

**L'amour, entre singularité irréductible et abstraction idéalisante :
une clé pour l'histoire et les formes de la fiction littéraire**

Catherine Grall

U. de Picardie-Jules Verne

L'amour, relevant moins de la pensée théorique que de l'expérience et de l'affect les plus intimes, semble depuis l'Antiquité un objet privilégié par les poètes et les romanciers. Faut-il que les écrivains représentent des personnages individualisés, appartenant au monde vraisemblable, pour que leur expérience nous touche, et, plus particulièrement, leur sentiment amoureux ? Bien des auteurs qui ont traité de l'amour attirent notre attention sur la singularité de cette relation : l'aimé(e) et l'amant(e) seraient des personnes particularisées, instances de discours et de perception autant qu'actants parfois (voir la bibliographie critique, et les œuvres citées dans les ouvrages de Lecerclé, Loubère, Lepape, Péret, Rougemont, Rousset, Vaillant). Écrire l'amour, ce serait relever le défi de faire partager au lecteur une expérience à nulle autre pareille, mais qui s'éprouve dans le monde que tous partagent.

Une tendance critique actuelle valorise le partage du sensible que propose la fiction – partage qui induirait une disposition éthique du lecteur : ainsi de Martha Nussbaum, auteur de *La connaissance de l'amour* (2010), et philosophe significativement convoquée dans d'autres articles de ce volume. Selon elle, la littérature, et en particulier la fiction, met en scène une expérience que le lecteur peut se réapproprier d'une manière telle qu'il s'enrichit d'une autre perception des choses. La philosophe aristotélicienne prend beaucoup de ses exemples littéraires dans le grand roman réaliste. Or, le réalisme moderne, tel qu'il apparaît au XVIII^e siècle correspond précisément à une grande étape dans la promotion de l'individu dans l'histoire de la mimésis occidentale : l'amour représenté au niveau de personnages romanesques vraisemblables, dotés d'individualité, s'y exprime-t-il de manière particulièrement efficace ? L'individualité, qui qualifie un être concret, reconnaissable comme tel, doté d'une unité de caractère, ne doit cependant pas être confondue avec la subjectivité. Ce deuxième terme, qui renvoie à l'intimité d'un sujet éventuellement soumis à une puissance supérieure (dans la relation de « sujétion »), convient peut-être mieux, quand il s'agit d'amour – ce que d'autres courants, époques et genres littéraires étaièrent, comme on le rappellera dans un deuxième temps. Il reste que ces personnages amoureux particularisés, dotés de subjectivité, représentés par les écrivains, se retrouvent parfois hissés au niveau de

transcendances, au risque de devenir de simples illustrations, alors éloignées du lecteur par une distanciation réflexive. Que devient alors la quasi sympathie « de personne à personn(age)e », qui transmet l'amour ? Ce troisième moment nous invitera, pour finir, à élargir la réception possible de l'écriture littéraire de l'amour, le lecteur ne faisant en effet pas que se reconnaître ou s'imaginer en des personnages dont il partagerait l'expérience. On proposera bien plutôt de voir dans l'amour une relation qui nourrit l'écriture et la lecture de la fiction, plus fondamentalement qu'elle ne lui fournit des thèmes et des constructions.

L'amour et l'écriture de l'individu

L'amour serait lié à l'individu, à ce qui est unique – mais qui appartient également au monde le plus trivial, et le plus partagé, comme chacun de nous l'a éprouvé. L'aimé n'est comme aucun autre, mais c'est à côté des autres que je le contemple, moi-même pris dans une communauté. Ainsi Barthes peut-il écrire, dans ses *Fragments d'un discours amoureux* :

Est *atopos* l'autre que j'aime et qui me fascine. Je ne puis le classer, puisqu'il est précisément l'Unique, l'Image singulière qui est venue miraculeusement répondre à la spécialité de mon désir. C'est la figure de ma vérité ; il ne peut être pris dans aucun stéréotype (qui est la vérité des autres).
(Barthes 1977 : 65)

mais encore

Le monde est plein de voisins indiscrets, avec qui il me faut partager l'autre. Le monde est précisément cela : *une contrainte de partage*. Le monde est mon rival. (Barthes : 1977, p. 143)

Une étape fondamentale de la « mise en texte » de l'individu mondain est le réalisme moderne, empirique, tel qu'il émerge en Angleterre, au début du XVIIIe siècle. Defoe n'est guère connu pour ses romans d'amour, mais Richardson, son contemporain, lance la mode du roman sentimental, tout aussi novateur en termes de mimésis de l'individu ordinaire, dans un monde actualisé. Dans ce genre romanesque, une humble jeune fille, qui doit travailler pour gagner sa vie, est susceptible de vivre un amour supérieur et, simultanément, elle présente une morale exemplaire : *Pamela : or, Virtue Rewarded* (1740) développe par lettres la résistance de l'héroïne au hobereau qui l'emploie... et qui finira par l'aimer véritablement, jusqu'à l'épouser. L'habileté narrative hors pair de Richardson fait que l'amour n'est pas passionnel, mais construit, et c'est une émotion mêlée qui envahit le lecteur, lui-même quasiment amoureux de l'héroïne, pris entre l'envie de la protéger, sa peur pour elle, son voyeurisme, et son admiration. L'amour, avec l'intrigue, s'éloigne de l'exaltation héroïque mais, au prix d'in vraisemblances bien plus discrètes que dans les romans anciens, il provoque une vraie

empathie, et continue de se combiner à la morale. Diderot ne s’y trompe pas, qui confesse ses pleurs à la lecture de Richardson : les Lumières trouvent l’amour dans l’individu commun et le rendent plus « partageable » avec le lecteur. L’héroïne connaît, dans *Pamela*, une fin heureuse : elle raisonne en même temps qu’elle ressent et qu’elle aime, et elle sait agir dans un monde où la tragédie vécue par la Princesse de Clèves n’a plus cours – mais sa cousine *Clarissa Harlowe* (1748), également de Richardson, subira plutôt les tourments et les humiliations de faux amours. Dans les mondes construits par Robert Challes, dès 1713, les personnages bourgeois tentent avec persévérance de construire leur bonheur à partir de leurs sentiments, sans aucune naïveté, et ils connaissent parfois une fin malheureuse : l’amour « réaliste », dès le début du XVIIIe siècle, fait ainsi vaciller une idéalisation souvent accusée d’être trop éloignée du monde du lecteur sensible.

La morale et l’analyse que les Lumières héritent du XVIIe siècle se « démocratisent », en même temps que les lecteurs, toujours plus nombreux, pratiquent une lecture plus privée, en solitaire – ce qui permet peut-être au cœur de s’épancher – même si on prend aussi les larmes dans les salons. Le XVIIIe siècle continue, en partie, l’exploration physique des passions : attitudes et culture de la volupté, langages du corps, prisés au premier chef par les libertins. Pour le moraliste qu’était encore Buffon (voir Lecercle 1985), l’amour renvoyait à la sexualité animale, plus honnête que la passion des humains, qui n’est que vanité, cet amour-propre que dénonçait aussi La Rochefoucauld. Les philosophes des Lumières placent la nature humaine à l’origine de l’amour, nature qu’il s’agit de rendre compatible avec l’ordre social (voir Loubère 2011). Les romanciers et conteurs adoptent donc aussi une position volontiers critique, voire ironique : Fielding avait très vite parodié *Pamela* (en *Shamela*, 1741), Sterne, dans *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1759) et Diderot, dans *Jacques le fataliste et son maître* (1796) iront plus loin encore en déconstruisant avant l’heure l’illusion sentimentale.

Les grands réalistes français du XIXe siècle qui ont continué d’approfondir la représentation d’individus variés et vraisemblables dans le roman ont tous un rapport compliqué à l’amour dans leurs œuvres, entre observation, désillusion et nostalgie. Stendhal théorise l’illusion que représente l’amour avec son modèle de la cristallisation et met en scène des personnages arrivistes, tout en rêvant de relations dignes de l’Ancien Régime. L’ironie encore relativement joyeuse d’un Thackeray est poussée à son extrémité chez Flaubert : Emma se trompe cruellement et les passions, voire l’amour même, n’ont plus de place dans l’univers bourgeois – les sexes semblent moins que jamais susceptibles de

communiquer. Balzac fait référence à des modèles « scientifiques » et écrit une « physiologie de l'amour ». Plus émouvant et plus empathique dans ses romans, il y brosse cependant beaucoup d'amours malheureuses, qui conduisent à la mort, et le lecteur est surtout sensible aux sentiments que provoque la dimension romantique de son œuvre (visible, par exemple, dans *Le Lys dans la vallée*). Le réalisme moderne, à dimension historique et sociologique, oublie ainsi assez vite la grandeur de l'amour en plongeant dans le « réel » contemporain, comme si le sentiment restait trop entaché d'invraisemblances passées et suspectes, c'est-à-dire propre à un romanesque dépassé. Le naturalisme évacue encore davantage l'intimité sensible au profit d'approches par les comportements et les typologies. Les filles perdues, qui abondent chez les Goncourt, par exemple, provoquent des accusations contre l'ordure et la pornographie : Defoe, parfois tenu pour le premier grand réaliste moderne, avait de justesse sauvé *Moll Flanders* du boubier, par la grâce divine, mais les prostitués au grand cœur ne sont guère à l'ordre du jour avant Dickens, qui marie exemplairement le monde et le cœur.

Le développement de la psychologie au sein du réalisme a toutefois, naturellement, contrebalancé ces approches inscrites dans des dimensions sociologiques. La vie intérieure intéresse aussi les grands romanciers du XIXe siècle, qui recourent à des procédés aujourd'hui jugés « classiques » : les modalités variées de la narration et de la focalisation mettent en perspective l'action romanesque et permettent au lecteur d'accéder à l'intimité la plus délicate des personnages, à leur façon de se percevoir les uns les autres, sans que l'auteur intervienne en juge ou en commentateur. Le premier regard avait donné lieu à des mises en scène déjà auparavant (voir Rousset 1981), mais quand Anna Karénine finit par se suicider, à la fin de la septième partie du roman, Tolstoï jongle avec le récit de pensée, des actions contrastées ou modalisées, ce que devine, craint ou espère le lecteur de la passion jalouse et désespérée... Le courant de conscience, au tout début du XXe siècle, déconstruisant la causalité actantielle au profit d'un réalisme des sensations et des pensées (voir Cohn 1981) menace même les fondements du réalisme (saut que franchira radicalement une Nathalie Sarraute) : ainsi des écritures romanesques et poétiques, de Woolf, de Schnitzler, mais aussi de Proust, tous grands analystes des sentiments. Dans *Du Côté de chez Swann*, ce dernier explique même combien le lecteur peut être plus sensible aux émotions d'un personnage littéraire qu'à celles d'une personne :

Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui

que nous pourrions être émus, bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi, qu'il pourra l'être lui-même. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent... (Proust 1946 : 119)

Le romancier narrateur n'y dit-il pas aussi, cependant, que la littérature construit entièrement l'amour... au risque de passer lui-même à côté de l'amour dans sa vie ? L'altérité du personnage littéraire, telle que les lecteurs y sont confrontés, s'offre trop pour être honnête, aurait-on envie de dire. Martha Nussbaum commente en ce sens la position bien solitaire de Marcel, en tant que grand « amoureux » (Nussbaum 1995).

La littérature a encore cherché à combiner l'amour et l'altérité irréductible, en la faisant éprouver comme telle par le lecteur : ce seront les paradoxes de la focalisation externe (non utilisés aussi systématiquement auparavant, même si l'écriture du désir voyeuriste n'est pas nouvelle), dont joue Alain Robbe-Grillet dans *La Jalousie*, ou Marguerite Duras dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Plus récemment, Annie Ernaux, dans *L'Usage de la photo*, mélange une apparente froideur de l'objectif photographique et les scènes intimes, traces de moments érotiques, témoignages du désir, qui font écho aux radiographies chargées de surveiller le développement d'une éventuelle tumeur... On a là, cependant, des écritures à la première personne, où se fait entendre autre chose que l'individualité commune du réalisme. La morale et l'inscription du mondain mènent en fait rarement les personnages des XVIIIe et XIXe siècles à l'épanouissement amoureux. Le roman à intrigue très inscrite dans le contexte socio-économique, dans sa durée, tolère mal la passion : l'amour est souvent une simple étape dans un roman de formation ou un but qui, dès qu'il est atteint, achève l'histoire. Si le réalisme psychologique a introduit de la sensibilité amoureuse pour elle-même, avec les rapides déconstructions modernistes, voire postmodernes, c'est en pénétrant la diégèse de subjectivité et de perspectivisme.

L'amour et l'écriture du sujet

Plus que de personnage individualisé et vraisemblable, c'est effectivement de sujet qu'il convient sans doute de parler, quand la littérature traite de l'amour jusqu'à nous le faire éprouver intimement. Des procédés de tous temps, qui n'aboutissent pas nécessairement au

réalisme, et des écritures sans point commun avec lui ont travaillé cette subjectivité porteuse d'amour : ainsi du lyrisme, de la courtoisie, de l'épistolaire et, en termes de courants littéraires, du romantisme (voir Rougemont 1972).

Apollon avec sa lyre inspire le poète – il est aussi le dieu de l'amour : la première personne délivre ses angoisses, ses espoirs, sa joie, en une fiction d'expression directe, voire dans une réelle performance chantée. Mêlée aux techniques du récit, avec quelques éléments de vraisemblance, l'élégie ancienne aboutit à la *Fiammetta* de Boccace, où une belle dame confie ses embrasements et son attente cruelle, invoquant les grandes héroïnes antiques abandonnées (il faut ouvrir le *Décameron* du même auteur pour aborder l'amour en milieu populaire mais, XIVe siècle oblige, celui-ci est d'abord du désir, souvent comique). Avant Boccace, la courtoisie médiévale avait conté les peines de l'amant au service de sa dame, parfois heureusement récompensés, sur fond chevaleresque. Mais le roman, en remplaçant la chanson, renonce à la fiction d'immédiateté du lyrisme amoureux, et éloigne le lecteur du cœur brûlant. Julia Kristeva, dans *Histoires d'amour*, dit ainsi la mise à distance réflexive du sentiment amoureux lors de cette transformation :

Le récit (...), par sa logique propre basée sur les aventures d'un tiers, écartera les volutes de l'énonciation (amoureuse) du premier plan des textes, et fera du roman le domaine privilégié de l'énoncé. Même si beaucoup de textes ne cessent de revenir sur leur propre sens, cette autoréférentialité n'a plus rien à voir avec l'enthousiasme performatif de l'incantation célébrant son *joie* dans le grand chant. L'autoréférence devient didactique, explicative, moralisante : elle ne vise pas la jouissance mais la *communication* et l'enseignement. (Kristeva 1983 : p. 271)

La première personne continue toutefois de livrer sa sensibilité dans le récit non chanté, évidemment, surtout quand celui-ci relève de l'autobiographie : la plainte musicale devient confidence mûrie et se donne davantage à interpréter. Après les *Confessions* d'Augustin, qui médite sur la transformation d'un amour païen en un amour de Dieu, Rousseau livrera les siennes – et, dans *Les Liaisons dangereuses*, Laclos fait écrire à La Merteuil qu'un auteur doit avoir véritablement éprouvé l'amour pour savoir l'écrire :

De plus, une remarque que je m'étonne que vous n'avez pas faite, c'est qu'il n'y a rien de si difficile en amour, que d'écrire ce qu'on ne sent pas. Je dis encore d'une façon vraisemblable : ce n'est pas qu'on ne se serve des mêmes mots, mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, & cela suffit. Relisez votre lettre : il y règne un ordre qui vous décèle à chaque phrase. Je veux croire que votre Présidente est assez peu formée pour ne s'en pas apercevoir ; mais qu'importe ? L'effet n'en est pas moins manqué. C'est le défaut des romans ; l'auteur se bat les flancs pour s'échauffer, & le lecteur reste froid. *Héloïse* est le seul qu'on en puisse excepter ; &

malgré le talent de l'auteur, cette observation m'a toujours fait croire que le fonds en était vrai. Il n'en est pas de même en parlant. L'habitude de travailler son organe y donne de la sensibilité ; la facilité des larmes y ajoute encore : l'expression du désir se confond dans les yeux avec celle de la tendresse ; enfin le discours moins suivi amène plus aisément cet air de trouble & de désordre, qui est la véritable éloquence de l'amour ; & surtout la présence de l'objet aimé empêche la réflexion & nous fait désirer d'être vaincues¹. (Laclos 1996 : 144-145)

Avant le roman psychologique, l'écriture épistolaire s'est chargée de combiner ainsi avec virtuosité la singularité de la parole et le mystère des motivations réelles de chaque personnage : les lettres s'écrivent à la première personne, visent une autre première personne, sont parfois interceptées par une troisième, et bien sûr, déchiffrées par un lecteur mis en position lui-même d'individu pris dans de l'intime – au point, parfois, que l'ensemble relève du jeu de la plus grande sincérité comme du jeu de masque, et qu'il s'agit, à proprement parler, de « lire entre les lettres ». C'est sans doute là que s'érige, en effet, la certitude que Valmont aime la présidente de Tourvel, pour garder l'exemple de Laclos. Guilleragues, en faisant paraître les fausses *Lettres d'une religieuse portugaise*, avait pris un parti différent : celui d'une exaltation de la première personne, prise dans un tourbillon d'amour qui la transforme, face à un aimé qui n'est pas à sa hauteur. La singularité se loge là dans l'expérience amoureuse quasi indépendamment de la personne aimée, mais le temps épistolaire fait éprouver au lecteur attente, espoir et déception, qui amplifient le discours amoureux lui-même, et l'inscrivent dans le temps humain de la lecture.

La subjectivité, on le voit, joue sur un pacte fictionnel plus sophistiqué que l'individualité mise au jour par le grand réalisme : derrière les écritures à la première personne vite évoquées ici, le lecteur croit reconnaître la voix de l'auteur, ou accepte davantage la feintise, ce qui lui fait ressentir encore mieux l'amour mis en œuvre : une sincérité fictive semble plus efficace qu'un réalisme mondain dans le jeu empathique – les deux pouvant bien sûr se combiner, comme dans la pratique autobiographique citée plus haut et dans l'autofiction. Mais c'est la grande synthèse romantique qu'il convient encore de mentionner.

Le romantisme a particulièrement approfondi la singularité du sujet, et a fait de la situation amoureuse le révélateur privilégié de celle-ci. En travaillant le déploiement de la sensibilité contre celui de l'action, les romantiques, qui sont aussi des conteurs, s'ouvrent comme jamais au lyrisme en même temps qu'ils thématisent celui-ci. Les romantiques

¹ Extrait de la lettre 33, adressée par la marquise de Merteuil au vicomte de Valmont.

allemands font éclater les genres au nom d'une qualité de perception et d'expression de l'écrivain-mage, dont la vision et le cœur sont à nuls autres pareils. L'audace du Werther de Goethe, qui a ouvert les yeux sur le monde et sur soi grâce à l'amour de Charlotte, et qui sacrifie sa vie à son amour impossible, relève déjà d'une forme de préromantisme. On y est encore dans l'épistolaire, l'autobiographique n'est pas loin, et c'est d'ailleurs en s'inspirant de ses jeunes amours qu'un poète comme Novalis compose les *Hymnes à la nuit*. L'amour prend les couleurs de l'irrationnel : la subjectivité est moins que jamais fondée en raison et il ne s'agit plus d'en juger les passions coupables ou d'envisager son développement dans la société, mais de marier sa puissance et ses parts d'ombre. Après avoir fondé le complexe d'Œdipe sur sa lecture des grands tragiques grecs, Freud continue à caractériser le désir et le fantasme en s'appuyant sur Hoffmann. Dans le célèbre *Homme au sable*, Nathanaël, victime d'un inquiétant personnage surgi de l'enfance puis vendeur d'instruments d'optique et fabricant de marionnettes érotiques, meurt de ne plus voir et de ne plus savoir aimer : il n'écrit d'ailleurs que de mauvais vers... Les romantiques ont continué, à leur manière, d'inscrire l'homme dans l'histoire et dans l'espace, et de choisir des personnages socialement « modestes ». Mais ce « je » si puissant porte volontiers l'amour à un niveau idéal... qui finit par abolir l'individu en tant que sujet empirique. La femme aimée romantique est souvent une femme enfant ou une femme morte. Dans tous les cas, son inaccessibilité est valorisée, cependant que le sujet aimant, en général en marge de la société, est lui-même transcendé et confronté à l'indicible du monde : c'est sur cette frontière que le romantisme s'oppose au réalisme – et c'est en cela qu'il résonne avec les crises de la représentation que connaîtra le XXe siècle. Lisons encore Barthes :

« Adorable veut dire : ceci est mon désir, en tant qu'il est unique. » C'est ça ! C'est exactement ça (que j'aime !) ! ». Cependant, plus j'éprouve la spécialité de mon désir, moins je peux la nommer ; à la précision de la cible correspond un tremblement du nom ; le propre du désir ne peut produire que l'impropre de l'énoncé. (Barthes 1977 : 49)

L'amour contre le réalisme - l'écriture des absolus et des transcendances

Arrêtons-nous donc, maintenant, sur les écritures invraisemblables de l'amour, les façons de placer celui-ci et son objet dans un ailleurs et un temps très lointains, puis sur l'inscription de thèses qui menacent la représentation de l'individu comme du sujet

sensibles : autant d'éléments qui reformulent les conditions d'une réception empathique de l'amour.

La récupération du merveilleux des contes et l'élaboration du fantastique participent d'une représentation littéraire de l'amour : même si les expériences outre-monde des personnages amoureux ne sont pas directement reportables sur l'expérience du lecteur, les portes de l'inconscient sont grandes ouvertes par le romantisme, précédé par l'écriture sadienne² et le roman gothique (Benjamin Peret rend ainsi un hommage vibrant au *Moine* de Lewis et au *Melmoth* de Maturin, dans son *Anthologie de l'Amour sublime*). On peut ici parler d'une « connaissance de l'amour » qui, contrairement à ce que propose Martha Nussbaum, ne paraît pas liée de manière évidente à une éthique de la vie bonne.

La subjectivité romantique tutoie les grands ailleurs, l'infini, la mort, met le poète en abyme et, en partie contre les Lumières, elle influence les crises de la représentation commencées avec le symbolisme et les différents modernismes du début du XXe siècle. Au mépris de la « vieille » vraisemblance réaliste, le surréalisme mettra toujours plus en avant la sensibilité subjective et l'irrationnel, avec un rejet plus radical de la morale : l'amour est toujours plus « fou », plus « absolu » (Alfred Jarry en avait fait un absolu original dès la toute fin du XIXe siècle). Le corps de la femme, dans la représentation romantique, subissait une autre déréalisation que dans la courtoisie (le *dolce stil nuovo*, courtoisie italienne ainsi nommée par Dante au XIIIe siècle, faisaient servir ses raffinements poétiques à une angélisation de la femme). Femme inaccessible divinisée, femme restée enfant, voire femme monstrueuse : l'écriture phallogratique qui a dominé pendant des siècles se prolonge de manière brutale avec le surréalisme et Georges Bataille. Le troubadour Jaufré Rudel chantait « l'amour de loin » (Fabre 2011 : 98)

Lorsque les jours sont longs en mai,
J'aime un doux chant d'oiseau, lointain,
Et quand de là-bas je suis parti,
Il me souvient d'amour de loin :
De désir je vais morne et courbé
Si bien que chant ni fleur d'aubépine
Ne me plaisent pas plus que l'hiver gelé.
Je tiens le Seigneur pour certain
Puisque je verrai l'amour de loin ;
Mais pour un bien qui m'en échoit
J'en ai deux maux, car il est si lointain.

² Œuvres de Sade dont l'intérêt fictionnel ne peut être discuté autant, peut-être, que sa légitimité en philosophie morale, ainsi que s'y risque un autre article de ce volume.

Hélas ! que ne suis-je là-bas pèlerin,
 Afin que mon bourdon et mon esclavine
 Soient par ses beaux yeux contemplés.
 Bien me paraîtra la joie quand je lui demanderai, 15
 Pour l'amour de Dieu, l'auberge de loin,
 Et s'il lui plaît, je serai hébergé
 Près d'elle, alors que je suis si loin.
 Alors l'entretien paraîtra charmant
 Quand l'amant lointain sera si proche, 20
 Qu'avec de doux propos il pourra jouir à loisir.
 Triste et joyeux je quitterai
 Si je le vois, cet amour lointain :
 Mais je ne sais pas quand je le verrai,
 Car nos pays sont trop éloignés ; 25
 Il y a tant de passages et de chemins
 Que je ne sais rien deviner...
 Mais que tout soit comme il plaît à Dieu !
 Jamais d'amour je ne jouirai
 Si je ne jouis pas de cet amour de loin, 30
 Car je n'en connais de plus gent ni de meilleur
 Nulle part, ni près ni loin ;
 Son mérite est si vrai et si parfait
 Que là-bas au royaume des Sarrasins
 Je voudrais pour elle être appelé captif.

Mais les surréalistes pratiquent plutôt un amour de très près, qui constitue une autre agression de l'altérité féminine ! Quand le corps féminin n'est pas l'objet, certes fictionnel, de tortures érotiques ni d'une censure puritaine, il est transfiguré. La grande poésie mystique relevait ainsi d'une formidable écriture de l'amour entre l'ici et l'au-delà, vaste champ d'études ouvert aux *women studies*, poésie contre quoi s'inscrivent de façon radicale des écritures réalistes contemporaines comme celles d'Alina Reyes, de Catherine Millet ou de Virginie Despentes – chez qui on retrouve sans doute plus facilement l'empathie que Martha Nussbaum souhaite pour les lecteurs.

La déréalisation du sujet dans la littérature d'amour, et plus particulièrement d'un « sujet » aliéné, est bien sûr liée aussi à l'idéologie religieuse ou à d'autres pensées idéalistes : avant la chrétienté, le mythe platonicien de l'androgynie valorisait l'amour spirituel. C'est à cette lumière que Thomas Pavel parle du classicisme, si intéressé par les passions humaines, comme d'un « art de l'éloignement » (voir l'essai qui porte ce titre). Les personnages placés en contexte mythologique spiritualisé dans la tragédie racinienne sont à la fois très lointains et très proches : qui n'a croisé un jour quelque Pyrrhus, qui n'a frémi comme Phèdre ? Ce paradoxe vaut aussi pour un autre grand genre littéraire qui a décliné l'amour (et que l'écologie ravivera peut-être) : la pastorale. Les protagonistes de *L'Astrée*, après ceux de Longus, évoluent dans un monde hors du monde – mais la géographie du Forez engage aussi une complicité avec le lecteur. La nature, l'originel, l'éternel et toutes les

variantes de l'amour y sont disputées, de manière aussi instructive que divertissante, comme dans les salons des Précieuses que moque injustement Molière. L'amour reste sensible, il est même volontiers rehaussé par les invraisemblances et le désintérêt pour l'ici et maintenant. Même si le sujet menace d'être effacé, le spectateur ou le lecteur sont émus, parfois au moyen de rhétoriques de l'indicible ou de l'extrême, qui se combinent aussi bien avec le spirituel qu'avec le fantasme érotique.

Lorsque les auteurs ne travaillent ni la représentation réaliste du personnage amoureux, ni son expression lyrique, ni l'idéalisation invraisemblable, ils empruntent parfois aux formes thétiques. Le thème de l'amour, par delà les procédés et les courants littéraires, se prête en effet aux grands débats sociologiques, politiques et juridiques. La confrontation de l'amour au mariage anime ainsi les œuvres depuis des siècles. Des troubadours en jouent : dans les premières versions, Tristan et Yseut tombent amoureux l'un de l'autre en buvant le philtre qui était censé faciliter l'union d'Yseut avec le roi Marc, c'est-à-dire « faire aimer la loi ». Or, celle-ci est renversée. Sous la plume de Chrétien de Troyes, l'amour médiéval se rapproche de la religion. Bien des réalistes condamneront le mariage en amour (Balzac parle de « viol social »... mais en restant dans la perspective d'une condamnation de l'adultère). L'amour, érigeant ses propres lois, s'oppose volontiers à celles de la communauté ; le tabou de l'inceste fait penser la loi, mais aussi l'amour lui-même, comme un John Ford ou un François de Rosset l'expérimentent dans les temps baroques. Les « individus », censés motiver notre empathie et nous ouvrir à une expérience personnelle intime, ne sont plus que des cas, à la limite de l'allégorie et leur expression relève de la rhétorique, dans ces littératures d'idées. Songeons aux codes de l'amour, aux arts d'aimer, à certaines littératures merveilleuses, ou aux limites du représentable, comme au réalisme trop typologique : les sentences, les procédés de distanciation analytique et ironique y font pâlir le personnage amoureux, au point que le lecteur n'est plus guère sensible à ses sentiments.

Amour, fiction et littérature

Nous avons distingué jusque-là, d'une part, les écritures réalistes de l'individu amoureux, censées susciter une empathie à résonance morale, et, d'autre part, les écritures négligeant la vraisemblance au profit de l'expression subjective de l'amour, ou son idéalisation au risque de l'abstraction. Mais la littérature est évidemment faite de nuances entre idées, sentiments, représentation, irréprésentable, et suggestion : les œuvres les

plus anciennes, non réalistes, s'ouvrent nécessairement à la vraisemblance, pour de simples raisons de lisibilité, et les œuvres modernes, voire contemporaines, les plus réalistes n'ignorent jamais totalement la puissance de l'imagination ni l'abstraction de la thèse. Tout est question de mesure... C'est en ce sens que la théorie d'une transmission de l'amour privilégiée dans les romans et nouvelles plutôt vraisemblables, ce que défend Martha Nussbaum, nous paraît contestable ; et il en va de même quant à la résonance éthique de la fiction littéraire. L'empathie pour des personnages qui seraient des « possibles » n'est pas conditionnée par ni ne conditionne la reconnaissance « aimante » de l'autre. Si la fiction littéraire a visiblement d'autres impacts sur le lecteur qu'un essai philosophique, il ne faut pas non plus la réduire à un récit – ce qu'une aristotélicienne est sans doute tentée de faire (et c'est très intéressant). Il convient ainsi d'aborder quelque chose de plus essentiel en jeu dans la fiction littéraire de l'amour : ce qui ressortit, précisément, à la « fiction » et au « littéraire », au-delà de la représentation des personnages, du monde et des discours qu'y inscrivent les auteurs.

La fiction en tant que jeu de croyance acceptée s'apparente en effet elle-même à la relation amoureuse et les deux induisent des tensions paradoxales entre le sujet et le monde (voir Vaillant 2002). Le lecteur comme l'amoureux sont à la fois très inscrits dans le présent, dans l'ici et maintenant et dans un hors temps : spectateurs attentifs de l'autre et de l'œuvre, ils leur concèdent la capacité de suspendre l'actualité. Acceptant le jeu de la confiance, de l'imagination, et des plus fortes idéalizations, ils sont convaincus que ce sont là des possibilités de connaître – où l'on recroise l'aristotélisme, mais replacé dans la conception de l'amour platonicienne. Que le lecteur de fiction littéraire revienne à l'action mondaine plus attentif aux autres, et plus capable d'amour, parce qu'il a découvert d'autres modes de vie et partagé d'autres expériences, ne convainc pas Rousseau, qui a accusé les fables de pouvoir enseigner aussi bien le mal que le bien, et d'avoir une influence seulement temporaire sur le caractère du lecteur ou du spectateur de théâtre (voir Rousseau 2003). Mais c'est là oublier la liberté des hommes, face à une création. Et le romancier philosophe suisse sait mieux que quiconque les pouvoirs d'attraction intime et de distanciation généralisée que ménagent l'écriture fictionnelle de l'amour, tout comme l'amour lui-même : la fiction de l'amour peut vous toucher jusqu'à vous changer, mais elle ne le fait pas nécessairement – c'est sans doute là toute la nuance entre éthique et morale littéraires. Connaître, désirer connaître, passer par la rêverie comme par l'enquête, idéaliser et fantasmer, accepter l'impossibilité de connaître entièrement : c'est aimer, et c'est lire de la littérature.

La littérature comme l'amour possèdent leur rhétorique, leur dimension artificielle mais efficace, mais ce n'est pas la rhétorique mensongère et aliénante du *storytelling*. Qui a dit que l'amour rendait aveugle et les romans idiots ? Ceux qui ne savent pas aimer, ou n'osent plus, après s'être trompés sur l'autre, et ceux qui ne savent pas lire, ou lisent de mauvais livres ! La lecture savante n'est certainement pas seule en jeu, encore faudrait-il la définir : disons qu'une œuvre véritable inscrit la perspective critique dans la réception de plaisir. Amour et littérature s'interpénètrent volontiers : l'amour fait écrire, et la lecture littéraire déclenche des révélations amoureuses, à leur tour retranscrites dans des romans ou des épopées, comme c'est le cas de Paolo et Francesca dans la *Divine Comédie*.

Le rapport à l'aimé(e), comme la littérature de fiction, est un rapport au monde mis en forme, imbriqué dans la forme. Envisager cela, c'est élargir au-delà du romanesque la question de la fiction littéraire, en empruntant par exemple à une notion aristotélicienne demeurée fort mystérieuse : la *catharsis*, moment théâtral lié aux composantes sensuelles, et en particulier aux composantes musicales de la mise en scène, soit ce qui échappe en grande partie au « mythos », équivalent de nos « intrigues » en prose. Contre l'acception moralisante proposée de la Renaissance à l'âge classique au moins, Dupont-Roc et Lallot ont commenté ce point aveugle, que les théoriciens de la représentation et de la narratologie évacuent par nature. Car le « charme » puissant de la fiction littéraire, qui nous permet de l'associer au phénomène amoureux, ne relève pas seulement de la représentation du monde ni de la représentation des perceptions et des discours : il provient de la force créatrice (« poiétique »), que l'on peut reconnaître dans la force des images, dans un ton, dans la mise en scène, dont on ne garde pas d'inscription, dans la singularité d'une peinture aussi bien, dans une pensée tellement liée à la langue qu'elle conditionne nos perceptions. Amour et fiction littéraire trouvent souvent leur origine dans une fréquentation de l'inexprimable. L'Église chrétienne a élaboré un dogme révélateur des pouvoirs de la fiction quand elle réinvente une vision du monde et qu'elle est capable d'élaborer son propre langage : l'incarnation de Dieu en un homme mortel ou, dit de manière laïque, d'un principe spirituel en un individu mondain. La force de cette pensée de l'amour, que l'on soit croyant ou pas, devient d'autant plus sensible dans l'art des peintres et des sculpteurs, qu'ils soient au service de l'Église ou sacrilèges, à la manière des contemporains. Il y a création de pensée, création de représentation, création de langue et, sans surprise, une forme d'amour est alors en jeu. Les poètes du désir, de la folie passionnelle, auront d'autres stratégies (voir Dustan 1996), mais toute prétendue « remise en

cause des genres », « déconstruction » des personnages et des discours, en termes esthétiques, relève de la création et fait éprouver ce qui peut-être était ailleurs seulement réfléchi.

Pour finir, nous dirons donc que l'amour trouve son analogue non seulement dans la fiction, mais dans le phénomène même de la création artistique. Martha Nussbaum ne l'exclut pas, mais, philosophe plus que spécialiste de littérature, elle ne le formalise guère. Et il faudrait ici faire appel à bien des esthétiques pour l'exposer savamment. La littérature touche profondément le lecteur, et lui communique « un semblant d'amour », qui le rend sans doute plus capable d'aimer, parce qu'elle naît avec la volonté, voire l'impératif, d'engendrer une œuvre pour autrui. Et parce qu'une « œuvre » littéraire plonge dans les racines des langues qui nous font devenir hommes, membres de communautés plus ou moins soudées et guerrières ; elle le fait en outre avec une force telle que, par le livre, nous éprouvons de manière inédite ce rapport à la langue, et donc ce rapport au monde et aux autres. Je me permettrais ici une anecdote très récente : un ami californien, à une question provocante sur la naïve bienveillance supposée des approches littéraires issue de la théorie du « *care* », répondait sur le même ton, en affirmant qu'il fallait envoyer des romans aux terroristes. Nous poserons bien plutôt que les terroristes n'ont sans doute jamais aimé ni été aimés et qu'ils n'ont pas lu de grandes œuvres littéraires. Mais ce sont là des approches en partie psychanalytiques du littéraire qu'il faudrait convoquer : après les représentations, les discours et les imaginaires du désir, du sentiment, de la passion et de la reconnaissance de la singularité aimable d'autrui, la fiction littéraire est évidemment une modalisation qui unit, temporairement mais très intimement, un sujet écrivain et un sujet lecteur.

Bibliographie

ARISTOTE, 2011 : *Poétique*, éd. Dupont-Roc et Lallot, Paris, Seuil.

BALZAC H. de, 1987 (1829-1846 ?) : *Physiologie du mariage*, Paris, Gallimard, Folio classique.

BARTHES R., 1977 : *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.

BOCCACE G., 2006 (1350) : *Décameron*, Paris, Livre de Poche.

BOCCACE G., 2003 (1343-1344) : *Fiammetta*, trad. en français par Serge Stolf, Paris, Arléa.

CHALLE R., 1991 (1713) : *Les Illustres Françaises*, Genève, Droz.

- COHN D., 1981 (1978) : *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil.
- DIDEROT R., 1989 : *Éloge de Richardson (1762), Jacques le fataliste et son maître (1796) Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier.
- DUSTAN G., 1996 : *Dans ma chambre*, Paris, P.O.L.
- ERNAUX A. et MARIE, M., 2005 : *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard.
- FABRE, P., 2011 : *Anthologie des troubadours*, Paradigme.
- FIELDING H., 1999 : *Shamela (1741) - Joseph Andrews (1742)*, Londres, Penguin Classics, Reprints.
- FORD J., 2011 : (1629-1633) : *Annabella or Tis a pity she's a whore*, Londres, Paperback.
- GOETHE W. von, 1999 (1774) : *Les Souffrances du jeune Werther (Die Leiden des jungen Werthers)*, trad. Ch. Helmreich, Paris Librairie Générale française.
- GUILLERAGUES G. J. de, 1990 : *Lettres portugaises*, Paris, Gallimard.
- HOFFMANN E. T. A. , 2011 (1817) : *L'Homme au sable (Der Sandmann, 1817)*, Paris, Magnard, Classiques et contemporains.
- JARRY A., 2001 (1899) : *L'Amour absolu (1899)*, Paris, Mille et une nuits, la Petite Collection
- KRISTEVA J., 2010 : *Histoires d'amour*, Paris, Denoël.
- LA FAYETTE madame de, 1991 (1678) : *La Princesse de Clèves*, Paris, Livre de Poche, Classiques.
- LACLOS Ch. de, 1996 (1782) : *Les Liaisons dangereuses (1782)*, Paris, Garnier-Flammarion.
- LECERCLE J.-L., 1985 (1971) : *L'Amour*, Paris, Bordas.
- LEPAPE P., 2011 : *Une Histoire des romans d'amour*, Paris, Seuil.
- LORRIS G. de (et Jean de MEUN), 2013 (vers 1225-1230) : *Le Roman de la rose*, ed. A. Mary, Paris, Folio classique.
- LOUBERE S., 2011 : *Leçons d'amour des Lumières*, Paris, Classiques Garnier.
- MARCHELLO-NIZIA, Ch. (dir.), 1995 : *Tristan et Iseut – premières versions européennes à partir de 1160*, Paris, Gallimard, Pléiade.
- NOVALIS 2014 (1799) : *Hymnes à la nuit (Hymnen an die Nacht), Chants spirituels, Les disciples à Saïs*, trad. A. Dumont, Paris, Les Belles lettres.

- NUSSBAUM M. 1995 : *Poetic Justice – the Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press.
- NUSSBAUM M. 2010 (1992) : *La connaissance de l'amour (Love's Knowledge)*, trad. en français par S. Chavel, Paris, Le Cerf.
- PAVEL Th., 1996 : *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard.
- PÉRET B., 1956 : *Anthologie de l'Amour sublime*, Paris, Albin Michel.
- PROUST M., 1946 (1913) : *Du Côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.
- RICHARDSON S., 1981 (1740) : *Pamela, or Virtue Rewarded*, Londres, Penguin Classics.
- ROSSET F. de, 1994 (1614) : *Histoires mémorables et tragiques de nostre temps*, Paris, Livre de Poche, Bibliothèque classique.
- ROUGEMONT D. de, 1972 : *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon.
- ROUSSEAU, J.-J., 2003 (1758) : *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Flammarion.
- ROUSSET J., 1981 : *Leurs yeux se rencontrèrent La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti.
- STENDHAL, 1980 (1822) : *De l'amour*, Paris, Gallimard, Folio classique.
- STERNE L., 2004 : *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme (1759)*, trad. par G. Juvet, Tristram.
- THACKERAY W. M., 1938 (1848) : *La Foire aux vanités (Vanity Fair)*, trad. par G. Guiffrey, Paris, Gallimard, Folio classique.
- TOLSTOÏ L., 1994 (1878) : *Anna Karénine*, trad. par S. Luneau, Paris, Gallimard, Folio classique.
- URFÉ H. d' , 1984 : *L'Astrée (1607-1627)*, Paris, Gallimard, Folio classique.
- VAILLANT A., 2002 : *L'Amour-fiction - discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Vincennes, Presses Universitaires.