique : ainsi les schémas actanciels seront-ils souvent partagés entre celui qui se donne et celui qui y gagne, celui qui est dévalorisé ou perd de sa valeur marchande (filles perdues, bons ou mauvais partis) et celui qui fait une bonne affaire. Dans *La Curée* (1871) d'Émile Zola, le financier véreux Saccard n'obtient ainsi d'épouser une riche héritière qu'à partir du moment où celle-ci a perdu de sa valeur sur le marché matrimonial du Second Empire en raison d'un viol et d'une grossesse non désirée. L'amour convoque les notions de don, de partage, de perte, d'estimation de qualité et de quantité, comme autant d'outils d'expression du sentiment que de mises en évidence des inquiétudes qu'il génère.

II. AMOUR ET SOCIÉTÉ(S)

L'inscription du sentiment amoureux dans un système de valeurs morales et économiques invite à le considérer non seulement comme une émotion ou une passion individuelle, mais aussi comme un phénomène social. Par ses codes et ses structures, la société informe une expérience que l'on ne saurait circonscrire au seul for intérieur, ni même à un échange strictement interpersonnel. Que l'amour soit intégré au tissu social *via* des modèles institués – le mariage ou, dans la Grèce antique, l'homosexualité initiatique – ou qu'il fasse du sujet amoureux un révolté et un marginal, prêt à faire fi des conventions pour vivre sa passion, il est au moins partiellement conditionné par la manière dont il est perçu et reçu dans une société donnée, et constitue un point d'articulation entre l'intime et le collectif. Il convient donc d'interroger l'universalité supposée de l'amour, de même que ses rapports avec le mariage, ou encore son potentiel subversif.

A. L'amour, effet de nature ou effet de culture ?

Les cosmogonies qui font de l'amour une force originelle et créatrice présupposent son universalité : l'amour serait vieux comme le monde, et naîtrait tel Vénus surgissant des eaux dans une nature encore vierge. D'autres mythes font coïncider son apparition avec celle de l'être humain. Aussitôt après avoir créé Adam, Yahvé s'avise qu'il faut à celui-ci « une aide qui lui soit assortie ¹ » et façonne Ève à partir d'une de ses

1. Genèse 2, 18.

côtes, instaurant ainsi une nécessaire union, contractuelle et fusionnelle, de l'homme et de la femme : « C'est pourquoi l'homme quitte son père et sa mère et s'attache à sa femme, et ils deviennent une seule chair ¹. » Un récit biblique concurrent laisse entendre que la femme serait née en même temps que l'homme : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa ². » De ces deux versions partiellement incompatibles naît la légende de Lilith, première femme d'Adam, qui aurait refusé de se soumettre à son époux. Elle est souvent représentée comme une créature aussi maléfique que sensuelle – la femme fatale née avant l'épouse. Dans un registre bien différent, *La Guerre du feu* (1909) de J.-H. Rosny aîné raconte également la fiction d'un amour qui remonterait aux origines de l'humanité. Ce roman pré-historique est aussi une guerre de la flamme amoureuse : c'est pour obtenir le droit de s'unir à Gammla, la nièce du chef, que le héros, Naoh, s'engage à conquérir le feu pour le rapporter à sa tribu.

Dans quelle mesure cependant cette image d'un amour inhérent à la nature humaine n'est-elle pas la construction d'un discours culturel ? Dans *L'Amour et l'Occident* (1939), Denis de Rougemont étudie l'amour passionnel comme un phénomène purement historique. L'exaltation d'un amour nécessairement douloureux parce que tendu vers un absolu hors de portée, et dont le mythe de Tristan est l'emblème, serait le produit d'une crise des mentalités dans l'Europe du XII^e siècle. Face aux cadres contraignants imposés par le christianisme, l'invention de la passion permettrait de raviver le culte de l'Éros, tout en lui conférant une forme socialement et religieusement acceptable, celle de l'amour courtois. La théorie de Denis de Rougemont a notamment été contestée parce qu'elle supposait une rencontre entre la pensée cathare et la poésie des troubadours, ce que rien n'atteste historiquement. Elle a cependant pour intérêt de souligner le caractère relatif des formes que revêt le sentiment amoureux, et de mettre au jour l'influence que des éléments d'ordre historique, culturel, social ou idéologique peuvent exercer sur ce que nous croyons être une pure émanation de notre intimité.

Fondée par Geza Roheim et Georges Devereux, la discipline de l'ethnopsychanalyse étudie entre autres la part culturelle des comportements amoureux. Dans son *Ethnopsychiatrie des Indiens Mohaves* (1961), Devereux étudie par exemple les formes particulièrement libres de l'amour et de la sexualité dans la société mohave, qui ne connaît pas le mariage et admet la recomposition fréquente des couples et des liens affectifs, au point que les enfants eux-mêmes sont autorisés à changer de famille. Dans son sillage, le psychologue Tobie Nathan met en question dans *Philtre d'amour* (2013) la croyance en une naissance spontanée de l'amour, sous l'effet d'un coup de foudre ou d'une affinité élective. Étudiant les pratiques de certaines cultures africaines, indonésiennes ou sud-américaines, qui avaient aussi cours en Europe avant le XVIII^e siècle,

1. Genèse 2, 24.

2. Genèse 1, 27.

il soutient ainsi que l'amour peut être délibérément provoqué par une manipulation codifiée – magie ou transe.

Si l'amour ne relève pas uniquement de la nature, s'il présente une dimension culturelle et des manifestations que l'on ne saurait tenir pour universelles, il constitue néanmoins une force capable de transcender les différences et d'atteindre une autre forme d'universalité, par la mixité et le métissage. Le film *Hiroshima mon amour* (1959), scénarisé par Marguerite Duras et réalisé par Alain Resnais, montre ainsi un monde ravagé par la violence et la haine, de Nevers – où « Elle », actrice française, a été tondu et a vécu recluse dans une cave pour avoir aimé un soldat allemand –, à Hiroshima – où « Lui », architecte japonais, affronte l'anéantissement inouï d'une ville par la bombe atomique. Au-delà de l'horreur et de douleurs incommunicables, suggérées par le *leitmotiv* « Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien », naît cependant l'espoir, dérisoire et magnifique, d'un amour qui triomphe de la barbarie et des frontières qu'elle voudrait dresser entre les êtres. De même, dans *Americanah* (2013), Chimamanda Ngozi Adichie fait de l'amour une force d'opposition à l'intolérance, au racisme et à la dureté de l'exil. Au Nigéria, Ifemelu et Obinze se sont aimés dès l'adolescence, mais la vie les sépare. Lorsqu'ils se retrouvent, profondément changés – elle est devenue une « Americanah », une Africaine américanisée, lui a traversé l'expérience de l'échec –, l'amour surmonte les tribulations culturelles des deux protagonistes. Plus complexe, il est aussi plus riche, plus adulte : c'est désormais un sentiment qui a fait l'épreuve de la différence. En ce sens, le roman de Chimamanda Ngozi Adichie rejoint les conclusions du philosophe Alain Badiou. Dans son *Éloge de l'amour* (2009), ce dernier, qui questionne les liens entre amour et politique, voit dans le sentiment amoureux une expérience de l'altérité, et donc de l'universalité : en lui, la conscience de la différence peut dépasser les perceptions réductrices de l'identité.

B. Amour et mariage

Dès lors, aime-t-on l'autre pour ses différences ou pour ce qui, en lui, nous conforte dans nos croyances et nos usages ? La grande affaire des romans sentimentaux est le mariage d'amour : mais même celui-ci ne doit pas être imprudent, ni obéir uniquement aux élans sensuels, car la raison et le bon sens garantissent encore la stabilité d'un couple qui se présente comme un compagnonnage fondé sur le respect mutuel et la tendresse. De *Raison et Sentiments* (*Sense and Sensibility*, 1811) à *Orgueil et Préjugés* (*Pride and Prejudice*, 1813) en passant par *Emma* (1815), les intrigues de Jane Austen suivent ainsi les conseils des livres de conduite publiés à la même époque à l'intention des jeunes gens de la bonne société. Un juste équilibre y est préconisé entre le mariage d'intérêt et le mariage d'amour. Dans les représentations littéraires et artistiques occidentales, l'union maritale, qu'elle soit redoutée ou souhaitée, reste un horizon indépassable.

Posée dès l'Antiquité, la différenciation entre la passion et l'amour attribue au contrat matrimonial des valeurs de solidité et de pérennité que n'ébranlera pas la folie des sentiments, à l'image du couple Arnolfini peint par Jan van Eyck (voir illustration ci-contre). Selon les axiologies, cette stabilité est une entrave à la liberté, à l'expression de soi, à l'aventure et au bonheur qu'il faut éviter, ou bien une satisfaction, un aboutissement ou une consécration dont il faut couronner sa vie. L'art d'aimer n'est pas toujours l'apanage des couples mariés, ainsi que le rappellent, dans la mythologie romaine, le volage Jupiter et la jalouse Junon. De là à estimer que l'alliance conjugale ne permettrait pas l'épanouissement de soi sous tous ses aspects est un pas que franchit l'amour courtois, ou *fine amor*, qui du XI^e au XIII^e siècle est l'apanage des cours cultivées et raffinées de l'Europe médiévale.

Loin de se limiter à une théorie de l'amour, la *fine amor* est un véritable art de vivre à la cour, fait de politesse, de respect et de raffinement dans les relations sociales comme amoureuses. Dérivée de *L'Art d'aimer* (1 apr. J.-C.) d'Ovide, dont elle gomme une partie de la sensualité, la courtoisie se veut un souci de l'autre, une attention respectueuse qui consiste à prendre le temps de montrer ses qualités, ainsi que l'expriment les célèbres vers de Chrétien de Troyes : « Nul s'il n'est courtois ni sage, ne peut d'Amour rien apprendre ¹. » Aussi les chevaliers de ses romans, qui promeuvent ce code social, sont-ils soumis par leurs « dames » à des épreuves : ils doivent terrasser des ennemis, vaincre leurs peurs, accepter la séparation et l'éloignement pendant une durée imposée. L'amour apparaît comme l'une des conditions de l'apprentissage et du passage à l'âge adulte, mais il est surtout un moyen de s'élever à la condition convoitée de chevalier ². L'amour est conçu comme un mode de sociabilité ; il préside aux relations complexes de vassalité (entre homme et femme, entre seigneur époux de la dame et jeune chevalier, entre mentor et élève, etc.), et les cours d'amour (des assemblées jugeant du respect ou non des conventions dans les fictions médiévales) déterminent si l'amant a su mériter la dame de ses pensées.

Il va de soi que les plaisirs du récit tiennent pour majeure part à la réunion sans cesse différée des amants. *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes constitue de ce point de vue une exception instructive : les deux héros s'aiment et s'épousent dès le début du roman. Mais Érec, tout aux plaisirs de l'amour, délaisse les valeurs de la chevalerie et encourt l'accusation de « recréantise ». Dès lors, il repart à l'aventure avec Énide et ne cesse de mettre à l'épreuve leur amour : la paix du bonheur conjugal ne fait pas bon ménage avec les exigences romanesques de l'idéal courtois. Les troubadours sont infiniment plus prolixes sur les préliminaires amoureux, extrapolés en art de vivre, que sur le mariage ou la

1. Chrétien de Troyes, « Amour a engagé querelle », III, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1041.

2. En témoigne, par exemple, *Le Livre des échecs amoureux* d'Évrart de Conty qui, vers 1400, conte le parcours d'un jeune homme sur le modèle d'un échiquier dont l'issue est l'amour.



Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434.

Collection particulière

En 1434, Giovanni Arnolfini, marchand toscan établi à Bruges, épouse sa compatriote Giovanna Cenami. Jan van Eyck les représente le jour de leurs noces, à leur domicile. Nul signe de passion ni même d'affection vive dans ce portrait : les corps sont hiératiques, le visage de l'homme est froid, la femme baisse pudiquement les yeux et leurs regards ne se rencontrent pas. Tout indique en revanche la stabilité de leur union : les vêtements sont couleur d'espérance (vert) et de constance (bleu), le lit rouge annonce l'union charnelle et l'enfantement, les mains jointes rappellent leur engagement, le chien représente la fidélité et leurs chaussures ôtées renvoient au caractère sacré du mariage : d'après l'Ancien Testament, il convient de se déchausser pour fouler la Terre sainte¹. La fonction de ce tableau demeure cependant une énigme : pour Erwin Panofsky, il constituerait un acte attestant de la légalité de l'union², dont le peintre se ferait le témoin par sa signature *Johannes de Eyck fuit hic 1434* (« Jan van Eyck fut ici, 1434 »), redoublée par son reflet dans le miroir. Selon Jean Postel, en revanche, l'œuvre serait un hommage funèbre d'Arnolfini à sa précédente épouse, défunte³. Cette incertitude ajoute au mystère que constitue pour nous ce couple impassible, solidement uni en dépit de l'absence d'amour lisible.

1. Exode 3, 6.

2. Erwin Panofsky, « Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait », *The Burlington Magazine*, vol. 64, n° 372, 1934.

3. Jean Postel, *L'Affaire Arnolfini*, Arles, Actes Sud, 2016.

parentalité. Les précieuses du XVII^e siècle se délecteront elles aussi de nombreux détours d'une carte de Tendre¹ dont le mariage, pour aboutissement officiel qu'il soit, se situe hors carte. En effet, le cheminement qui égrène billets doux et grands services, obéissance et probité – tout en évitant autant la mer dangereuse des passions que le lac d'indifférence – débouche sur une « nouvelle amitié » – une litote passant sous silence certaines implications plus concrètes et vulgaires : les subtilités de l'entreprise de séduction ont des grâces raffinées dont *Les Précieuses ridicules* (1659) de Molière ne manque pas de railler les attermoissements et les hypocrisies.

Qu'on ne s'y trompe pas, toutefois : durant des siècles, le mariage reste l'horizon convenu des sociétés européennes qui ne connaissent pas le divorce et réproouvent le célibat s'il n'est voué à la vie religieuse. Dans les faits, c'est quasiment un impératif pour des raisons sociales et économiques : les femmes en particulier doivent passer de la tutelle d'un père à celle d'un époux. Mais pour les hommes aussi, la stabilité sociale (la fondation d'une famille, la transmission du nom) est assurée par un « bon » mariage. Pensons à l'ascension sociale du journaliste Georges Duroy dans *Bel-Ami* (1885) de Maupassant : il la doit pour beaucoup au charme qu'il exerce sur des femmes mariées à des hommes influents et à des confidences intimes qui sont autant de potentiels délits d'initiés.

Trouver le bon ou la bonne partenaire, qui sera le compagnon et le complice de l'ascension sociale, devient alors un enjeu déterminant : dans *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841) de Balzac, la femme mariée par passion meurt jeune, tandis que son amie, qui a fait un mariage raisonnable, participe activement à la réussite de son époux.

C. Amour et liberté

Si les tensions qu'exhibent les fictions autour des mariages arrangés, du choix de l'être aimé contre toute attente ou au contraire en accord avec les normes de son environnement socio-culturel sont si fortes, c'est sans doute parce que l'amour est une expérience de l'altérité par laquelle le sujet se pense et se définit. A-t-il su faire un choix ? A-t-il été victime d'une illusion, d'une manipulation, d'une erreur ? A-t-il su défendre son désir devant la collectivité ? La première phrase de *Nadja* (1928) d'André Breton n'est-elle pas, avant même l'intrigante rencontre avec la jeune femme, « Qui suis-je ? »

Certains récits prônent ainsi le désamour, ou plutôt la méfiance envers l'amour, afin que le « moi », libéré de toute entrave affective, puisse s'épanouir. Dans *Lysistrata* d'Aristophane (411 av. J.-C.), les femmes

1. La « carte de Tendre » est une topographie imaginaire de l'amour au pays de Tendre, qui reproduit les différents états de la relation amoureuse sous la forme d'une carte géographique. Elle apparaît dans *Clélie, histoire romaine*, de Mme de Scudéry, publié en dix volumes entre 1654 et 1660.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Titien, <i>Amour sacré et Amour profane</i> , 1514	17
Jan van Eyck, <i>Les Époux Arnolfini</i> , 1434	29
Camille Claudel, <i>La Valse</i> , vers 1893	32
Roy Lichtenstein, <i>Hopeless</i> , 1963	39
Michelle Pfeiffer (Mme de Tourvel) et John Malkovich (le vicomte de Valmont) dans <i>Les Liaisons dangereuses</i> de Stephen Frears, 1988	75
Edvard Munch, <i>Le Baiser</i> , 1897	80
<i>Buste d'Alcibiade et Buste de Socrate</i>	92
Joseph Noel Paton, <i>La Querelle d'Obéron et de Titania</i> , vers 1849	125
James Cagney (Bottom) et Anita Louise (Titania) dans <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> de Max Reinhardt et Wilhelm Dieterle, 1935	139
Alfred Stieglitz, <i>The Approaching Storm</i> , 1887	162
Le Corrège, <i>Vierge à l'enfant, saint Jérôme, sainte Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste enfant</i> , 1527-1528	170
Bernardino Luini, <i>Le Bourreau présente à Salomé la tête de Jean-Baptiste</i> , vers 1527-1531	181

Cet ouvrage a été mis en pages par



<pixellence>