



HAL
open science

Entre fin'amor et romantisme : l'écriture de la passion amoureuse dans la première moitié du XIXe siècle

Slah Ochi

► **To cite this version:**

Slah Ochi. Entre fin'amor et romantisme : l'écriture de la passion amoureuse dans la première moitié du XIXe siècle. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Français. NNT : 2014TOU20046 . tel-01227442

HAL Id: tel-01227442

<https://theses.hal.science/tel-01227442>

Submitted on 10 Nov 2015

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

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

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Slah Ochi

Le mardi 23 septembre 2014

Titre :

Entre fin'amor et romantisme: l'écriture de la passion amoureuse dans la première moitié du XIXe siècle

École doctorale et discipline ou spécialité

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

LLA-Créatis

Directeur(s) de Thèse :

Monsieur Guy Larroux et Madame Anne-Marie Lefebvre

Jury :

Mme Mireille Labouret, Professeur à l'Université de Paris-Est Créteil (Rapporteur)

M. Jean-Yves Casanova, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
(Rapporteur)

M. Guy Larroux, Professeur à l'Université de Toulouse 2 Le Mirail

Madame Anne Marie Lefebvre, Maître de Conférences HDR à l'Université de
Toulouse 2 Le Mirail

Titre

Entre fin'amor et romantisme : l'écriture de la passion amoureuse dans la première moitié du XIXe siècle.

Résumé

Il s'agit dans ce travail d'étudier le thème de l'amour-passion dans la première moitié du XIXe siècle en s'intéressant plus précisément à la relation homme-femme et ses caractéristiques.

Ce travail vise donc principalement à mettre en relief les différents aspects et les différentes formes qui ont marqué l'écriture de l'amour-passion dans cette période en partant d'un corpus bien déterminé : *Le Rouge et le noir* (Stendhal), *Le Lys dans la vallée* (Balzac), *On ne badine pas avec l'amour* (A. de Musset) et *Les Nuits* (A. de Musset).

Il s'agit de démontrer en outre comment l'écriture de l'amour passion dans la première moitié du XIXe siècle paraît dépendante du contexte socio-historique de son époque mais aussi et surtout de l'héritage culturel médiéval par le retour fréquent au Moyen Age et la référence à la fin'amor ou l'amour courtois.

Mots clés : Amour, Passion, Fin'amor, Romantisme, XIXe siècle.

Title

Between fin'amor and romanticism: the writing of loving passion in the first half of the XIXth century.

Abstract

It is a question in this work of studying the subject of love-passion in the first half of the XIXth century by being interested in the relation man-woman and these characteristics.

This work aims mainly thus at accentuating the various aspects and the various forms which marked the writing of love passion of this period by leaving of a well determined corpus: *Le Rouge et le noir* (Stendhal), *Le Lys dans la vallée* (H. de Balzac), *On ne badine pas avec l'amour* (A. de Musset) and *Les Nuits* (A. de Musset).

It is a question of demonstrating besides how the writing of the love passion in the first half of the XIXth century countered dependent on the socio-historic context of time (period) but also in the medieval cultural inheritance by frequent return in the Middle Age and the reference to the fin'amor or the courtly love.

Keywords: Love, Passion, Fin'amor, Romanticism, XIXth century

Mes remerciements les plus sincères à mes directeurs de thèse, Monsieur Guy Larroux et Madame Anne-Marie Lefebvre, pour leurs précieux conseils et leurs encouragements.

Table des matières

Introduction	7
La monarchie de juillet	
- Un climat de révolte	
- Le goût de la guerre	
- Désenchantement, mal du siècle et vague des passions	
L'importance de l'héritage médiéval	
- Le rôle de la religion	
- La fin'amor	
- Le roman de chevalerie	
I- Amour romantique et société bourgeoise	23
1) L'amour passerelle	23
a- Le mariage de raison.....	23
b- L'arrivisme amoureux.....	39
2) Le choix de la femme mariée et la crise du mariage.....	53
a- Un amour maternel.....	53
b- La femme initiatrice et protectrice.....	68
c- L'adultère.....	84
3) L'amour et la mort.....	99
a- Mourir d'aimer.....	99
b- Mourir de désespoir.....	113
c- Le meurtre.....	126
II- La mise en scène de l'amour	139

1) Naissance de l'amour.....	139
a- Rencontre et coup de foudre.....	139
b- Séduction.....	153
c- Cristallisation.....	167
2) développement de l'amour.....	181
a) La déclaration d'amour.....	181
b) La « concrétisation » ou la nuit d'amour.....	193
c) La vie commune	208
3) Epreuves de l'amour.....	223
a) La jalousie.....	223
b) La trahison.....	236
c) La rupture.....	248
III- Discours et langages de l'amour	264
1) Discours des personnages.....	264
a) Le vocabulaire amoureux.....	264
b) La lettre d'amour.....	281
c) La falsa amor.....	293
2) Discours du narrateur.....	307
a- Portrait de la bien-aimée.....	307
b- Portrait du héros romantique.....	322
c- L'ironie.....	335
3) Discours critique.....	353
a- Origines du discours.....	353
b- Mise en scène du discours.....	366
Conclusion.....	381
Bibliographie.....	385

Introduction

Le dix-neuvième siècle est l'un des siècles les plus riches en productions littéraires en France mais aussi l'un des siècles les plus référencés en matière de mutations historiques et sociales. Certains événements historiques et sociaux, comme la Restauration ou la monarchie de Juillet, ont eu une réelle influence sur les productions littéraires dans la première moitié du dix-neuvième siècle essentiellement.

Sur le plan littéraire, la première moitié du dix-neuvième siècle hésitait et oscillait entre l'héritage médiéval et le romantisme qui s'est développé à partir de 1820 dans un climat social tendu, où règnent les guerres et les révoltes populaires.

Pour mieux comprendre donc la logique de certaines idées et pour mieux cerner cette période qui nous intéresse, autrement dit la première moitié du XIXe siècle, il nous paraît inévitable de passer par le contexte historique en nous intéressant essentiellement aux mouvements de la Restauration et surtout à la Monarchie de Juillet, d'autant plus que notre champ d'étude se focalise sur des œuvres dont la naissance se situe entre 1830 et 1837.

Nous pouvons effectivement dire que l'importance de la monarchie de Juillet se situe dans la révolte populaire qui a marqué cette période du début du siècle, et qui a atteint son apogée au cours du mois de Juillet 1830.

La raison directe de la révolte de 1830, c'est essentiellement le coup d'Etat de Charles X, dont le pouvoir était déjà très contesté, et qui prend l'initiative de signer quatre ordonnances :

« La première supprime la liberté de la presse et rétablit la censure ; la seconde dissout la chambre que viennent de désigner les électeurs ; la troisième modifie le régime électoral en refusant désormais de prendre en compte la patente payée par les commerçants et les industriels dans le cens électoral ce qui revient à éliminer la bourgeoisie du nombre des électeurs ; enfin, la quatrième fixe au mois de septembre la date des nouvelles élections »¹.

Ces ordonnances, signées le 25 juillet 1830 en vertu de l'article 14 de la charte, ont provoqué un soulèvement général qui a mobilisé toutes les couches populaires et toutes les formations politiques.

¹ Berstein Serge et Milza Pierre, *Histoire du XIXe siècle*, Paris, Hatier, Août 1996, p.114.

Cependant, il faut dire aussi que les origines de la révolution de 1830 sont plus lointaines et remontent à 1815, date de la Restauration. Les ordonnances de Charles X n'étaient que l'événement de trop.

En effet, au lendemain de la défaite de Napoléon à Waterloo en juin 1815 face aux armées des alliés et aux Prussiens, les Français ont assisté avec inquiétude au retour de la royauté au pouvoir, puisque les Bourbons ont repris le trône après près d'un quart de siècle d'absence.

L'inquiétude des Français venait du changement de régime, qui pourrait signifier la mise en péril des acquis de la révolution française par le retour au régime royal que la révolution croyait avoir banni avec le départ de Louis XVI.

Il faut rappeler dans ce contexte que la révolution française était une révolution contre l'assujettissement dont souffrait la population sous le régime féodal. La révolution était donc le début de l'affranchissement d'un système étouffant fondé essentiellement sur les privilèges et sur la dominance. La révolution signifiait de ce fait, comme disait Tocqueville dans *L'ancien Régime et la Révolution*, « détruire tout ce qui, dans l'ancienne société, découlait des institutions aristocratiques et féodales ».²

Le retour des Bourbons en 1815 s'est effectué surtout grâce la bienveillance des vainqueurs de la France après Waterloo et la complicité d'anciens ministres de Napoléon, comme Talleyrand et Fouché, avides de se maintenir au pouvoir.

Fidèles aux principes du XVIIIe siècle, les Bourbons ont donc cherché dès leur retour à rétablir l'ancien régime, ignorant ainsi les revendications de la France nouvelle, transformée par les bouleversements révolutionnaires. La France s'est trouvée de ce fait divisée en deux clans : celui de la France nouvelle, et celui du clan du roi Louis XVIII constitué essentiellement d'émigrés, de retour après vingt-cinq années d'absence.

Cependant, grâce à sa prudence et à son expérience acquises essentiellement pendant les événements des Cent-jours où il a perdu son trône en faveur de Napoléon, Louis XVIII, a réussi à trouver un compromis en restaurant la monarchie mais sans brusquer pour autant le pays et bafouer les changements qui ont lieu durant son absence. En 1818, Louis XVIII décrit sa démarche en disant :

« *Le système que j'ai adopté, est fondé sur cette maxime qu'on ne peut pas être le roi de deux peuples et tous les efforts de mon gouvernement tendent à faire*

² Soboul, Albert, *La Révolution française*, Millau, Maury S.A.S, Mars 2010, p.6.

*que ces deux peuples , qui n'existent que trop, finissent par n'en former qu'un seul ».*³

Louis XVIII a gouverné ainsi moyennant une charte, document contre-révolutionnaire, par lequel il s'est octroyé tous les pouvoirs, mais tout en mettant en place une monarchie constitutionnelle et libérale. Il a en effet complètement ignoré la période révolutionnaire que la France a connue durant son absence en déclarant :

*« En cherchant ainsi à renouer la chaîne des temps, que de funestes écarts avait interrompue, nous avons effacé de notre souvenir, comme nous voudrions qu'on pût les effacer de l'Histoire, tous les maux qui ont affligé la patrie durant notre absence... ».*⁴

Le règne de Louis XVIII feint ainsi de considérer inexistante la période révolutionnaire et se présente comme un prolongement d'organismes remontant au Moyen Âge et à l'Ancien Régime. Louis XVIII considère en effet que son règne commence en 1795, à la mort de son neveu Louis XVII, « l'enfant du temple », fils de Louis XVI et de Marie Antoinette.

Malgré cette rupture volontaire avec la période révolutionnaire, la charte a garanti aux Français l'essentiel des acquis de la Révolution : la liberté de pensée, de presse, de culte (même si la religion catholique redevient religion d'Etat), l'égalité devant la justice, l'impôt, les emplois publics et le respect de la propriété des biens nationaux.

A mi-chemin entre le régime démocratique et le régime parlementaire, le régime de Louis XVIII est un régime libéral et constitutionnel, semblable à celui de l'Angleterre. Ce régime va participer à la création d'une véritable vie politique en permettant la création de partis politiques qui représentent les opinions et les organisent. Deux grands partis politiques à l'image de la France divisée ont ainsi connu le jour : le parti ultra-royaliste et le parti libéral. Le parti ultra-royaliste est un parti contre-révolutionnaire, qui représente le retour de l'ancien régime mais qui est plus royaliste que le roi, puisque la politique de Louis XVIII s'est avérée plus libérale que celle de l'Empire. Le parti ultra-royaliste est majoritaire à la chambre des députés ; il compte parmi ses membres Joseph de Maistre ou encore Louis de Bonald. La

³ Berstein Serge et Milza Pierre, *Histoire du XIXe siècle*, Paris, Hatier, Août 1996, p.106.

⁴ Ibid., p.106.

devise du parti ultra-royaliste est « Tout pouvoir vient de Dieu, les sujets n'ayant que des devoirs envers le souverain ».⁵

Le parti ultra-royaliste s'exprime à travers des journaux comme *Le journal des Débats*, *La Gazette de France*, *La Monarchie selon la Charte* et *La Quotidienne*. Ce parti ne reconnaît pas la charte, contrat entre le roi et les citoyens ; il veut redonner de la puissance et de la majesté au pouvoir de l'Église, en mettant au avant des thèmes d'un catholicisme de combat. Ce parti ultra-royaliste trouve son appui auprès de populations souvent violentes issues de la Restauration. Il peut compter aussi sur le soutien de la garde nationale dont le commandement revient au comte d'Artois, frère cadet de Louis XVIII.

Nous pouvons considérer cette mise en avant d'un ensemble de valeurs qui puisent dans le catholicisme de combat chez les ultra-royalistes comme un retour aux sources qui peut avoir une valeur rétrospective dans la mesure où il nous rappelle la naissance de la dynastie des Bourbons et l'essor de la monarchie catholique avec le roi Henri IV, chef des huguenots pendant les guerres de religion et premier souverain de la dynastie des Bourbons.

Néanmoins, certains membres de ce même parti ultra-royaliste, comme Chateaubriand, sont très attachés au régime parlementaire, et œuvrent pour la défense des libertés individuelles et de la liberté de la presse.

La liberté et la question du droit naturel constituent d'ailleurs l'essence des revendications du parti libéral, deuxième grand parti et qui représente la France nouvelle. Ce parti compte parmi ses membres Benjamin Constant essentiellement, ainsi que des membres de l'ancien empire et des nobles libéraux comme La Fayette. Le parti libéral avait aussi l'appui de la bourgeoisie.

Le parti libéral s'opposait donc, contrairement aux ultras, au retour de la monarchie, et appelait à un régime parlementaire avec un gouvernement issu de la majorité de la chambre. Parallèlement à ces deux premiers partis antagonistes, un troisième parti, celui des constitutionnels, a aussi vu le jour. Ce parti, plutôt centriste, appelait à une monarchie constitutionnelle fondée sur une application loyale de la charte par le roi et la nation.

Malgré cette diversité tolérée par le régime de Louis XVIII et malgré la tolérance affichée vis-à-vis des partisans de l'empire au lendemain de Waterloo, un mouvement de terreur et d'insécurité connu sous le nom de « la Terreur blanche » a marqué cette première période du règne de Louis XVIII. A l'origine de ces troubles, des mesures de représailles et une véritable guerre entreprise par les royalistes contre les partisans de Napoléon et les

⁵ Ibid., p.107.

supposés ennemis de la monarchie. Malgré l'éloignement de Talleyrand, chef du gouvernement et de Fouché, ministre de la police, les massacres ont continué sous Richelieu, et de Decazes leurs successeurs. Des protestants et des jacobins sont attaqués, des anciens généraux de Napoléon sont fusillés et de nombreux fonctionnaires ont été destitués. Richelieu était même contraint, sous la pression de la chambre, et pour satisfaire les demandes des ultras, de légaliser le mouvement de la « Terreur blanche », qui devient « la Terreur Blanche légale » et de faire voter des lois contraires aux libertés individuelles :

*« La liberté individuelle est suspendue, une loi réprime les cris et les écrits séditieux, une autre organise les tribunaux d'exception, les Cours prévôtales. Les ultras, majoritaires dans la chambre, jugent ces mesures insuffisantes. Ils exigent et obtiennent du gouvernement le bannissement des régicides, l'exécution des généraux condamnés à mort pour avoir aidé Napoléon durant les Cent-jours (la plupart sont fusillés). De nombreux fonctionnaires sont destitués, l'Institut est épuré ».*⁶

La chambre élue à la suite des élections législatives d'août 1815 était en effet composée très majoritairement d'ultras (350 députés sur 398). Cette chambre a été d'ailleurs baptisée « La Chambre introuvable » pour reprendre l'expression ironique de Louis XVIII, surpris du raz-de-marée des ultras dans la Chambre grâce à leur victoire écrasante aux élections.

Ce climat de violence et d'intolérance a conduit Louis XVIII à dissoudre la chambre le 5 septembre 1816, et à former un gouvernement dont la chambre était constituée en majorité de constitutionnels.

Après le retrait de Richelieu en 1818, Decazes, nouveau chef du gouvernement, entend mener une politique modérée pour « nationaliser le roi et royaliser la nation. »⁷ Decazes fait en effet voter des lois dans ce sens : la loi de 1819 assure la liberté de la presse en soumettant à un jury les délits dans la matière, la loi électorale de 1817 favorise les petits et moyens propriétaires, les commerçants et industriels. De même, une loi militaire de 1818, précise les modalités de recrutement et fixe les règles de recrutement et d'avancement sans donner aucun privilège à la noblesse.

Sous le gouvernement de Decazes, la France a connu une vraie vie parlementaire, avec des débats de qualité réunissant les chefs des divers partis à la tribune du Palais Bourbon, prédestinant ainsi le pays à suivre l'exemple de l'Angleterre pour devenir une monarchie constitutionnelle.

⁶ Ibid. p.109.

⁷ Ibid. p.110.

Cependant, l'assassinat du duc de Berry le 13 février 1820 par un ouvrier sellier, Louvel, qui espérait mettre ainsi fin à la dynastie des Bourbons⁸, a ruiné les efforts du gouvernement de Decazes, puisque les ultras se sont jetés sur l'occasion pour accuser les libéraux d'avoir armé le bras de l'assassin, tout en accusant le duc Decazes de laxisme, de favoritisme envers les libéraux, et même d'être le responsable du crime.

A la suite de ces accusations, et grâce à une grande pression, les ultras ont finalement obtenu le départ de Decazes. Louis XVIII rappelle donc le duc de Richelieu pour un deuxième ministère.

Sous le nouveau ministère de Richelieu, les ultras reprendront le pouvoir ; Richelieu va en effet travailler, avec son ministre Joseph de Villèle (Gentilhomme toulousain, et ancien maire de Toulouse), à effacer toutes les traces de la modération prônée par Decazes. Une nouvelle loi électorale du « double vote » voulue par les ultras, a été adoptée le 30 juin 1820. Elle permet aux plus riches de voter deux fois. La chambre élue selon cette modalité ne comptait plus que 33 libéraux sur 200 députés :

*« En France, la nouvelle loi électorale voulue par les ultras est adoptée le 30 juin 1820. Cette loi dite « du double vote » établit que 258 députés seront élus par tous les électeurs au scrutin d'arrondissement, et 172 au chef-lieu du département par le quart des plus imposés d'entre eux, assurés de voter deux fois. Pour Louis Gérard, « il est probable que ce petit coup d'Etat a sauvé La Restauration, au moins pour une dizaine d'années ».*⁹

Le gouvernement de Richelieu et Villèle a été marqué aussi par le vote, en mars 1820, d'une loi qui a suspendu la liberté individuelle et la liberté de la presse, l'église reçoit l'appui de l'Etat pour faire des missions dans tout le pays. L'ordonnance du 5 juillet 1820 renforce le contrôle sur l'université en permettant le contrôle des autorités sur les professeurs et les étudiants. L'ordonnance du 27 Février 1821, a placé l'enseignement secondaire sous le contrôle du clergé. Une loi électorale a aussi été votée pour limiter la progression des libéraux. Ces mesures ont provoqué de nombreuses contestations de la part de la jeunesse étudiante dans de nombreuses villes universitaires, tout d'abord autour du palais Bourbon à Paris, pour toucher d'autres villes comme Toulouse, Rennes et Grenoble. Des manifestations populaires ont éclaté dans les faubourgs à cause de la mauvaise situation économique. Des

⁸ Louvel, ouvrier sellier, a assassiné le duc de Berry dans l'espoir d'éteindre la dynastie des Bourbons, car le duc d'Angoulême, fils aîné du comte d'Artois, ne pouvait avoir d'enfants. Ce calcul n'a pas abouti puisque la duchesse d'Artois a donné un enfant peu de temps après (le duc de Bordeaux) qui a assuré la continuité de la dynastie. Il a été appelé « l'enfant du miracle ».

⁹ Caron, Jean-claude, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, Mai 1993, p.18.

heurts violents se sont produits le 3 juin 1820, un étudiant, Nicolas Lallemand, est tué par un garde royal. Toutes les manifestations ont été violemment réprimées.

En 1821, Richelieu finit par démissionner devant les exigences croissantes des députés ultras, mais aussi parce qu'il était affaibli par son ministre d'Etat Villèle. Villèle démissionna en effet en juillet 1821 à cause de son désaccord avec la politique de Richelieu qu'il trouvait trop libérale. La démission de Villèle a privé Richelieu de sa base parlementaire.

Au lendemain de la chute de Richelieu en décembre 1821, Villèle est rappelé par Louis XVIII. Il rentre comme ministre des finances puis devient le président du conseil en septembre 1822. Il sera entouré dans son ministère de Corbière à l'intérieur, de Peyronnet à la justice, de Montmorency puis de Chateaubriand aux affaires étrangères et de Monseigneur Frayssinous aux affaires ecclésiastiques.

Villèle est l'aîné d'une famille noble du Lauragais à Toulouse. Il était officier de la marine royale, et a participé aux combats navals contre l'Angleterre. Villèle était hostile à la révolution, ce qui lui a valu d'être emprisonné de Mai à Octobre en 1794. Il était très attaché à l'Ancien Régime.

Fidèle au comte d'Artois, Villèle s'est rallié dès la première heure à la Restauration. Il était aussi chef du parti ultra et membre des chevaliers de la foi qui regroupent des royalistes préparant le rétablissement des bourbons sur le trône de France.

Dès son accès à la tête du gouvernement, Villèle a mené une lutte sans merci contre les libéraux et tous les opposés au retour de la monarchie, comme la mouvement de la charbonnerie, regroupant des jeunes patriotes qui conspiraient depuis 1818 contre les traités de 1815.

Villèle a veillé aussi à museler la presse en faisant voter une loi en 1822 qui « impose une autorisation préalable pour paraître, remplace les jurys par des tribunaux correctionnels pour le procès de presse et permet au gouvernement de suspendre des journaux pour délit de tendance contraire aux intérêts de l'Etat, ce qui permet une large interprétation puisqu'on ne juge pas seulement le contenu d'un journal, mais son esprit. La presse libérale est touchée de plein fouet ».¹⁰

La lutte de Villèle contre les libéraux va s'illustrer même au-delà des frontières de la France puisqu'au lendemain du congrès de Vérone, et représentée par Chateaubriand, la France va s'engager dans la guerre d'Espagne pour venir en aide au roi absolutiste Ferdinand VII contre les libéraux espagnols, qui demandaient, en se soulevant, l'application de la

¹⁰ Ibid. p.19.

constitution de 1812. Des libéraux français sont allés se joindre à leur tour aux constitutionnels espagnols pour les soutenir dans leur cause. Cette campagne a permis à la France de rentrer dans le concert des grandes nations européennes par la prise du fort de Trocadéro et par la Restauration de Ferdinand VII, qui mena, quant à lui, une impitoyable répression contre les libéraux espagnols.

Villèle a profité de cet événement pour dissoudre la chambre en décembre 1823 et organiser de nouvelles élections en février et mars 1824 qui se sont traduites par un véritable raz-de-marée des ultras, puisque les libéraux n'étaient plus qu'une quinzaine sur 430 députés. C'était « la Chambre retrouvée ». Villèle fit voter aussi la loi de septennalité qui fixait la durée de la législature à sept ans. Il en profita aussi pour effectuer un remaniement au sein de son ministère en écartant brutalement Chateaubriand le 6 juin 1824, pour ses grandes idées et ses prises de positions qui agaçaient Louis XVIII et surtout le président du conseil :

« Villèle, depuis la guerre d'Espagne, redoutait les grandes pensées de son ministre des affaires étrangères. Il n'aimait pas davantage sa prétention à agir à sa guise, à échapper à l'autorité du chef du gouvernement. Des froissements d'amour-propre avaient rendu leurs relations difficiles ; Villèle s'en plaignait, et le Roi prit son parti : le Tsar Alexandre ayant envoyé à Chateaubriand le cordon de Saint-André oubliant le président du conseil. « J'ai reçu, dit Louis XVIII à Villèle, un soufflet sur votre joue ». D'autres griefs étaient plus graves : on soupçonnait Chateaubriand d'avoir, par son attitude à la chambre des Pairs (et aussi, disait-on, par ses conversations privées) fait échouer un projet de conversion des rentes (3 juin). Le Roi s'en montra très irrité et dit le lendemain à Villèle : « Chateaubriand nous a trahi comme un gueux. Faites l'ordonnance de son renvoi. Qu'on le cherche partout et qu'on la lui remette à temps, je ne veux plus le voir ».¹¹

Le gouvernement de Villèle et la monarchie restaurée vont atteindre leur apogée avec l'accès du comte d'Artois au trône. De plus en plus malade, Louis XVIII cède progressivement le pouvoir au profit de son jeune frère, jusqu'à sa mort en septembre 1824. Le comte d'Artois accède au trône sous le nom de Charles X en renouant avec la pratique du sacre de Reims.

Cette Restauration confirmée par Charles X a constitué une source d'inspiration pour le mouvement romantique français, qui, même s'il était déjà en retard par rapport au mouvement romantique européen, s'est épanoui grâce à son enthousiasme pour le retour des anciennes valeurs de l'ancien régime et du Moyen Age après une période de Révolution très agitée. Il est vrai que la France a connu une période de préromantisme avec *La Nouvelle*

¹¹ Lavissee, Ernest, *Histoire de France contemporaine, depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, Tome quatrième *La Restauration (1815-1830)*. Paris, Hachette, 1921, pp.231-232.

Héloïse (1761) et *Les Confessions* (1770) de Jean-Jacques Rousseau, avec *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre, l'œuvre poétique d'André Chénier ou encore avec d'autres œuvres plus tardives comme *René* (1802) de Chateaubriand.

Cependant, nous pouvons dire que les vrais débuts du Romantisme remontent à la Restauration. Certains écrivains ont immédiatement célébré le retour de la Monarchie : Chateaubriand exalte *Le Génie du Christianisme*, Lamartine compose une *Ode sur la naissance du duc de Bordeaux* (1820), et un *Chant du sacre* (1825). Victor Hugo remporte une pension de 1000 francs et la légion d'honneur grâce à son œuvre *Odes politiques* (1822-1824) dont les titres « *La mort du duc de Berry* » ou « *Louis XVII* » puisent essentiellement dans des événements relatifs à la Restauration.

Entre 1820 et 1825, le mouvement romantique était plutôt de droite ; il représentait, aux yeux des intellectuels de cette période, l'expression « d'une société de privilèges, une littérature décadente et obscurantiste ». ¹² Balzac Lousteau dira à Lucien Rubempré : « *Les royalistes sont romantiques, les libéraux sont classiques* ». ¹³

Cependant, le contraste entre la politique de Charles X et celle de son prédécesseur, a ruiné les espoirs des français qui aspiraient de plus en plus à l'apaisement et à la fin du système de privilèges.

En effet, habité par l'engouement à l'Ancien Régime, Charles X a montré en effet dès son avènement son mépris pour la vie parlementaire en donnant de plus en plus de pouvoir et de présence à l'Eglise. Il annonce clairement sa volonté d'en finir avec l'héritage de la Révolution en confirmant Villèle dans son poste de ministre du gouvernement. En 1825, une loi a été votée, elle favorise l'établissement de communautés religieuses et punit de la peine de mort le sacrilège. L'Eglise semble occuper de plus en plus le terrain et guide la politique du roi. Des missions sont autorisées, et l'ombre de la surveillance et de la censure plane désormais sur les théâtres et les représentations :

« *En théorie, tout individu volant avec effraction un objet consacré au culte de la religion catholique était passible de la peine de mort, après avoir eu le poing coupé. Jamais appliquée, cette loi réveilla pourtant un sentiment anticlérical dans la population, d'autant que les missions parcouraient bruyamment les campagnes et les villes et que la censure théâtrale veillait* ». ¹⁴

¹² Démier, Francis, *La France du XIXe siècle, 1814-1914*, Manchecourt, *Les éditions du Seuil*, Septembre 2000, p.154.

¹³ Ibid.

¹⁴ Caron, Jean-claude, *La France de 1815 à 1848*, Paris, *Armand Colin*, 1993, p.24.

En avril 1825, une loi dite « le milliard des émigrés » fut votée. Elle vise ceux qui n'ont pas pu récupérer leurs propriétés dont ils ont été dépossédés pendant la révolution, car la charte s'y opposait. Elle permet l'indemnisation de près de cinquante mille personnes par une somme qui avoisine les 630 millions de francs ; somme prélevée sur le trésor public. Le terme immigré incluait aussi des personnes restées en France mais qui avaient été dépossédées de leurs biens. Parmi les bénéficiaires de cette mesure, le duc D'Orléans qui a reçu 12,5 milliards de francs et La Fayette (4 milliards de francs). Le prélèvement de cette somme sur le trésor public a provoqué de vives indignations :

« La loi dite du milliard des émigrés décide l'indemnisation, par des rentes représentant un capital de 630 millions de francs, des anciens propriétaires des biens nationaux. Il s'agit tout à la fois de désarmer les revendications des émigrés et de rassurer les acquéreurs des biens nationaux, mais l'opposition s'indigne du prélèvement opéré sur le trésor public « au bénéfice de 50000 personnes ». »¹⁵

Le gouvernement de Villèle a tenté aussi de faire voter une loi appelée « le droit d'aînesse », qui consiste à favoriser l'aîné en cas d'héritage en lui attribuant une part supplémentaire, ce qui a été considéré comme une tentative de reconstitution d'une aristocratie foncière d'autant plus que cette loi allait contre les principes de la charte qui proclame l'égalité des droits. Cette loi a été rejetée par la chambre des Pairs en avril 1826.

Le gouvernement de Villèle connut un nouvel échec en avril 1827 en voulant faire voter une loi contre la presse, qui obligerait les journaux politiques à déposer leurs articles cinq à dix jours à l'avance, tout en aggravant les droits de timbre, de taxes et d'amende. Cette loi appelée « la loi de justice et d'amour » par le garde des sceaux Peyronnet, fut vivement critiquée par Chateaubriand qui l'a qualifiée de « loi vandale » en demandant son retrait. La chambre des Pairs a voté le rejet de cette loi.

Eprouvé par ses nombreux échecs, le gouvernement de Villèle atteint ses limites. L'impopularité du ministre d'Etat se fait ressentir et devient le miroir qui renvoie aux Français l'échec de la politique de Charles X en général, qui, contrairement à son frère Louis XVIII, n'a pas su comprendre l'évolution et les besoins de la France nouvelle.

Le 27 avril 1827, Villèle est conspué par la garde nationale lors de la revue de Paris. Charles X fit dissoudre la garde nationale. Cependant, attaqué par la gauche et par

¹⁵ Berstein, Serge et Milza, Pierre, *Histoire su XIXe siècle*, Paris, Hatier, août 1996, p.112.

Chateaubriand qui ne lui a pas pardonné de l'avoir chassé du gouvernement, Villèle finit par dissoudre la chambre qui s'est transformée en une véritable opposition.

Le combat acharné mené en effet de la part de Chateaubriand pour défendre des valeurs communes a affaibli le gouvernement de Villèle, et a rassemblé les Français, malgré leur différence d'opinion :

«Ainsi la défection de Chateaubriand rapprocha les deux oppositions, celle de gauche et celle de droite, auparavant impuissantes et divisés ; car Chateaubriand journaliste dut prendre, pour combattre un ministère détesté, la défense des libertés publiques dont sa plume avait besoin ; il s'exprima comme les libéraux, usa des mêmes arguments qu'eux, mais avec l'autorité que lui donnait son dévouement notoire à la dynastie.»¹⁶

A partir de 1827, consciente de la supercherie dont ils étaient victimes ainsi que de l'injustice qu'incarne désormais à leurs yeux le système en place, la jeunesse romantique va réagir. Le mouvement romantique change de plus en plus d'orientation, pour s'inscrire dans le mouvement de la gauche libérale.

Dans le sillage des lumières, les romantiques ont placé leur confiance en l'homme, tout en valorisant sa foi. Contrairement à la philosophie des lumières et ses prises de distance vis-à-vis de la religion, les romantiques ont travaillé à développer l'idée d'une religion sans frontières et porteuse de cause, puisque la religion devient un moyen de lutte et le Christ se transforme en figure prométhéenne.

A l'origine de ce changement, un sentiment de « mal de siècle » selon l'expression lancée par Sainte-Beuve dans sa préface à la réédition d'*Oberman* en 1833, ou *L'école du désenchantement* selon les termes de Balzac. Ce sentiment s'explique aussi par la déception vis-à-vis d'un système fondé sur les privilèges et sur l'argent ; les jeunes générations n'ont plus la foi en l'avenir face à un présent marqué par le vide et qui leur impose un sentiment de désarroi et d'impuissance, à l'exemple de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, ou *Joseph de Lorme* de Sainte-Beuve. Lamennais déclare en 1825 :

«L'accroissement des richesses, le progrès des jouissances ne créent entre les hommes aucun lien réel et un bazar n'est point une cité.»¹⁷

¹⁶ Lavissee, Ernest, *Histoire de France contemporaine, depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, Tome quatrième *La Restauration (1815-183)*. Paris, Hachette, 1921, p.233.

¹⁷ Démier, Francis, *La France du XIXe siècle, 1814-1914*. Manchecourt, *Les éditions du Seuil*, Septembre 2000, p.142.

La jeune génération des romantiques se détourne donc de plus en plus de la Restauration et de l'ancien régime, tout en s'orientant vers le libéralisme pour dénoncer les censures et les privilèges et réclamer plus de liberté. Ainsi, Victor Hugo déclare que « *Le romantisme c'est le Libéralisme en Littérature* » :

« *Qu'importe toutefois ? Jeunes gens, ayons bon courage ! Si rude qu'on nous veuille faire le président, l'avenir sera beau, le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si ne l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature.* »¹⁸

Dans *La Préface de Cromwell*, Victor Hugo a dénoncé auparavant la censure, en opposant le drame romantique à la tragédie classique, tout en réclamant plus de liberté d'expression.

Dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal dénonce, à travers les déclarations de Julien Sorel interpellant ses juges, un système fondé sur les privilèges, qui écarte une jeune génération avide de promotion sociale, qui ne manque ni d'intelligence ni de compétences, et dont les rêves se retrouvent brutalement brisés sur les dogmes de la Restauration. Un système qui chercherait donc, selon Julien Sorel à « décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans un ordre inférieur, et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. »¹⁹

En juin 1827, Villèle rétablit la censure. L'augmentation du chômage à cause d'une mauvaise situation économique a provoqué de violents soulèvements populaires. En novembre 1827, de nouvelles élections ont été organisées ; Villèle voulait profiter de la loi du double vote pour s'assurer la majorité, mais le résultat fut un net désaveu pour sa politique : « moins de 180 candidats ministériels furent élus, contre 175 libéraux et 75 de la « défection ». »²⁰ Privé de majorité, Villèle démissionna en janvier 1828.

Le résultat des élections et la coalition électorale des deux oppositions qui ont fait chuter Villèle ont rendu encore plus difficile la capacité de Charles X à trouver un compromis pour la France divisée. Il nomma, le 5 janvier 1828, un ministre de droite modéré, Martignac, qui a tenté de mener une politique de réconciliation, suivant ainsi l'exemple de Decazes. Il tenta quelques réformes libérales tout en s'attaquant dans ses discours au pouvoir excessif du

¹⁸ Hugo, Victor, *Hernani*, préface, Barcelone, impression Novoprint, le 2 janvier 2009, p.8.

¹⁹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p.530.

²⁰ Caron, Jean-claude, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 1993, p.26.

clergé sur la société. Il scinda les affaires ecclésiastiques et l'instruction publique en deux ministères et en interdisant en juin 1828 l'enseignement aux congrégations non autorisées, ce qui a provoqué la colère des ultras. Il s'engagea aussi dans des réformes de l'administration, mais qui ont été jugées trop timides par les libéraux. La politique de Martignac était donc vouée à l'échec. Charles X le remplaça le 8 août 1829 par Jules Polignac.

L'arrivée de Polignac a été tout de suite vue et commentée par la presse libérale, comme une volonté de Charles X d'établir une monarchie autoritaire. Polignac était en effet un fidèle ami du comte d'Artois, et l'un des membres les plus actifs de la congrégation. Devenu président du conseil au mois de novembre de la même année, Polignac s'est fait entourer par un gouvernement dont certains membres sont des ultras extrémistes issus de « la Terreur Blanche », comme La Bourdonnaye, ou des anciens ministres qui ont trahi Napoléon au lendemain de Waterloo comme Bourmont, nommé au ministère de l'intérieur.

N'ayant pas la confiance de la chambre, le gouvernement de Polignac a rencontré une vive résistance de la part de ses opposants des libéraux, de l'extrême gauche et du parti orléaniste parrainé par Talleyrand et le journal *Le National* qui fait la propagande du duc d'Orléans. Le gouvernement entre alors en conflit avec la chambre que le roi va finalement dissoudre le 16 mai 1830.

Ayant en mémoire les retombées électorales de la guerre d'Espagne en 1823, Charles X a utilisé l'expédition d'Alger comme dernier recours pour redorer son image et s'attirer un maximum d'électeurs. Cette expédition, décidée en janvier 1830, a atteint sa destination (Sidi-Ferruch) le 13 juin. Alger est tombée le 5 juillet 1830. Cependant, la nouvelle ne fut connue que le 9 juillet en France, alors que les nouvelles élections étaient déjà commencées.

Malgré la précipitation, et malgré les causes estompées qui ont décidé de son organisation, l'expédition d'Alger n'aura pas donc eu le temps qu'il lui fallait pour servir les intérêts électoraux de Charles X, puisque le résultat des élections de juillet n'a fait que conforter la majorité de l'opposition. L'échec du gouvernement de Polignac a été donc prononcé.

Devant ce désaveu, le roi déclare : « J'aime mieux monter à cheval qu'en charrette »²¹ choisissant ainsi l'épreuve de force et prenant l'initiative du coup d'Etat. Le 24 juillet 1830, en se référant à la l'article 14 de la charte, qui lui confère le droit de promulguer les ordonnances, Charles X signe les quatre ordonnances qui seront à l'origine de l'explosion populaire et à la révolution de 1830.

²¹ Caron, Jean-Claude, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 1993, p.31.

A l'appel d'Armand Thiers, rédacteur du *National*, les journalistes vont rédiger une protestation dénonçant la violation de l'égalité tout en appelant à l'insurrection.

Menacée dans ses droits essentiels, la bourgeoisie va se mobiliser pour la résistance. Les industriels et négociants donnent congés à leurs employés pour qu'ils puissent se joindre aux manifestations. A partir du 28 juillet, des barricades sont dressées par des bourgeois, des ouvriers et des étudiants. Toutes les tentatives entreprises par les soldats pour les évacuer ont échoué, pendant que le roi et une partie du gouvernement s'étaient réfugiés à Saint-Cloud. « Les trois glorieuses » finissent par mettre fin au pouvoir de Charles X. Le mouvement d'insurrection qui s'est déroulé sur trois jours était une revanche sur la Restauration de 1815, et a permis à la France de renouer avec son passé révolutionnaire dans un jeu de pouvoir étonnant entre la révolution et la dynastie des Bourbons. La Restauration a en effet tenté en vain d'effacer les traces de la révolution, mais la révolution a à nouveau pris le dessus pour balayer les Bourbons.

Au lendemain de la victoire de l'insurrection populaire, les députés ont confié le commandement de la garde nationale à La Fayette, et nommé une commission de cinq membres pour administrer Paris.

En juillet 1830, le duc d'Orléans prend le pouvoir sous le nom de Louis-Philippe Ier. La Monarchie de Juillet était une nouvelle déception, puisque les changements n'étaient pas adéquats à l'ampleur de l'événement :

« La branche cadette substituée par la branche aînée, le roi de France remplacé par un roi des Français, la censure supprimée, l'article 14 rendu inoffensif, quelques lois « libérales » annoncées tels sont les résultats politiques des journées de juillet. Ils sont modestes assurément, mais le développement qu'ils permettent d'espérer ou de craindre dans l'avenir apparaissent même aux contemporains, comme plus importants que leur valeur actuelle car le sens qu'on attache à cette Révolution, l'explication qu'on en donne, sont de plus grande conséquence que la Révolution elle-même. »²²

La victoire des insurrections à la suite des journées de juillet a réveillé dans les esprits les souvenirs de 1789. La jeunesse intellectuelle, plus confiante dans les promesses de la Révolution, et portée par le Romantisme, s'est empressée de défendre, autour de Victor Hugo, le drame d'*Hernani*.

La révolution de 1830 a accéléré le reclassement du Romantisme, qui s'est engagé de plus en plus dans la défense des valeurs humaines et universelles. Une tendance intellectuelle

²² Lavisso, Ernest, *Histoire de France contemporaine, depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, Tome cinquième *La Monarchie de Juillet*, Paris, Librairie Hachette, 1921, pp.1-4.

s'est formée pour marcher dans le sillage de Victor Hugo en France, ou de Lord Byron en Europe, pour dénoncer les misères et les souffrances du monde, et soutenir les peuples opprimés.

Le Romantisme s'est en effet enrichi en côtoyant le socialisme saint-simonien, et en se penchant en priorité sur la question sociale dans le but de promouvoir une société nouvelle et structurée, en développant des valeurs de plus en plus prométhéennes.

Cependant, la déception vis-à-vis des maigres acquis de la Révolution de juillet était de taille. Une grande partie de la jeunesse de 1830, qui avait cru au changement, n'arrivait pas à reprendre espoir dans l'avenir.

En 1833, Sainte-Beuve décrit cet abattement qui accablait la jeunesse de son temps en disant :

« Les pères avaient dû mourir dans le désert, on serait la génération qui touche au but et qui arrive » mais 1830 passé « on vit la plaine qui commençait plus longue qu'avant la dernière colline et déjà fangeuse. »²³

Cette déception a eu comme effet sur les jeunes générations de les orienter vers le culte de l'art et de la poésie, en s'abandonnant à l'exaltation de leurs sentiments tout en puisant dans le thème de la passion.

Le retour au Moyen Age comme source d'inspiration dans la matière, surtout à travers les romans de chevalerie et la fin'amor, témoigne finalement du retour du mouvement romantique à son sens médiéval telqu'il est défini par Madame de Staël dans *De L'Allemagne* :

« Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du Christianisme. »²⁴

²³ Démier, Francis, *La France du XIXe siècle, 1814-1914*, Manchecourt, *Les éditions du Seuil*, Septembre 2000, p.157.

²⁴ *La Fabrique du Moyen Age au XIXe siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, *Honoré Champion*, 20006, p. 24.

I- Amour Romantique et Société bourgeoise :

1- L'amour passerelle :

a- Le Mariage de raison :

Le mariage au Moyen Age n'est pas toujours le synonyme d'une union qui vient couronner un amour partagé entre deux êtres. En effet, le mariage à l'époque médiévale n'est pas nécessairement une affaire de couple mais c'est aussi un pacte conclu pour servir les affaires d'une ou de plusieurs familles. Nous ne voulons pas par là mettre en cause le bien-fondé du sentiment amoureux, mais nous pouvons dire que l'intérêt commun de la famille et sa perspective de faire « un beau mariage », prime sur l'amour spirituel, d'où l'importance du côté matérialiste et politique dans les alliances à l'époque du Moyen Age.

Plusieurs études s'accordent à dire qu'il est difficile de définir consciencieusement l'amour au Moyen Age, car certaines études tendent à spiritualiser l'amour tandis que d'autres se limitent au sens premier du mot « amour » qui désigne l'attirance qu'on peut avoir vers un objet matériel.

Au Moyen Age, l'amour s'apparente à l'amour courtois ou au *fin'amor*. Dans *L'Amour courtois, ou le couple infernal*, Jean Markale revient sur cette question en précisant que « la terminologie médiévale pour « amour courtois » est *fin'amor* » et qu'il s'agit donc d'une « fine amour...d'un amour poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites. Et cela ne va pas sans une certaine *finesse*, c'est-à-dire sans une certaine recherche d'une *fin*, autrement dit d'un *but*. La *fin'amor* peut donc être comprise comme une action amoureuse ordonnée en vue d'une fin. »²⁵

L'idée de *but* et de *fin* que suscite l'expression même de *fin'amor* nous renvoie à la question du matérialisme et son importance au sein des mariages au Moyen Age. Les enjeux financiers sont souvent colossaux. Le mariage est donc la meilleure occasion pour les familles seigneuriales puissantes de conserver leurs fortunes et même de les accroître en s'alliant. Ce type de mariage, qui était très répandu chez les troubadours, repose essentiellement sur l'intérêt financier, c'est pour cela qu'il était connu sous l'expression de « mariage de raison ».

²⁵ Markale, Jean, *L'Amour courtois ou le couple infernal*, Paris, *Imago*, Septembre 1987, p.89.

Dans *L'amour courtois amour adultère*, Denise Tourillon s'est intéressée à cette question de nonchalance qui caractérise l'amour spirituel dans les mariages troubadour fondés essentiellement sur les notions de profit et d'intérêt :

« Les troubadours étaient des poètes de cour, ne l'oublions pas. Et, dans ce milieu, l'amour était en principe exclu du mariage. C'est ce qu'on appelait, il y a un peu moins d'un siècle, « le mariage de raison ». Dans les grandes familles souveraines, c'étaient des intérêts politiques qui inspiraient les alliances. Dans les familles seigneuriales, le suzerain mariait l'héritière d'un fief sous sa dépendance au vassal qui servirait le mieux ses intérêts. L'union de deux familles, de deux puissances terriennes, de deux richesses, tel était le principe au nom duquel se faisaient et se défaisaient les mariages. »²⁶

Le mariage au Moyen Âge est un événement important qui a ses règles ; il est essentiellement fondé sur la question d'entente et d'accord entre les familles. Les parents des futurs époux sont donc les plus impliqués dans les négociations et les arrangements, comme en témoigne cette étude dédiée au mariage à l'époque médiévale :

« Contracter mariage, c'est négocier un accord. La préparation de celui-ci manifeste l'importance fondamentale du respect d'une démarche particulière, obéissant à des règles. Le caractère d'arrangement familial et de l'accord est net. Les parents de la fiancée, c'est à dire normalement son père, le concluent avec le fiancé ou les parents de celui-ci...il ne faut pas en conclure à une décision prise sans l'intervention des parents. »²⁷

Dans *Le Mariage au Moyen Âge*, Josiane Teyssot, membre de l'association « Il était une fois Montferrand », s'intéresse justement aux conditions et aux déroulements des noces clermontoises au Moyen Âge en affirmant que : « les noces clermontoises de 1262 représentent donc un événement important, même si finalement, elles ont laissé bien peu de traces. Comme dans tous les grands lignages d'alors, les mariés n'ont eu aucune initiative, aucun choix, tant les intérêts en cause étaient considérables. Les alliances matrimoniales capétiennes ont ainsi toujours été orientées dans l'intérêt matériel et politique de la dynastie. »²⁸

²⁶ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois amour adultère*, Paris, collection des amis de la langue D'Oc, Imprimerie du Cantal, 1965, p.14

²⁷ Teyssot, Josiane, *Le Mariage au Moyen Âge*, Actes du colloque de Montferrand, association « Il était une fois Montferrand », Universités de Clermont-Ferrand II et Lyon III, C.H.E.C et C.H.E.L, 1997, CRDP d'Auvergne, p. 31

²⁸ Ibid., p.62.

Le mariage de raison constitue donc un mode de vie et un phénomène social imposé par des vieilles mœurs qui cachent en réalité des besoins et des enjeux purement politiques et matériels. Ce phénomène hérité des troubadours et du moyen âge a continué à exister dans la France du dix-neuvième siècle, en témoignent les travaux de Balzac ainsi que ceux de bien d'autres écrivains de la même époque.

Dans *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal*, et qui constitue un ensemble de réflexions *publiées par un jeune célibataire*, avatar de Balzac, l'auteur s'est attaqué au thème du mariage pour en dénoncer les fondements qui participent, selon lui, à l'asservissement de la femme de son époque, y compris les lois et les mœurs anciennes, en demandant vivement de les réformer :

« Le système de lois et de mœurs qui régit aujourd'hui les femmes et le mariage en France est le fruit d'anciennes croyances et de traditions qui ne sont plus en rapport avec les principes éternels de raison et de justice développés par l'immortelle révolution de 1789. »²⁹

Balzac dénonce en effet, dans son plaidoyer dédié à la cause féminine, l'esprit même du mariage qui serait un système établi sur des calculs et des faux prétendus, ce qui porte atteinte à l'institution du mariage en la réduisant en une vulgaire transaction vide de tout sentiment et une affaire d'argent et de dot conclue au mépris des attentes de la femme, de son intelligence, de sa vertu et de sa dignité, qui sont ceux d'un être qui aspire tout simplement à l'amour et au bonheur :

« Ce système serait assis sur des bases bien plus larges et bien plus franches, si les filles étaient soumises à une exhérédation sagement calculée, ou si, pour contraindre les hommes à ne se déterminer dans leurs choix, qu'en faveur de celles qui leur offriraient des gages de bonheur, par leurs vertus, leur caractère ou leurs talents, elles étaient mariées, comme aux Etats-Unis, sans dot. »³⁰

Selon la vision du *jeune célibataire*, le mariage contribue donc à l'asservissement de la femme, voire à son effacement devant l'homme, seul être capable, par conséquent, de revendiquer un véritable caractère et prétendre à des talents.

Balzac met en cause les lois et plus particulièrement « le code civil » qui ne protège pas suffisamment l'épouse, et fait d'elle un être sous « tutelle », une charge, qui ne peut pas

²⁹ Balzac, Honoré de, *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal*, Toronto, collection « *Les Romans de Balzac* », Editions de l'originale, 2005, p.103.

³⁰ Ibid. p.110.

exister sans son mari. Nous pouvons en effet observer le constat de Balzac sur cette question dans *Le Contrat de mariage*, par l'intermédiaire d'Henri de Marsay qui déclare en s'adressant à son ami Paul de Manerville, décidé à se marier :

« Toi qui veux te marier et qui te marieras, as-tu jamais médité sur le Code civil ? Je ne me suis point sali les pieds dans ce bouge à commentaires, dans ce grenier à bavardages, appelé l'Ecole de droit, je n'ai jamais ouvert le Code, mais j'en vois les applications sur le vif du monde. Je suis légiste comme un chef de clinique est médecin. La maladie n'est pas dans les livres, elle est dans le malade. Le Code mon cher, a mis la femme en tutelle, il l'a considérée comme un mineur, comme un enfant. »³¹

L'opinion balzacienne sur « le mariage de raison » ou de convenance était donc en germe dans la tête du *jeune célibataire*, auteur officiel de la *Physiologie du mariage*, œuvre parue pour la première fois en 1829. Cette réflexion a pris forme pour émerger à nouveau dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac, et sonner comme une malheureuse réalité qui nous renvoie en partie le fonctionnement du système du mariage aux dix-neuvième siècle, accablé par les traditions, et rompant sous des principes protectionnistes et des raisons purement financières.

Nous trouvons les échos de ce raisonnement dans *Le Lys dans la vallée* où le rapprochement entre la famille de Lenoncourt et le comte de Mortsauf paraît en effet le résultat d'un ensemble d'arrangements et de calculs. Le comte de Mortsauf a été accepté et même choisi par la famille de Lenoncourt grâce à son nom :

« Quand la famille de Lenoncourt, qui habitait Givry, château situé près de cette ferme, sut l'arrivée du comte de Mortsauf, le duc Lenoncourt alla lui proposer de demeurer à Givry pendant le temps nécessaire pour s'arranger une habitation. La famille Lenoncourt fut noblement généreuse envers le comte, qui se répara là durant plusieurs mois de séjour, et fit des efforts pour cacher ses douleurs pendant cette première halte. Les Lenoncourt avaient perdu leurs immenses biens. Par le nom, monsieur de Mortsauf était un parti sortable pour leur fille. Loin de s'opposer à son mariage avec un homme âgé de trente cinq ans, maladif et vieilli, mademoiselle de Lenoncourt en parut heureuse. Un mariage lui acquérait le droit de vivre avec sa tante, la duchesse de Verneuil, sœur du prince de Blamont-Chauvry, qui pour elle était une mère d'adoption. »³²

³¹ Balzac, Honoré de, *Le Contrat de mariage*, in *La Comédie humaine*, Vol III, *Scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, p.536.

³² Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le livre de poche*, 1997, p.99.

Ce type de mariage peut être qualifié de mariage politique, dans la mesure où Henriette a épousé, ou a été donnée, au comte de Mortsauf pour son titre ; chose typique du mariage de convenance dans les familles aristocratiques. Cette question a été traitée par Honoré de Balzac dans *Le Contrat de mariage* où Henri de Marsay apparaît comme le meilleur exemple qui peut illustrer cette vision aristocratique du mariage, fondée essentiellement sur les notions d'ambition et d'arrivisme.

Le mariage, pour de Marsay, est une affaire qu'il faut étudier à l'avance pour en tirer le meilleur profit ; c'est ce que nous pouvons en tout cas déduire du discours qu'il fait à son ami Paul de Manerville pour le dissuader de se marier en lui disant :

« Fais des folies en Provence, fais-y même des sottises, encore mieux ! Peut-être gagneras-tu de la célébrité. Mais...ne te marie pas. Qui se marie aujourd'hui ? des commerçants dans l'intérêt de leur capital ou pour être deux à tirer la charrue, des paysans qui veulent en produisant beaucoup d'enfants se faire des ouvriers, des agents de change ou des notaires obligés de payer leurs charges, de malheureux rois qui continuent de malheureuses dynasties. Nous seuls sommes exempts du bât, et tu vas t'en harnacher ? Enfin pourquoi te maries-tu ? Tu dois compte de tes raisons à ton meilleur ami ! D'abord, quand tu épouserais une héritière aussi riche que toi, quatre vingt mille livres de rente pour un, parce qu'on se trouve bientôt trois, et quatre s'il nous arrive un enfant. Aurais-tu par hasard de l'amour pour cette sotte race des Manerville qui ne te donnera que des chagrins ? Tu ignores donc le métier de père et mère ? Le mariage, mon gros Paul, est la plus sotte des immolations sociales. »³³

Selon le point de vue de De Marsay, on ne se marie pas par amour, mais pour une raison ; c'est ce qui justifie d'ailleurs l'appellation de « mariage de raison » qui qualifie le mariage de convenance dans les milieux aristocratiques et bourgeois en France dans le dix-huitième siècle et dans la première moitié du dix-neuvième siècle.

Henri de Marsay livre à son ami sa définition du « beau mariage » aristocratique qui est en grande partie conventionnel et où les sentiments n'ont pas lieu d'être. Le bonheur paraît incontestablement lié à la notion d'aisance matérielle et de considération sociale:

« Je te pardonnerais ta pensée ridicule si tu me promettais de te marier en grand seigneur, d'instituer un majorat avec ta fortune, de profiter de la lune de miel pour avoir deux enfants légitimes, de donner à ta femme une maison complète distincte de la tienne, de ne vous rencontrer que dans le monde, et de ne jamais revenir de voyage sans te faire annoncer par un courrier. Deux cent mille livres de rente suffisent à cette existence, et tes antécédents te permettent de la créer au moyen d'une riche anglaise affamée d'un titre. Ah ! Cette vie aristocratique me semble

³³ Balzac, Honoré de, *Le Contrat de mariage* in *La Comédie humaine*, Vol 3, Paris, Gallimard, 1976, p.531.

vraiment française, la seule grande, la seule qui nous obtienne du respect, l'amitié d'une femme, la seule qui nous distingue de la masse actuelle, enfin la seule pour laquelle un jeune homme puisse quitter la vie de garçon. »³⁴

Nous pouvons dire que le « mariage de raison » est donc le résultat d'un phénomène courant et le choix d'une société pleine d'engouements pour les distinctions sociales ; une société « affamée d'un titre », selon les termes de De Marsay.

Il faut rappeler dans ce contexte que le titre de comte par exemple est le plus ancien titre de la haute noblesse conféré en Europe et qu'au dix-neuvième siècle la dignité de comte était conçue comme précédée de celles de duc et de marquis et suivie par celles de vicomte et de Baron. Cet engouement pour les titres était tellement fort qu'il pouvait pousser certains à renier leurs propres noms pour s'en approprier d'autres susceptibles de leur donner plus de considération aux yeux de la société. Le portrait de Monsieur de Chessel, vu par Félix de Vandenesse, constitue en effet la preuve vivante de l'envers de cette société, dont la soif de gloire, conduit des fois à des comportements incompréhensibles, voire « honteux » :

« Quoique je fusse trop inexpert des choses mondaines pour comprendre la cause du sentiment qu'éprouvait monsieur de Chessel, je fus néanmoins frappé de l'expression par laquelle il le trahissait. Mon hôte avait l'infirmité de s'appeler Durand, et se donnait le ridicule de renier le nom de son père, illustre fabricant, qui pendant la révolution avait fait une immense fortune. Sa femme était l'unique héritière des Chessel, vieille famille parlementaire, bourgeoise sous Henri IV, comme celle de la plupart des magistrats parisiens. En ambitieux de haute portée, monsieur de Chessel voulut tuer son Durand originel pour arriver aux destinées qu'il rêvait. Il s'appela d'abord Durand de Chessel, puis D. de Chessel ; il était alors monsieur de Chessel. Sous la Restauration, il établit un majorat³⁵ au titre de comte, en vertu de lettres octroyées par Louis XVIII. Ses enfants recueilleront les fruits de son courage sans en connaître la grandeur. Un mot de certain prince caustique a souvent pesé sur sa tête. — Monsieur de Chessel se montre généralement peu en Durand, dit-il. Cette phrase a longtemps régalé la Touraine. Les parvenus sont comme les singes desquels ils ont l'adresse : on les voit en hauteur, on admire leur agilité pendant l'escalade ; mais arrivés à la cîme, on n'aperçoit plus que leurs côtés honteux. »³⁶

³⁴ Ibid., p.532.

³⁵ Dans *La fleur des pois* (*Le Contrat de mariage*), Balzac définit ainsi le majorat : « Fortune inaliénable, prélevée sur celle des deux époux, et constituée au profit de l'aîné de la maison, à chaque génération, sans qu'il soit privé de ses droits au partage égal des autres biens ».

Avant la Révolution, le majorat n'existait que dans quelques provinces. C'est Napoléon qui l'institue en 1806 pour sa noblesse et la Restauration l'adopte (Ordonnance du 27 août 1817). Ne laissant à son détenteur qu'une sorte de d'usufruit, le majorat inaliénable permettait de conserver le nom de la fortune des grandes familles. Il sera aboli le 12 mai 1835. (Cf. *Le Lys dans la vallée*, éd. *Le Livre de Poche*, note 2, p.94.)

³⁶ Balzac, honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, pp. 94 - 95.

Balzac dresse un portrait et une comparaison drolatique qui constitue une critique virulente à l'égard de l'arrivisme et de l'ambition suspecte, non seulement de De Chessel, mais d'un bon nombre de familles qui incarnent un phénomène qui n'a fait que trop perdurer au dix-neuvième siècle.

Le phénomène de « mariage de raison » discrédite en effet directement la femme, non seulement au sein de la société en général mais aussi au sein de son propre couple en particulier puisque sa fonction va se réduire à la procréation.

En effet, dans les familles aristocrates surtout, il était important de perpétuer la race et d'assurer la continuité de la lignée. La femme a donc pour rôle de faire des enfants, suffisamment sains de corps et d'esprit, pour garantir ainsi le succès de la succession. L'amour n'a pas sa place dans le mariage aristocratique ; ce qui compte c'est l'intérêt commun de la famille et son salut qui résident dans la continuité de la lignée. La femme n'a pas d'autre alternative que de se soumettre à la règle : faire des enfants, tout en restant fidèle. Cette réalité sonne en effet comme une sentence dans *Le Contrat de mariage* quand Henri de Marsay déclare en s'adressant à son ami Paul de Manerville :

« Nos femmes légitimes nous doivent des enfants et de la vertu, mais elles ne nous doivent pas l'amour. »³⁷

La femme est donc condamnée à servir son mari et sa famille aux dépens de son propre bonheur. Ce constat est une réalité essentiellement typique des familles nobles. « Le vieux notaire Mathias » confirme en effet cette vérité en déclarant à son tour à Paul de Manerville :

« Vous me direz que ceci est une vieille méthode de nos ancêtres ; mais dans les familles nobles, monsieur le comte, une femme légitime doit faire les enfants et les bien élever. »³⁸

Dans *Le Lys dans la vallée*, faire des enfants était l'une des priorités du comte de Mortsauf, qui était de retour en France après douze années d'exil et de « misère ». Malade et vieilli, il avait donc besoin de se faire une descendance qui porterait son nom. Cependant, il a vu son malheur monter d'un cran en apprenant qu'il a transmis ses maladies à ses enfants.

³⁷ Balzac, Honoré de, *Le Contrat de mariage* in *La Comédie humaine*, Vol III, *Scènes de la vie privée*, Paris, 1976, Gallimard, p.643.

³⁸ Ibid., p.624.

La souffrance d'Henriette est double dans la mesure où elle a été accusée de négligence et rendue responsable, par son mari, de la santé fragile de Jacques et Madeleine. N'ayant pas le courage d'assumer ses propres défauts, le comte de Mortsauf préfère en effet rejeter la responsabilité sur sa femme :

« Après les traverses de son séjour, à l'étranger, monsieur de Mortsauf, satisfait d'entrevoir un clément avenir, eut comme une convalescence d'âme ; il respira dans cette vallée les enivrantes odeurs d'une espérance fleurie. Forcé de songer à sa fortune, il se jeta dans les préparatifs de son entreprise agronomique et commença par goûter quelque joie ; mais la naissance de Jacques fut un coup de foudre qui ruina le présent et l'avenir : le médecin condamna le nouveau né. Le comte cacha soigneusement cet arrêt à la mère ; puis, il consulta pour lui même et reçut de désespérantes réponses que confirma la naissance de Madeleine. Ces deux événements, une sorte de certitude intérieure sur la fatale sentence, augmentèrent les dispositions malades de l'émigré. Son nom à jamais éteint... »³⁹

Malgré les souffrances que lui occasionne le comportement de son mari, Henriette paraît se plier à cette règle du mariage aristocratique, en se consacrant corps et âme à l'éducation de ses enfants, tout en s'accrochant au principe de pureté et de chasteté.

Le comte de Mortsauf le reconnaît, même s'il ne fait pas part de ses sentiments à sa femme. Le fait de l'appeler « blanche » constitue une reconnaissance vis-à-vis de cette pureté :

« ... Une jeune femme pure, irréprochable, malheureuse à ses côtés, vouée aux angoisses de la maternité, sans en avoir les plaisirs. »⁴⁰

Dans toutes les œuvres romanesques du corpus, que ce soit dans *Volupté*, *le Lys dans la vallée* ou *le Rouge et le noir*, le rôle principal de la femme se résume, dans le mariage, à la procréation et l'éducation des enfants. Ce constat était valable pour les familles les plus aisées, mais pas pour les classes plus basses puisque les femmes les plus pauvres travaillaient déjà et aidaient leurs maris dans les tâches quotidiennes, en témoigne le discours d'Henri de Marsay dans *Le Contrat de mariage* :

« Qui se marie aujourd'hui ? Des commerçants dans l'intérêt de leur capital ou pour être deux à tirer la charrue... »⁴¹

³⁹ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p.102.

⁴⁰ Ibid., p.102.

⁴¹ Balzac, Honoré de, *Le Contrat de mariage* in *La Comédie humaine*, Vol III, *Scènes de la vie privée*, Paris, 1976, Gallimard, p.531.

Le discours de De Marsay ne manque pas de mépris vis à vis de cette classe « travailleuse » mais l'image que Balzac veut transmettre de la femme est sans doute plus valorisante, dans la mesure où elle diffuse une nouvelle image, celle de la femme active, qui cesse d'être une charge et s'émancipe de la passivité, voire de la servitude imposée par les normes sociales, grâce à son travail.

En effet, ce que nous devons souligner dans ce contexte, c'est que, contrairement à l'image dénoncé par Balzac dans la *Physiologie du mariage* et qui réduit la femme à un être qui ne brille que par sa passivité, « Blanche » est sollicitée dans, *Le Lys dans la vallée*, non seulement pour sa fortune, mais aussi pour son intelligence et sa capacité à seconder ou même à se substituer à son mari pour gérer les affaires et les propriétés de la famille. Un hommage indirect rendu par Balzac aux capacités intellectuelles de la femme de son époque, capable de briller par ses talents qui peuvent dépasser ceux des hommes dans des domaines qui leurs sont souvent réservés. L'exemple d'Henriette de Mortsauf peut donc être considéré comme le modèle féminin que Balzac souhaiterait voir se développer dans la société et une réponse au modèle qu'il a tant réclamé dans la *Physiologie du mariage*.

Dans le discours suivant d'Henriette, les rôles sont même complètement inversés, puisque le comte de Mortsauf devient un fardeau et une charge lourde à porter pour sa femme :

« Or, si vous venez à penser au peu de mémoire de monsieur de Mortsauf, aux peines que vous m'avez vu prendre pour l'obliger à s'occuper de ses affaires, vous comprendrez la lourdeur de mon fardeau, l'impossibilité de le déposer un moment. Si je m'absentais, nous serions ruinés. Personne ne l'écouterai ; la plupart du temps, ses ordres se contredisent ; d'ailleurs personne ne l'aime, il est trop grondeur, il fait trop l'absolu ; puis, comme tous les gens faibles, il écoute trop facilement ses inférieurs pour inspirer autour de lui l'affection qui unit les familles. Si je partais, aucun domestique ne resterait ici huit jours. »⁴²

Le mariage de raison implique aussi l'importance de l'enjeu financier ; les jeunes héritières doivent souvent leurs alliances à leur fortune, car le mariage est synonyme de partage et de sacrifice. En confiant les secrets de son couple à Félix de Vandenesse, Henriette met l'accent sur l'importance de l'argent dans son ménage. L'attention du comte est toujours orientée vers l'argent et les finances. Il se montre toujours négligent et froid dans ses rapports avec sa femme, mais n'éprouve aucune gêne à chercher la prospérité en faisant appel aux économies personnelles ou familiales de son épouse :

⁴² Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p.129.

« En se mariant, elle possédait ses épargnes, ce peu d'or qui représente les heures joyeuses, les mille désirs du jeune âge ; en un jour de détresse, elle l'avait généreusement donné sans dire que c'était des souvenirs et non des pièces d'or ; jamais son mari ne lui en avait tenu compte, il ne se savait pas son débiteur ! En échange de ce trésor englouti dans les eaux dormantes de l'oubli, elle n'avait pas obtenu ce regard mouillé qui solde tout, qui pour les âmes généreuses est comme un éternel joyau dont les feux brillent aux jours difficiles. »⁴³

Dans *Le Lys dans la vallée*, Balzac fait référence aussi au phénomène de la dot qui constitue l'une des bases du mariage de raison puisque la dot peut constituer une source d'aisance financière pour le mari surtout si la mariée est issue d'une famille riche.

Légiférée et légalisée successivement par les lois romaines et françaises, la pratique dotale a continué à prospérer malgré l'hostilité et l'opposition des principes de la révolution, elle s'est répercutée plus particulièrement au XIXe siècle.

La dot instaure en effet une inégalité entre les sexes puisque l'homme sans capital peut se constituer avec la somme qu'il reçoit une réserve d'argent qui lui permettrait de construire un projet, contrairement à la femme qui ne le peut pas. L'usage de la dot s'est répandu et a pris des proportions importantes dans le milieu de la bourgeoisie surtout et qui s'explique, selon certaines études, par l'inactivité des femmes de l'époque, ce qui favoriserait les familles bourgeoises, vu leur situation sociale avantageuse:

« Cette inactivité relative des paysannes dans les pays de dot est poussée à l'extrême chez les femmes mariées de la bourgeoisie occidentale du XIXe siècle. L'inactivité des épouses y joue incontestablement le rôle d'un repère social...la situation sociale du bourgeois lui permet de ne pas faire travailler sa femme, c'est là un des plus importants caractères de sa classe. »⁴⁴

Balzac a dénoncé dans *Scènes de la vie privée* la pratique de la dot qui ne laisserait aucune chance pour les filles pauvres, puisque les chances de se marier sans dot au XIXe siècle sont très faibles.

La pratique de la dot a proliféré dans les milieux bourgeois et aristocrate à la fois, puisque les mariages bourgeois et aristocratiques sont tous les deux des mariages d'argent malgré les différences. En effet, dans *Le lys dans la vallée*, le comte de Mortsauf reçoit cent mille francs

⁴³ Ibid., p.126.

⁴⁴ Laroche-Gisserot, Florence, *Pratique de la dot en France au XIXe siècle*, in *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*. 43^e année, N.6, 1988. pp. 1433-1452.

en paiement de la dot d'Henriette, malgré le retard, et voit ainsi sa fortune augmenter grâce à la bienveillance de la famille du duc de Lenoncourt-Givry, père de Mme de Mortsauf :

« Le duc de Lenoncourt-Givry, nommé pair de France, recouvra deux forêts, reprit son service à la cour, et sa femme rentra dans ses biens non vendus qui avaient fait partie du domaine de la couronne impériale. La comtesse de Mortsauf devenait ainsi l'une des plus riches héritières du Maine. Sa mère était venue lui apporter cent mille francs économisés sur les revenus de Givry, le montant de sa dot qui n'avait point été payée, et dont le comte ne parlait jamais, malgré sa détresse. Dans les choses de la vie extérieures, la conduite de cet homme attestait le plus fier de tous les désintéressements. En joignant à cette somme ses économies, le comte pouvait acheter deux domaines voisins qui valaient environ neuf mille livres de rentes. »⁴⁵

Les mariages de convenance constituent donc un mode de vie mais aussi une tradition lointaine qui s'est perpétuée dans les familles du XIXe siècle ; « un beau mariage » est synonyme de garantie pour les familles, il leur permet de préparer l'avenir de leur descendance et d'assurer leur bonheur. C'est comme ça en tout cas que Monsieur de Mortsauf voit l'avenir de Jacques et Madeleine, ses deux enfants :

« Son fils devant succéder à la pairie de son grand-père, il pensa tout à coup à lui constituer un majorat qui se composerait de la fortune territoriale des deux familles sans nuire à Madeleine, à laquelle la faveur du duc de Lenoncourt ferait sans doute un beau mariage. Ces arrangements et ce bonheur jetèrent quelque baume sur les plaies de l'émigré. »⁴⁶

Les inquiétudes et « les arrangements » qui occupent l'esprit du comte de Mortsauf rappellent ceux de Monsieur de Chessel, dont le portrait a été dressé par Félix de Vandenesse, mais aussi le projet du Baron, père de Perdican, dans *On ne badine pas avec l'amour* de Musset.

Dans la scène 2 de l'acte I, le Baron dévoile en effet son projet de marier son fils Perdican et sa nièce Camille, parce qu'il trouve qu'ils sont faits l'un pour l'autre et qu'ils s'aiment. En réalité, le but du Baron consiste à récupérer ses mises de fonds. Le fait de marier son fils à sa nièce lui permettra de faire des économies :

« Maître Bridaine ! Il y a des moments où je doute de votre amitié. Prenez-vous à tâche de me contredire ? Pas un mot de plus là-dessus. J'ai formé le dessein

⁴⁵ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, p.139.

⁴⁶ Ibid. p.139.

de marier mon fils avec ma nièce ; c'est un couple assorti ; leur éducation me coûte six mille écus. »⁴⁷

En prétextant les tendres effusions d'enfance de son fils et de sa nièce, le Baron se présente comme le détenteur des clés du code en transgressant l'inceste pour arriver à ses fins. En parlant de Perdican et de Camille, le Baron les présente comme ses enfants, mais les six mille écus dépensés pour leur éducation les lui font voir déjà en mari et femme. Ce n'est pas l'amour qui motive cette alliance, mais plutôt un arrangement ou « une combinaison » dont le comte compte tirer un plus grand profit. Ce mariage se présente en effet comme un jeu de marionnettes dont seul le comte tire les ficelles selon ses propres dires :

« Regardez par cette fenêtre ; ne voyez-vous pas que mes gens se portent en foule à la grille ? Mes deux enfants arrivent au même temps ; voilà la combinaison la plus heureuse. J'ai disposé les choses de manière à tout prévoir. Ma nièce sera introduite par cette porte à gauche, et mon fils par cette porte à droite. Qu'en dites-vous ? Je me fais un fête de voir comment ils s'aborderont, ce qu'ils se diront ; six mille écus ne sont pas une bagatelle, il ne faut pas s'y tromper. Ces enfants s'aimaient d'ailleurs fort tendrement dès le berceau. »⁴⁸

Il faut souligner dans ce contexte que dans *On ne badine pas avec l'amour*, le Baron est nommé receveur par le roi. Les receveurs sont chargés de la recette des impositions. Ces charges, sous l'ancien régime comme au XIXe siècle, reviennent à des bourgeois. Nous pouvons donc dire que le Baron remplit convenablement son nouveau rôle d'aristocrate embourgeoisé à travers la conception qu'il donne au mariage de son fils et de sa nièce. Le Baron conçoit en effet ce mariage comme une affaire, ce qui révèle un machiavélisme purement bourgeois dans la mesure où le comte paraît s'épanouir dans cette situation.

Le portrait du Baron rappelle celui de Paul de Manerville dans son embourgeoisement. Contrairement à Paul, qui a brillé par sa faiblesse et sa résignation, le Baron semble mieux endosser son rôle. Le Baron semble plus proche de Natalie de Manerville, de sa mère Evangelista ou encore du notaire Solonet dans *Le contrat de mariage*. Ces trois derniers personnages représentent en effet la bourgeoisie nouvelle, par son arrivisme et surtout son matérialisme, puisqu'il « s'agit pour la belle-mère (Evangelista) de trouver un gendre riche,

⁴⁷ Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, *Le Livre de poche*, 1999, p.59.

⁴⁸ *Ibid.*, p.60

titré (« la noblesse devenait une valeur matrimoniale »), un gendre qu'elle puisse gouverner par l'intermédiaire de sa fille, avec un machiavélisme digne de Catherine de Médicis. »⁴⁹

Dans *Eugénie Grandet*, Balzac fait prononcer à peu près le même discours à Charles Grandet qui avoue à sa cousine, pourtant amoureuse de lui, qu'il renonce à toute croyance dans la notion d'amour dans le mariage, préférant ainsi se conformer à la devise bourgeoise en acceptant de se soumettre aux lois de la société et de vivre sous ses convenances :

« *L'amour, dans le mariage, est une chimère. Aujourd'hui mon expérience me dit qu'il faut obéir à toutes les lois sociales et réunir toutes les convenances voulues par le monde en se mariant [...] Aujourd'hui je possède quatre vingt mille livres de rente. Cette fortune me permet de m'unir à la famille d'Aubrion, dont l'héritière, jeune personne de dix-neuf ans, m'apporte en mariage son nom, un titre, la place de gentilhomme honoraire de la chambre de sa majesté, et une position des plus brillantes. Je vous avouerai, ma chère cousine, que je n'aime pas le moins du monde mademoiselle d'Aubrion, mais, par son alliance, j'assure à mes enfants une situation sociale dont un jour les avantages seront incalculables.* »⁵⁰

Ce discours rappelle d'ailleurs celui de Paul de Manerville dans *Le contrat de mariage*, qui, embourgeoisé, disait à de Marsay : « Je dois jouer le jeu selon les règles de la société dans laquelle je suis forcé de vivre. »⁵¹ Le mariage bourgeois implique donc l'acceptation des lois sociales, et « la vie sociale comme le lieu naturel de son épanouissement et de ses réussites. »⁵²

Le mariage bourgeois apparaît, en outre, dans les textes balzaciens, comme un mariage de propriétés et d'argent, malgré l'attachement de la bourgeoisie traditionnelle aux valeurs familiales et sociales.

Dans *La vieille fille*, le mariage apparaît comme un moyen ou « un contrat, il vise à transmettre un patrimoine, non pas un nom ni l'honneur d'une race »⁵³ ; ainsi, la maison Cormon paraît une condition indispensable pour le mariage de Rose. Il fallait donc un mari à la propriétaire plutôt qu'à la vieille fille. La maison ainsi que les meubles sont devenus une obsession voire l'existence même de la vieille fille :

⁴⁹ Michel, Arlette, *Le Mariage chez Honoré de Balzac, amour et féminisme*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1978, p.140.

⁵⁰ Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, Vol III : *Etudes de mœurs : Scènes de la vie de Provence*, Paris, Gallimard, p.1187.

⁵¹ Balzac, Honoré de, *Le Contrat de mariage* in *La Comédie humaine*, Vol III, *Scènes de la vie privée*, Paris, 1976, Gallimard, p.534.

⁵² Michel, Arlette, *Le Mariage chez Honoré de Balzac, amour et féminisme*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1978, p.139.

⁵³ *Ibid.*, p.160.

« Elle regardait ses meubles éternels, ses antiquités, ses laques ; elle se disait que de si belles choses voulaient un maître. »⁵⁴

La chasse à la dot était une pratique courante dans les mariages bourgeois, surtout après la révolution, car un monde nouveau était né. Avec la chute des valeurs anciennes et traditionnelles, l'argent était le moyen nécessaire à la bourgeoisie nouvelle pour se reconstruire et surtout pour s'imposer ; le mariage était donc un moyen pour se procurer cet argent. Dans *Le Cousin Pons*, Les Camusot de Marville se trouvent résignés à la cession de tout leur bien pour marier leur fille Cécile, fille unique, et héritière d'un immense patrimoine, mais ils avaient du mal à la marier car la dot, fixée à cent mille francs, était jugée insuffisante par ses prétendants.

Les filles sans dot étaient très difficiles à marier, et même si elles se mariaient, elles étaient souvent exploitées et condamnées à la servitude par leurs maris comme Marie-Eugénie dans *Une fille d'Eve*. Certains pères, à l'exemple du père Goriot, se ruinent pour doter convenablement leurs filles, d'autres s'exilent même en Amérique, pour travailler et pour rassembler la dot nécessaire. La dot constitue donc une véritable préoccupation pour les familles du XIX^e siècle mais elle a des racines plus anciennes puisqu'elle puise ses sources dans le Moyen Âge où la dot était déjà de rigueur.

Au Moyen Âge, le mariage était considéré comme un moyen d'émancipation de l'autorité parentale, mais pour y parvenir, il fallait disposer des moyens financiers nécessaires. Cependant, la dot était très variable, elle dépendait des capacités et des moyens financiers de chaque famille comme en témoigne cette étude sur le mariage à Dijon à la fin du Moyen Âge :

« Dans l'idéal, mariage et acquisition des moyens nécessaires vont de pair. Quand ce n'est pas le cas, il faut pallier les inconvénients d'une situation subie. Dès lors, l'intérêt de l'apport du mariage des femmes apparaît immense. L'examen de 24 contrats de mariage comportant d'indication du montant des deniers de mariage de la fiancée révèle que les sommes en jeu se répartissent en trois niveaux différents. Dans cinq cas, de petites gens donnent à leur fille entre 10 et 40 florins. Dans neuf des cas intermédiaires le montant des dots va de 80 à 160 florins et s'élève en moyenne à 120 florins. Dans les familles comportant au moins un riche, dix dots vont de 140 florins à 2000 livres. Chez les riches les dots atteignant ou dépassant 500 livres ne sont pas rares. Epouser une veuve peut être une excellente affaire. Ainsi la fille d'un coutelier apporte-t-elle à son second mari, un marchand drapier, la somme

⁵⁴ Ibid., p.161.

considérable de 6000 florins. Le montant de cet apport est similaire à ceux des cas connus de dots dans la grande et moyenne noblesse rurale bourguignonne. »⁵⁵

Nous pouvons donc dire que le mariage de convenance était considéré comme un facteur de réussite sociale au Moyen Age, dans la mesure où il peut constituer une garantie de richesse matérielle grâce, essentiellement à la dot, et de reconnaissance et de promotion sociale grâce aux différents titres et avantages divers souvent mis en jeu. Cela nous amène à conclure que les enjeux sociaux qui cadrent le mariage de raison au XIXe siècle n'ont pas beaucoup changé depuis le Moyen Age, comme nous avons pu le constater dans *La Comédie humaine*. Le point de vue d'Honoré de Balzac constitue en effet une référence prégnante concernant le mariage et les études des mœurs de son époque grâce aux nombreuses œuvres qu'il a consacrées à ce sujet, mais aussi aux détails troublants qui distinguent ses écrits et à la perspicacité dont il a doté ses analyses. Nous retrouvons les échos de ce point de vue balzacien dans d'autres œuvres contemporaines qui livrent en effet le même constat sur l'importance du mariage de convenance au XIXe siècle.

Le monologue de Gérard de Villefort dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas est une preuve supplémentaire de l'ancrage du mariage de raison dans l'esprit collectif de la société du XIXe siècle. L'engouement des différentes classes sociales malgré leur diversité, pour l'argent et les promotions sociales, témoigne aussi du manque de considération dont l'institution du mariage a beaucoup souffert à cette époque, d'autant plus que *Le Comte de Monte-Cristo* est une œuvre très ancrée dans son époque dans la mesure où elle s'inspire de faits réels :

« Gérard de Villefort était en ce moment aussi heureux qu'il est donné à un homme de le devenir ; déjà riche par lui-même, il occupait à vingt-sept ans une place élevée dans la magistrature, il épousait une jeune et belle personne qu'il aimait, non pas passionnément, mais avec raison, comme un substitut du procureur du roi peut aimer, et outre sa beauté, qui était remarquable, Mlle de Saint-Méran, sa fiancée, appartenait à une des familles les mieux en cour de l'époque ; et outre l'influence de son père et de sa mère, qui, n'ayant point d'autre enfant, pouvaient la conserver tout entière à leur gendre, elle apportait encore à son mari une dot de cinquante mille écus, qui, grâce aux espérances, ce mot atroce inventé par les entremetteurs, pouvait s'augmenter un jour d'un héritage d'un demi-million. »⁵⁶

⁵⁵ Dutour, Thierry, *Le Mariage au Moyen Âge*, Actes du colloque de Montferrand, association « Il était une fois Montferrand », Universités de Clermont-Ferrand II et Lyon III, C.H.E.C et C.H.E.L, 1997, *CRDP d'Auvergne*, p.44.

⁵⁶ Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, 1981, p.63.

La question du mariage de raison nous pousse à nous intéresser au phénomène de l'arrivisme amoureux et son importance comme un moyen de réussite qui passe cette fois par les sentiments.

b- L'arrivisme amoureux :

Dans *Le Rouge et le noir*, *Le Lys dans la vallée* et *Volupté*, la question de la passion amoureuse est omniprésente. Il est en effet question d'amours « folles » qui ne rentrent pas dans le cadre du mariage, mais qui manquent, malgré ce fait, de sincérité. Ce sont des amours et des passions souvent calculées. De ce fait, nous pouvons dire que ce sont des passions qui ne rentrent pas dans le cadre du mariage mais qui ont des points de ressemblance avec le mariage de raison, dans la mesure où elles sont motivées par l'arrivisme. L'amour devient donc un leurre et une simple passerelle puisque les objectifs sont autres ; il s'agit souvent d'accéder à des promotions d'ordre social ou politique en empruntant le chemin du cœur. Pour les protagonistes, il est question de combler le manque de reconnaissance sociale en exploitant le manque d'affection dont ils sont victimes ou dont ils étaient victimes pendant leur enfance, ce qui donne à leur quête un aspect de sincérité infaillible.

Le parcours de Julien Sorel, de Félix de Vandenesse et aussi d'Amaury dans *Volupté* sont très ressemblants car ils ont comme point commun d'être des personnages jeunes, ambitieux mais fragiles. Ils sont en proie à des blocages affectifs et habités en même temps par une véritable rage de vivre, une volonté de réussir et une peur atroce de l'échec.

Pour comprendre l'arrivisme de Julien Sorel par exemple, nous sommes obligés de nous poser des questions sur les causes de cet arrivisme : est-il volontaire ? Est-il le reflet d'une personnalité ou est-ce qu'il s'agit au contraire d'une couverture, d'une transformation temporaire et d'un passage que le personnage a emprunté juste pour arriver à ses fins ? Malgré ses origines sociales modestes, l'âme de Julien Sorel est une âme noble qui émane d'un être pur et généreux. En effet, Julien Sorel était habité par des rêves aussi simples que légitimes. La transformation est donc de taille pour ce jeune homme « dont le cœur était fait pour les sentiments les plus doux et les plus tendres et qui aurait voulu ne vivre que d'amour et de tendresse... »⁵⁷ :

*« On ne connaît point les sources du Nil, se disait Julien ; il n'a point été donné à l'œil de l'homme de voir le roi des fleuves dans l'état de simple ruisseau : ainsi aucun œil humain ne verra Julien faible, d'abord parce qu'il ne l'est pas. Mais j'ai le cœur facile à toucher ; la parole la plus commune, si elle est dite avec un accent vrai, peut attendre ma voix et même faire couler mes larmes. »*⁵⁸

⁵⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion 1964, p.7.

⁵⁸ Ibid., p.534.

Les raisons de cette transformation sont multiples ; elles sont en premier lieu le résultat d'un paradoxe entre l'origine sociale du protagoniste et sa sensibilité ainsi que son degré intellectuel. Cette situation constitue un motif valable pour que le personnage cherche à aller de l'avant pour quitter son milieu, même en utilisant des moyens détournés voire malhonnêtes. Quand le cercle familial du protagoniste devient tout à coup étouffant, voire méprisable, la rupture devient une source de soulagement ; c'est ce que nous pouvons déduire en tout cas à la lumière de ce portrait de Julien Sorel dressé par Stendhal :

« Il avait les joues pourpres et les yeux baissés. C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de l'expression de la haine la plus féroce... Dès sa première jeunesse, son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. Objet des mépris de tous à la maison, il haïssait ses frères et son père ; dans les jeux de dimanche, sur la place publique, il était toujours battu. »⁵⁹

Julien apparaît, en effet, comme la victime d'une malheureuse adéquation entre sa nature et son milieu social et familial : c'est un « *lisard* »⁶⁰ doué d'une intelligence naturelle, il a l'esprit vif, il est instruit car il « sait le latin comme un ange »⁶¹ mais il est fils de charpentier et passe même pour un « vaurien » aux yeux de son matérialiste de père qui ne croit qu'à la force physique et au travail manuel acharné comme source unique de survie et de réussite :

« L'esprit actif du vieux paysan cherchait à découvrir quelle raison pouvait porter un homme aussi considérable à prendre chez lui son vaurien de fils. Il était fort mécontent de Julien, et c'était pour lui que M. de Rênal lui offrait le gage inespéré de 300 francs par an, avec la nourriture et même l'habillement. »⁶²

Julien Sorel détestait son environnement, et pensait en effet que le seul moyen de réussir était de quitter Verrières pour aller faire fortune ailleurs. Le mépris qu'il ressentait tous les jours au sein de cet environnement hostile ainsi que de la part de ses proches a motivé son

⁵⁹ Ibid., p.39.

⁶⁰ Ibid., p.40.

⁶¹ Ibid., p.36.

⁶² Ibid., p.37.

arrivisme. Tous les moyens sont bons pour partir. Verrières était devenue un symbole d'emprisonnement ou de castration :

*« Pour Julien, faire fortune, c'était d'abord sortir de Verrières ; il abhorrait sa patrie. Tout ce qu'il y voyait glaçait son imagination. »*⁶³

Cette inadéquation entre la sensibilité du personnage et son environnement s'exprime aussi dans le début du *Lys dans la vallée*, où Félix de Vandenesse se sent comme rejeté voire méprisé par ses parents dont l'attention est portée exclusivement sur leur fils aîné Charles qui se présente comme le favori et le porteur de l'espoir de la famille. Cette situation plonge évidemment le protagoniste (Félix) dans une souffrance particulière et accentue sa volonté de désertir son environnement vers des horizons plus fleuris et surtout plus prometteurs.

Les qualités physiques sont considérées dans l'environnement familial et social de Julien Sorel comme un avantage, mais cet avantage manque très sévèrement au jeune héros, ce qui avait tendance à le dénigrer aux yeux de sa famille et par conséquent à retarder son envol :

*« De cinq ans plus âgé que moi, Charles fut aussi bel enfant qu'il est bel homme, il était le privilégié de mon père, l'amour de ma mère, l'espoir de ma famille, partant le roi de la maison. Bien fait et robuste, il avait un précepteur. Moi, chétif et malingre, à cinq ans je fus envoyé comme externe dans une pension de la ville, conduit le matin et ramené le soir par le valet de chambre de mon père. Je partais en emportant un panier peu fourni tandis que mes camarades apportaient d'abondantes provisions. Ce contraste entre mon dénûment et leur richesse engendra mille souffrances... le courage du désespoir me rendit redoutable, mais je fus un objet de haine, et restai sans ressources contre les traîtrises. »*⁶⁴

Dans *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel est animé par une forte ambition, fruit d'une hypocrisie naturelle conjuguée à des influences à la fois sociales et politiques. Nous voulons appeler hypocrisie « naturelle » sa disposition au mensonge ; cette propension donnée à Julien et qui lui permet de berner très facilement son entourage, en l'occurrence son père, pour échapper à d'éventuels coups ou à d'éventuelles punitions ; en témoigne cet échange entre le père et le fils peu de temps avant le départ de Julien chez les Rênal :

« - Réponds-moi sans mentir, si tu le peux, chien de lisard ; d'où connais-tu Mme de Rênal, quand lui as-tu parlé ? »

⁶³ Ibid., p.45.

⁶⁴ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, p.44.

- *Je ne lui ai jamais parlé, répondit Julien, je n'ai jamais vu cette dame qu'à l'église.*
- *Mais tu l'auras regardée, vilain effronté ?*
- *Jamais ! Vous savez qu'à l'église je ne vois que Dieu, ajouta Julien, avec un petit air hypocrite, tout propre, selon lui, à éloigner le retour des taloches.*
- *Il y a pourtant quelque chose là-dessous, répliqua le paysan malin, et il se tut un instant, mais je ne saurai rien de toi, maudit hypocrite. »⁶⁵*

Un Julien Sorel disposé déjà très tôt au mensonge et à l'hypocrisie, mais une « hypocrisie mercenaire » selon les termes de Michel Crouzet⁶⁶ ; cette hypocrisie dénoncée par le père, n'est finalement que le reflet de sa propre personnalité.

La fausseté et l'hypocrisie du « père Sorel » se dévoilent en effet dès le début du roman, lors de son entrevue avec M. de Rênal, venu lui proposer d'engager son fils Julien comme précepteur dans sa maison de Verrières :

« La réponse de Sorel ne fut d'abord que la longue récitation de toutes les formules de respect qu'il savait par cœur. Pendant qu'il répétait ces vaines paroles, avec un sourire gauche qui augmentait l'air de fausseté et presque de friponnerie naturel à sa physionomie... »⁶⁷

L'arrivisme de Julien Sorel vient aussi de l'idéologie de la classe sociale à laquelle il appartient. Julien Sorel appartient à la petite bourgeoisie, il est le fils d'un « paysan dur et entêté »⁶⁸ devenu riche grâce à son métier de charpentier mais aussi à son sens développé des affaires :

« ...le père Sorel, comme on l'appelle depuis qu'il est riche, a eu le secret d'obtenir de l'impatience et de la manie de propriétaire, qui animait son voisin, une somme de 6000 francs. »⁶⁹

A l'image de la situation du père Sorel, les affaires de la bourgeoisie ont connu un véritable essor au tournant des années 1815-1820 grâce à une stabilisation économique, ce qui a encouragé à la création de petites entreprises et accéléré la croissance industrielle qui s'est inspirée en grande partie du modèle anglais.

⁶⁵ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion 1964, p.40.

⁶⁶ Crouzet, Miche, *Le Rouge et le noir, essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, Presses universitaires de France, première, édition, janvier 1995, p.127.

⁶⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion 1964, p.37.

⁶⁸ Ibid., p.25.

⁶⁹ Ibid., p.26.

Cette situation économique a en grande partie favorisé la percée bourgeoise, puisque la majorité des manufactures qui sont créées ne sont à l'origine que des petites entreprises familiales, comme celle du père Sorel, ou l'œuvre de simples ouvriers, artisans voire paysans, comme en témoigne cet article sur la vie économique et industrielle de l'époque :

« Les animateurs de ce nouvel essor manufacturier sont d'origines variées. Il existe bien des « fils de leurs œuvres », comme ces artisans rouennais, de souche paysanne, devenus en quelques années des patrons de filatures considérés. Pouyer-Quertier, issu d'une famille de paysans du Pays de Caux, fils d'un marchand-fabricant de rouennerie, s'impose à la tête de patronat de coton de rouennais et devient député. Mais la majorité des entrepreneurs viennent du négoce, et les nouvelles usines prolongent le plus souvent le monde des affaires commerciales, confortent les formes familiales classiques de rassemblement des capitaux et renforcent les dynasties de riches industriels. Les stratégies patronales se donnent pour objectif de maintenir le contrôle familial, et la croissance procède par l'installation des fils ou des gendres dans un réseau d'entreprises associées. »⁷⁰

Le rapport de la bourgeoisie à l'argent ainsi que les exigences de réussite ont sans doute été transmis et inculqués à Julien Sorel dès sa naissance, c'est ce qui explique en partie sa conduite et son arrivisme dans *Le Rouge et le Noir*.

Cependant, nous pouvons dire que l'importance du rôle joué par la bourgeoisie dans la naissance de l'ambition chez Julien Sorel vient du complexe développé par la classe bourgeoise vis-à-vis du prestige social dont jouissait la noblesse à l'époque, et c'est ce qui a constitué, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, une motivation essentielle dans la conclusion de plusieurs mariages de raison. Certains bourgeois avaient en effet honte de leur origine ; ils étaient par conséquent capables d'utiliser tous les moyens et profiter de toutes les opportunités pour renier cette origine et accéder à un statut social plus considéré :

« Changer de patronyme marquait mieux le désir de répudier la condition bourgeoise. Selon une pratique courante avant 1789, des bourgeois ajoutaient à leurs noms celui d'une terre. Quelques-uns comme les Brière faisaient enregistrer officiellement le changement. D'autres, profitant de la négligence et de l'ignorance des scribes de l'état civil, déclaraient la naissance de leurs enfants sous le nom d'emprunt qui s'appliquait désormais à leur descendance, sauf contestation d'éventuelles personnes intéressées. La présence d'une particule et éventuellement l'abandon du patronyme primitif donnaient à ces nouvelles dénominations une allure nobiliaire à laquelle beaucoup de naïfs se laissaient prendre. Un pas de plus était franchi quand un titre de noblesse s'y ajoutait. Lorsque l'usurpation de titre ne fut plus assimilée à un délit (sauf plainte d'une personne directement lésée dans ses

⁷⁰ Démier, Francis, *La France du XIXe siècle 1814-1914*, Paris, Editions du Seuil, Septembre 2000, p.84-85.

intérêts personnels), d'aucuns s'attribuèrent des titres auxquels ils n'avaient aucun droit : « 1830 a vu éclore la nombreuse génération des nobles spontanés »⁷¹. »⁷²

La démarche de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir* ou celle de Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la Vallée* n'est pas finalement très différente de celle de la famille de Lenoncourt, ou de M. de Chessel dans *Le Lys dans la Vallée* ; la seule différence c'est que Julien Sorel et Félix de Vandenesse entre autres, n'avaient pas la fortune suffisante qui leurs permettrait de grimper dans l'échelle sociale en s'alliant normalement à des familles nobles comme le toléraient les règles et les pratiques de leur époque :

« Récemment anoblis ou simples notables, des bourgeois riches mariaient volontiers leurs filles dans la vieille noblesse alors que la réciproque était exceptionnelle, ce qui souligne la longue persistance des préjugés nobiliaires à l'égard de la roture. Mais le prestige de la noblesse n'était pas aussi grand que jadis dans la grande bourgeoisie d'affaires. Le gentil homme de vieille famille était moins prisé que son titre, parfois un simple titre de courtoisie, qui permettait d'agrémenter une couronne mouchoirs, argenterie, etc. : la noblesse était une sorte de parure. De plus, sauf exceptions assez choquantes pour alimenter la chronique, ces mariages unissaient des filles richement dotées avec des jeunes gens dont les biens et les « espérances » étaient d'importance équivalente : rien donc qui rappelle le « gendre de M. Poirier » ni sous le second empire, ni avant 1848. Le désir d'alliance avec la noblesse, qui était d'ailleurs loin d'être la règle pour les milieux d'affaires riches et déjà posés dans la société, disparaissait quand manquait la fortune. »⁷³

L'appartenance de Julien Sorel à une classe qui manque de considération ainsi que son manque de fortune sont des motifs qui l'ont poussé à prendre le chemin du cœur des femmes comme raccourci et comme seul moyen pour parvenir à ses fins. L'attachement de Mathilde de la Mole à Julien ainsi que sa lettre font fléchir son père, qui, après avoir maudit et méprisé le jeune homme, pensa à l'enrichir ou à lui donner un nom de ses terres pour lui donner plus de mérite et de crédibilité aux yeux de la société et le rendre plus habilité à prendre la main de sa fille :

« Le jour où il fut tiré de ces songes si jeunes par la lettre réelle de Mathilde, après avoir pensé longtemps à tuer Julien ou à le faire disparaître, il rêvait à lui bâtir une brillante fortune. Il lui faisait prendre le nom d'une de ses terres ; et pourquoi ne lui ferait-il pas passer sa pairie ? M. le duc de Chaulnes, son beau-père,

⁷¹ Cte d'Alton Shée, *Mes mémoires*, 1869, t. I, p.221.

⁷² Daumard, Adeline, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France*, Paris, Aubier Montaigne, 1987, p.175-176.

⁷³ Ibid., pp. 176-177.

lui avait parlé plusieurs fois, depuis que son fils unique avait été tué en Espagne, du désir de transmettre son titre à Norbert... »⁷⁴

L'arrivisme de Julien s'explique aussi par son napoléonisme. La passion de Julien Sorel pour Napoléon Bonaparte lui a été transmise par son vieil ami le chirurgien-major, qui avait pris très tôt Julien Sorel sous son aile pour l'instruire et lui enseigner le latin et l'histoire. *Le Mémorial de Sainte-Hélène* était l'une des œuvres qui avaient passionné le Julien et l'avaient marqué davantage. A sa mort, le chirurgien-major lui a légué la totalité de ses livres, y compris l'œuvre tellement adorée de Bonaparte :

« Méprisé de tout le monde, comme un être faible, Julien avait adoré ce vieux chirurgien major qui un jour osa parler au maire au sujet des platanes. Ce chirurgien payait quelques fois au père Sorel la journée de son fils, et lui enseignait le latin et l'histoire, c'est-à-dire, ce qu'il savait d'histoire, la campagne de 1796 en Italie. En mourant, il lui avait légué sa croix d'honneur, les arrérages de sa demi-solde et trente ou quarante volumes, dont le plus précieux venait de faire le saut dans le ruisseau public, détourné par le crédit de M. le maire. »⁷⁵

Dans la vie de Bonaparte, ce qui a passionné le plus Julien Sorel, c'est la montée historique de Napoléon dans l'échelle sociale, autrement dit sa réussite, sans parler des qualités exclusivement empruntées à Bonaparte comme l'orgueil, l'isolement ou encore « la supériorité de l'épervier »⁷⁶. Comme Napoléon, Julien voulait être un Moi, il voulait tracer son chemin comme il le voyait, en allant toujours de plus en plus haut ; tout ce qui pouvait le ralentir ou le rabaisser était forcément objet de mépris.

Pensant qu'il allait être engagé comme domestique chez M. de Rênal, Julien refusa immédiatement, au mépris de la réaction de son père, l'injuriant et l'accusant de gourmandise. Ce fut le premier signe d'une âme qui aspirait au vol de l'aigle :

« Va faire ton paquet, je t'emmènerai chez M. de Rênal, où tu sera précepteur des enfants.
- Qu'aurais-je pour cela ?
- La nourriture, l'habillement et trois cents francs de gages.
- Je ne veux pas être domestique.
- Animal, qui te parle d'être domestique, est-ce que je voudrais que mon fils fût domestique ?
- Mais avec qui mangerai-je ?

⁷⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p.488.

⁷⁵ Ibid., p.39.

⁷⁶ Crouzet, Miche, *Le Rouge et le noir, essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, Presses universitaires de France, première édition, janvier 1995, p.132.

Cette demande déconcerta le vieux Sorel, il sentit qu'en parlant il pourrait commettre quelque imprudence ; il s'emporta contre Julien qu'il accabla d'injures, en l'accusant de gourmandise, et le quitta pour aller consulter les autres fils. »⁷⁷

Mais ce qui faisait rêver Julien dès sa première enfance, c'est surtout le rôle joué par les femmes dans la vie et le destin de Bonaparte. Il se voyait déjà à Paris, aimé, comme Napoléon, par une brillante femme à l'image de Mme de Beauharnais.

Joséphine de Beauharnais était en effet la première épouse de Napoléon Bonaparte, elle était l'impératrice des français. Le mariage de Napoléon avec Joséphine était une preuve de passion sincère selon Jean Tulard, mais cette passion serait aussi motivée par la place occupée par Joséphine dans la société française et parisienne de l'époque :

« La meilleure preuve de cette sincérité, ne faut-il pas la voir dans le mariage célébré le 9 mars 1796 entre Napoléon Bonaparte et Joséphine de Beauharnais ? Sans doute, par ce mariage, le général espérait-il s'allier plus étroitement à la faction qui gouvernait la France et dont Joséphine était devenue l'une des égéries. »⁷⁸

« La passion » de Bonaparte pour Joséphine paraît plutôt suspecte, et ne serait qu'une relation fondée sur l'intérêt. Bonaparte aurait en effet souhaité cette relation uniquement pour le plaisir personnel mais surtout pour se servir de Joséphine afin d'avoir quelques faveurs auprès de Barras, qui jouissait d'un grand pouvoir et dont Joséphine Tascher était une ancienne maîtresse. Cette hypothèse prend appui aussi sur le fait que Joséphine de Beauharnais était un peu plus âgée que Napoléon et que sa beauté n'était pas vraiment le seul motif qui justifiait sa liaison et son mariage avec Bonaparte, comme le laisse entendre ce témoignage :

« Joséphine qui a trente-trois ans, paraît quelque peu fanée si l'on en croit ses contemporains. Elle était « plus que sur le retour », écrit Lucien. Avec une bouche « garnie de dents jaunes, cariées et puantes », d'après l'un, « une coupe de sein manquant de grâce et le pied plutôt grand », selon l'autre, Joséphine ne serait guère tentante si elle ne savait plaire. Elle a su avant tout charmer Barras qui en a fait l'une de ses maîtresses. Là réside peut-être la raison de la fascination qu'elle exerce sur Bonaparte : celui-ci compte sur elle pour obtenir de Barras, devenu tout puissant après Vendémiaire, un grand commandement. Mais à l'intérêt s'allie le plaisir. »⁷⁹

⁷⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Flammarion, 1964, pp.40-41.

⁷⁸ Tulard, Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1977, (première édition), p.79.

⁷⁹ Ibid., p.78.

Julien admet que Napoléon est arrivé à conquérir le monde à la force de son épée, mais le jeune rêveur avait sans doute une toute autre idée, celle de faire une montée aussi spectaculaire que celle de son héros, mais en passant par le cœur des brillantes femmes ; cette idée germa donc depuis longtemps dans sa tête, alors qu'il venait à peine de se passionner pour Napoléon Bonaparte :

« Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles, comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais ? Depuis bien des années, Julien ne passait peut-être pas une heure de sa vie sans se dire que Bonaparte, lieutenant obscur sans fortune, s'était fait le maître du monde avec son épée. Cette idée le consolait de ses malheurs qu'il croyait grands et redoublait sa joie quand il en avait. »⁸⁰

Ce passage souligne la stratégie de Julien Sorel qui voit dans la femme parisienne une sorte de passerelle capable de l'emporter vers la gloire. Le rapprochement entre la grandeur et la réussite de Napoléon et la vision du jeune héros a des femmes parisiennes en référence aux femmes de la haute classe, et surtout son envie de les séduire et « d'être aimé de l'une d'elles » est sans équivoque.

Julien ne veut pas aimer mais il veut être aimé. Il ne veut pas aimer n'importe quelle femme, mais une femme parisienne. Il ne veut pas être aimé par une femme parisienne en particulier, mais par « l'une » de ces femmes d'esprit. L'objectif de Julien est clair ; il ne veut pas séduire une femme mais plutôt un statut capable de le conduire à gravir tous les échelons pour arriver au sommet. L'amour de Julien Sorel est à la fois prétentieux et ambitieux, c'est pour cette raison qu'il déclina les avances de Mlle Elisa, la femme de chambre de Mme de Rênal et qui voulait l'épouser. Julien trouva que « l'offre de Mlle Elisa ne pouvait lui convenir. »⁸¹

La relation entre Julien Sorel et Mme de Rênal n'est pas une relation motivée par l'amour comme le prétendait Julien mais plutôt une relation fondée essentiellement sur l'intérêt. Pour Julien, le rôle de Mme de Rênal se limite finalement à un rôle d'initiation et d'apprentissage. Une initiation d'apparence au plaisir et à l'amour, mais surtout une initiation au monde de « la haute classe »⁸² que Julien brûle d'envie d'intégrer.

⁸⁰ Ibid., p.47.

⁸¹ Ibid., p.67.

⁸² Ibid., p.318.

Finalement, Mathilde de La Mole est la femme qui répond parfaitement aux ambitions de Julien ; c'est une femme qui n'incarne pas la féminité parfaite : elle a « une voix vive, brève, et qui n'a rien de féminin »⁸³ elle ne doit pas « être une femme à ses yeux », mais son statut social est plutôt alléchant :

« Mathilde a de la singularité, pensa-t-il ; c'est un inconvénient, mais elle donne une si belle position sociale à son mari ! Je ne sais comment fait ce marquis de La Mole ; il est lié avec ce qu'il y a de mieux dans tous les partis ; c'est un homme qui ne peut sombrer. Et d'ailleurs, singularité de Mathilde peut passer pour du génie. Avec une haute naissance et beaucoup de fortune, le génie n'est point un ridicule, et alors quelle distinction ! Elle a bien d'ailleurs, quand elle veut, ce mélange d'esprit, de caractère et d'à-propos, qui fait l'amabilité parfaite... »⁸⁴

Il faut dire aussi que si Julien s'était inspiré de Napoléon pour se faire des qualités et se construire ainsi un statut, il en a aussi hérité les défauts.

L'ambition de Julien, son cynisme, sa lâcheté ou encore sa violence, seraient ainsi des défauts bien ancrés dans la personnalité de Napoléon comme nous pouvons le constater dans ce passage qui puise dans des citations extraites de pamphlets et de libelles que Jean Tulard a repris dans *l'Anti-Napoléon* et qui ont été rédigés dès la chute de l'empire. Ces pamphlets et libelles sont en grande majorité d'origine royaliste :

« Napoléon fut un lâche : déserteur en Egypte, déserteur en Russie, « il fuit toujours pour sauver sa charogne ». Il fut un violent qui passait son temps à brutaliser son entourage. Cynique, ambitieux, il eut « un mépris profond pour toutes les richesses intellectuelles de la nature humaine : vertu, dignité de l'âme, religion, enthousiasme ; il voulut réduire l'homme à la force et à la ruse et désigner tout le reste sous le nom de bêtise et de folie ». Cruel et sadique, « il ne donna jamais rien qu'avec l'intention d'avilir ». « Sombre, farouche, violent dans ses moments de colères et d'emportement, Buonaparte n'a jamais connu la pitié, l'amour ni l'amitié, le ciel lui avait refusé le don de larmes. » C'était un fou « non pas de cette espèce de dérangement qui affecte les facultés mentales, mais de ce dérèglement d'idées qui provient de la bouffissure et de l'exagération, par laquelle on outre tout, par laquelle on commande toujours sans calculer jamais, par laquelle on dépense toujours sans compter jamais ; par laquelle enfin, à force d'avoir vaincu les obstacles, on finit par croire qu'on les vaincra toujours ou plutôt qu'il n'y aura plus d'obstacles. »⁸⁵

⁸³ Ibid. p.318.

⁸⁴ Ibid., p.324.

⁸⁵ Bertaud, Jean-Paul, *La France de Napoléon 1799-1815*, Paris, Messidor / éditions sociales, 1987, p.234.

L'arrivisme de Julien Sorel ou encore de Félix de Vandenesse est aussi le résultat des circonstances politiques qui ont entouré l'année 1830 et qui ont plongé la jeunesse dans le désespoir et dans la désillusion. En effet, le temps romanesque situe *Le Rouge et le noir* en pleine période de Restauration.

En dernier recours pour sauver Félix de la guillotine, Mme de Rênal songe à aller se jeter aux pieds de Charles X :

« L'autre incident, qui fut bien autrement sensible à Julien, vint de Mme de Rênal. Je ne sais quelle amie intrigante était parvenue à persuader à cette âme naïve et si timide qu'il était de son devoir de partir pour Saint-Cloud, et d'aller se jeter aux genoux du roi Charles X. »⁸⁶

Au début du roman *Le Lys dans la vallée*, Félix de Vandenesse, alors qu'il avait 20 ans, évoquait le retour des Bourbons, et les festivités ainsi que l'enthousiasme qui s'en sont suivis au sein des villes de « la vieille France » :

« Vous aurez compris l'étendue de mes misères quand je vous aurai dit que ma mère me laissa, moi, jeune homme de vingt ans, sans autre linge que celui de mon misérable trousseau de pension...de grands événements, auxquels j'étais étranger, se préparaient alors. Parti de Bordeaux pour rejoindre Louis XVIII à Paris, le duc d'Angoulême recevait, à son passage dans chaque ville, des ovations préparées par l'enthousiasme qui saisissait la vieille France au retour des Bourbons. »⁸⁷

Julien Sorel est un personnage à talents multiples, il est en somme le reflet de la société : le symbole d'une jeunesse qui veut arriver par ses propres talents ; Julien Sorel est aussi un produit de la révolution, il représente à lui seul toute une jeunesse qui refuse un sort qui lui a été imposé : elle décide donc de prendre les armes pour partir à la bataille : la bataille de l'honneur, de l'existence et pour un avenir meilleur.

Cette bataille symbolique de Julien est la bataille d'un opprimé ; la bataille d'une jeunesse qui a été longtemps mise à l'écart, méprisée, et qui se réveille enfin pour prendre part à son propre destin.

Le départ métaphorique de Julien à la bataille exige de lui un recours à toutes les armes possibles pour arriver à ses fins, parce qu'il n'a plus rien à perdre, sa devise est désormais « vivre ou mourir » ; tous les risques sont donc bons à prendre. Julien Sorel le dit

⁸⁶ Ibid., p.554.

⁸⁷ Blazac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, pp.56-57.

clairement d'ailleurs en s'adressant aux jurés qui s'apprêtent à le condamner à mort vers la fin du roman :

« Mon crime est atroce, et il fut prémédité. J'ai donc mérité la mort, Messieurs les jurés. Mais quand je serai moins coupable, je vois des hommes, qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure, et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. »⁸⁸

La particularité de Julien Sorel vient du fait qu'il représente une société et une génération entière : une génération de jeunes marqués par la révolution et par les multiples mutations. Il est l'incarnation de tous les antonymes : il est à la fois l'innocence et le machiavélisme, la naïveté et la sagesse, la douceur et la violence et enfin la vie et la mort. Julien Sorel représente à lui seul l'état des lieux de la société et de la jeunesse de 1830. L'inconstance de Julien Sorel paraît donc logique voire nécessaire, puisque Sorel l'individu n'existait vraiment pas jusqu'au moment où il a tiré sur Madame de Rênal vers la fin du roman : acte certes criminel mais libérateur. L'individu se démarque enfin ; Julien Sorel est désormais né, mais pour mourir. Il se sentait refoulé par les siens, mal compris et même rejeté quand il était pur et innocent ; il a été accueilli à bras ouvert par la société dès qu'il est devenu l'incarnation de son vice et de la déchéance de ses valeurs morales.

Nous pouvons donc dire que le mal réside dans la société et non dans le personnage de Julien Sorel lui-même : le mal est dans la société car c'est la société qui a produit Julien et de nombreux autres jeunes dont l'arrivisme est la seule devise.

Le mensonge devient monnaie courante pour arriver à grappiller plus de considération si ce n'est pas un peu plus d'argent dans une société qui perdait ses valeurs, pour tomber de plus en plus dans le matérialisme.

La société de 1830 ne sera finalement pas mieux sans Julien Sorel puisqu'elle est déjà rongée par le mal et la fausseté ; le meilleur exemple c'est le portrait d'un prisonnier rencontré par Julien, alors qu'il était dans l'attente de son exécution. L'histoire de ce prisonnier fut une véritable source de consolation pour Julien, car sa passion meurtrière était encore plus noble que celle de ce prisonnier :

⁸⁸ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Flammarion, 1964, p.530.

« - Apportez trois verres, lui dit Julien avec un empressement d'enfant, et faites entrer deux des prisonniers que j'entends se promener dans le corridor. Le geôlier lui amena deux galériens tombés en récidive et qui se préparaient à retourner au bagne. C'étaient des scélérats forts gais et réellement très remarquables par la finesse, le courage et le sang froid. - si vous me donnez vingt francs, dit l'un des d'eux à Julien, je vous contera ma vie en détail. C'est un chenu. - Mais vous allez me mentir ? dit Julien. - Non pas, répondit-il ; mon ami que voilà, et qui est jaloux de mes vingt francs, me dénoncera si je dis faux. Son histoire était abominable. Elle montrait un cœur courageux, où il n'y avait plus qu'une passion, celle de l'argent. Après leur départ, Julien n'était plus le même homme. Toute sa colère contre lui-même avait disparu. »⁸⁹

Ce prisonnier constitue par conséquent une sorte de relève pour celui qui allait être exécuté, sauf que cette relève paraît encore plus dangereuse et dépourvue de morale.

La jeunesse de cette période, marquée par les mutations politiques et par les révolutions, apparaît donc comme une jeunesse condamnée sur le plan sentimental, parce qu'elle se retrouve prisonnière dans une société gouvernée par l'individualisme et le matérialisme ; une société où l'amour ne sert le plus souvent que d'apparat et de passerelle pour parvenir et monter dans l'échelle politique ou sociale :

« L'histoire du Lys s'étend de l'empire à l'avènement de Charles X, et ne se réduit donc pas aux cent jours. Si l'épopée napoléonienne ne s'y fait entendre qu'en sourdine, les événements des deux Restaurations lui impriment leur rythme... Félix de Vandenesse se définit comme un enfant du siècle, bâtard moral (le rejet de la mère) qui ne peut pas réaliser un grand amour... »⁹⁰

L'envie de vivre conjugée à une volonté de réussir et de parvenir est une tendance générale à l'époque, voire une exigence dans certains cas. Cette opinion a été largement diffusée dans les œuvres de Balzac, surtout à partir du *Vicaire des Ardennes*, qui traitent du monde des acheteurs de biens nationaux et des notables qui vont constituer en quelque sorte l'armature de la France nouvelle, et d'une société soumise essentiellement aux lois de l'argent et de l'ambition. La voix de Julien Sorel, dénonçant cette société nouvelle à la fin du roman, rejoint par conséquent celles de nombreux personnages balzaciens comme Joseph dans *Le*

⁸⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, pp.545-546.

⁹⁰ Gengembre, Gérard, *Honoré de Balzac, Le Lys dans la vallée*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p.75.

vicair des Ardennes (1822), de Tullius dans *Le Centenaire* (1822), d'Abel dans *La dernière Fée* (1823) ou encore d'Horace London dans *Wann-Chlore* (1822-1823) pour réclamer et construire un monde plus innocent et moins corrompu par le favoritisme et par le matérialisme. Un monde où l'enfant du siècle, incarné par une jeunesse libre et pleine de confiance dans l'avenir a été même acclamé bien avant dans *Sténie*, roman demeuré inachevé que Balzac ne publia jamais, et où Del Ryès donnait le ton en s'écriant : « C'est à nous, jeunes gens, enfants du siècle et de la liberté, à favoriser l'aurore du bonheur des nations, à faire accorder la sûreté des trônes avec la liberté des peuples. »⁹¹

Dans *Wann-Chlore* Horace Landon va même un peu plus loin en déclarant à Arneuse qui faisait l'éloge de la douceur de vivre :

*« Les temps sont bien changés, et ce siècle a reçu un baptême de gloire et de raison qui ont donné une autre pente aux idées. Sans approuver les institutions présentes qui, selon moi, ont imprimé à la nation un mouvement vers l'abstraction et les sciences exactes qui prive l'individu de cette faculté de l'âme qui me semble précieuse et consiste à pouvoir être poète et nuance sa vie d'une fente de sentiments au risque de passer les bornes et d'être exalté, je trouve que jamais l'instruction des temps modernes n'a été plus parfaite et les institutions plus propres à répandre les lumières et à faire naître de profonds génies. L'on ne saurait nier la supériorité des hommes fameux de ce siècle de gloire. La peinture, les mathématiques, la guerre, la science administrative et commerciale ont agrandi leur sphère. »*⁹²

Si la fierté du siècle et l'ardeur de la jeunesse ne sont plus à l'ordre du jour dans la fin du *Rouge et le noir* c'est que les temps ont changé ; et si l'amour se réduit à une simple passerelle dont le rôle est de conduire à des fins politiques et sociales, c'est parce que l'amour ne constituait pas vraiment une priorité et un objectif à cette époque :

*« Bonaparte n'est pas seulement un républicain. Il est ambitieux. Il est l'ambition. Le défaut –ou la qualité- est largement partagé à l'époque. Il y a chez tous ces acteurs de la Révolution, une fascinante passion de vivre et de conquérir. De parvenir aussi. »*⁹³

Dans une société marquée par les mutations, l'individualisme et le matérialisme, l'heure était plutôt à l'amour et au mariage calculés. Cette tendance va donc participer à la crise du mariage, et à l'accentuation du phénomène d'adultère.

⁹¹ Barbéris, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Kimé, 1999, p.142.

⁹² Ibid., pp.142-143.

⁹³ Larousse, Pierre, *Bonaparte*, Paris, Mémoire du Livre, 2002, p.13.

2- Le choix de la femme mariée et la crise du mariage :

a- Un amour maternel :

Dans *Le Rouge et le noir*, *Volupté* et *Le Lys dans la vallée*, Julien Sorel, Félix de Vandenesse et Amaury sont respectivement présentés d'emblée comme des personnages en manque d'affection maternelle. La tendresse maternelle dans les trois romans est à plaindre : la mère est soit démissionnaire, soit décédée. Cette absence explique en grande partie le comportement des protagonistes, leurs sentiments, mais surtout leurs choix et leurs motivations.

Dans *Le Rouge et le noir*, l'entourage familial se limite en effet à la présence du père et des deux frères. Le père est endurci par les travaux de force et habité par la cupidité. Il n'hésite pas à maltraiter Julien pour son inattention et son manquement à son rôle souvent insuffisant pour le bon fonctionnement de l'entreprise familiale :

« Enfin, malgré son âge, celui-ci sauta lestement sur l'arbre soumis à l'action de la scie, et de là, sur la poutre transversale qui soutenait le toit. Un coup violent fit voler dans le ruisseau le livre que tenait Julien ; un second coup aussi violent, donné sur la tête, en forme de calotte, lui fit perdre l'équilibre. Il allait tomber à douze ou quinze pieds plus bas, au milieu des leviers de la machine en action. »⁹⁴

Les deux frères de Julien sont aussi endurcis que leur père. Ils n'hésitent pas à se moquer de Julien dès que l'occasion se présente. L'avantage physique qu'ils ont par rapport à leur cadet leur donne une plus grande estime auprès de leur père. Ils sont forts, robustes et faits pour les travaux de force, contrairement à Julien qui était de « taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différent de celle de ses aînés »⁹⁵ :

« En approchant de son usine, le père Sorel appela Julien de sa voix de stentor ; personne ne répondit. Il ne vit que ses fils aînés, espèce de géants, qui armés de lourdes haches, équarrissaient les troncs de sapin qu'ils allaient porter à la scie. Tout occupés à suivre exactement la marque noire tracée sur la pièce de bois, chaque coup de leur hache en séparait des copeaux énormes. »⁹⁶

⁹⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 38.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid. pp.37-38.

L'impression d'être différent des siens et les persécutions qu'il subit de la part de son père et de ses deux frères ont créé un sentiment de rejet chez Julien Sorel, et lui ont donné le sentiment d'être un bâtard, voire un enfant trouvé ; une idée qui justifierait la cruauté paternelle ainsi que le mépris et les moqueries dont il souffre de la part de ses deux frères :

« Je suis une sorte d'enfant trouvé, haï de mon père, de mes frères, de toute ma famille. »⁹⁷

La mère de Julien n'est nullement mentionnée dans *Le Rouge et le noir*, cela nous laisse penser que Julien Sorel était le fruit d'un deuxième mariage, ou que la mère était décédée en le mettant au monde, cela justifierait le rejet et la maltraitance qu'il subit de la part de son père, et le statut d'enfant maudit que Julien était né pour endosser jusqu'à sa mort guillotiné.

Orphelin et se sentant perdu, Julien Sorel avait tout pour émouvoir Mme de Rênal et provoquer un sentiment de tendresse et de pitié chez elle dès le premier abord. En effet, le premier sentiment que Mme de Rênal a éprouvé en voyant Julien pour la première fois se présentant à sa porte était un sentiment de pitié et d'amour, le fruit d'un instinct maternel qui s'est exprimé à travers l'expression « mon enfant » :

*« Elle eut pitié de cette pauvre créature, arrêtée à la porte d'entrée, et qui évidemment n'osait pas lever la main jusqu'à la sonnette. Mme de Rênal s'approcha distraite, un instant de l'amer chagrin que lui donnait l'arrivée du précepteur. Julien, tourné vers la porte, ne la voyait pas s'avancer. Il tressaillit quand une voix douce dit tout près de son oreille :
- Que voulez-vous ici mon enfant ? »⁹⁸*

Julien Sorel a été donc adopté voire bercé par l'instinct maternel de Mme de Rênal dès le premier abord, à cause de son apparence mais aussi grâce à l'impression qu'il a provoquée chez elle quand elle l'a vu pour la première fois. L'âme sensible de Mme de Rênal a été immédiatement attendrie par la timidité et par l'air perdu qu'avait ce pauvre garçon qui se tenait debout devant sa porte, au bord des larmes.

Ce statut de mère que Mme de Rênal exerce auprès de Julien Sorel est reconnu d'ailleurs explicitement par ce dernier à la fin du roman. En effet, lors de son plaidoyer final, Julien Sorel ne cherche pas à se défendre. En dénonçant le caractère atroce de l'attentat qu'il a

⁹⁷ Ibid. p.57.

⁹⁸ Ibid. p.48.

commis envers Mme de Rênal, il reconnaît qu'elle était comme une mère pour lui, ce qui a rendu son crime encore plus abominable :

« J'ai pu attenter aux jours de la femme la plus digne de tous les respects, de tous les hommages. Mme de Rênal avait été pour moi comme une mère. »⁹⁹

En se présentant chez les Rênal, Julien avait l'air d'un enfant à la fois innocent, fragile et en proie à un profond désarroi ; il pleurait d'émotion. Cette attitude de Julien a donné même l'idée à Mme de Rênal qu'il pouvait s'agir d'une jeune fille déguisée :

« Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. »¹⁰⁰

Nous pouvons dire donc que l'apparence de Julien, qui lui donne l'air d'un enfant, voire d'une fillette, a joué un grand rôle dans le surgissement des sentiments maternels de Mme de Rênal. Dans *Le Lys dans la Vallée*, nous retrouvons à peu près la même scène où Félix de Vandenesse, alors qu'il a déjà vingt ans, est pris pour un enfant par Mme de Mortsauf qu'il rencontre pour la première fois lors d'une fête organisée à l'occasion du retour des Bourbons. Les détails qui ont marqué les deux rencontres dans les deux romans sont en effet d'une grande ressemblance :

« Il était impossible de sortir, je me réfugiai dans un coin au bout d'une banquette abandonnée, où je restai les yeux fixes, immobile et boudeur. Trompée par ma chétive apparence, une femme me prit pour un enfant prêt à s'endormir en attendant le bon plaisir de sa mère, et se posa près de moi par un mouvement d'oiseau qui s'abat sur son nid. »¹⁰¹

La mère dont Félix attendait « le bon plaisir » n'était finalement que Mme de Mortsauf qui était venue s'asseoir à côté de lui un peu plus tard sur ce banc abandonné. Félix le dit d'ailleurs quand il se jeta sur les épaules de Mme de Mortsauf pour les embrasser :

« Après m'être assuré que personne ne me voyait, je me plongeai dans ce dos comme un enfant qui se jette dans le sein de sa mère, et je baisai toutes ces épaules en y roulant ma tête. »¹⁰²

⁹⁹ Ibid., p.530.

¹⁰⁰ Ibid., p. 48.

¹⁰¹ Ibid., page 60.

¹⁰² Ibid., p.61.

Cependant, nous pouvons dire que le caractère maternel qui a marqué la première entrevue de Julien Sorel et Mme de Rênal est beaucoup plus présent et beaucoup plus explicite que dans la rencontre de Félix de Vandenesse et de Mme de Mortsauf. Dans *Le Lys dans la Vallée*, l'amour et la tendresse maternelle marquent bien leur présence dans cette première rencontre ainsi que dans le reste du roman, mais ce qui distingue les deux rencontres, c'est le fait que dans la première entrevue de Félix de Vandenesse et Mme de Mortsauf, il est plus question d'une entreprise de séduction. Le côté masculin du protagoniste est plus assumé, et son entourage le lui reconnaît.

En effet, subjugué par la beauté de Mme de Mortsauf, Félix de Vandenesse n'hésite pas à lui embrasser les épaules. Celle-ci l'interpelle en lui disant « Monsieur ? ». Félix de Vandenesse est reconnu comme un homme et comme un séducteur, contrairement à Julien Sorel désigné par l'expression « mon enfant » et qui reste prisonnier de ce stade de l'enfance :

*« Cette femme poussa un cri perçant, que la musique empêcha d'entendre ; elle se retourna, me vit et me dit « — Monsieur ? » Ah ! Si elle avait dit : « — Mon petit bonhomme, qu'est-ce qui vous prend donc ? » je l'aurais tuée peut-être, mais ce monsieur ! Des larmes chaudes jaillirent de mes yeux. »*¹⁰³

Malgré cette reconnaissance de son statut d'homme et surtout de séducteur, les larmes de Félix de Vandenesse trahissent ce statut fraîchement conquis et le renvoient, comme Julien Sorel, vers le stade de l'enfance où les larmes sont les signes évident d'une fragilité mais aussi d'un sentiment de peur souvent injustifiée, que seuls l'amour et la présence maternelle sont capables de rassurer.

Cette présence maternelle manquait terriblement à Félix. En effet, contrairement à Julien Sorel, pour lequel l'absence physique de la mère dans *Le Rouge et le noir* est à la fois évidente et énigmatique, la mère de Félix de Vandenesse assure complètement son rôle de protagoniste dans *Le Lys dans la vallée*, mais n'entretient pas une véritable relation maternelle avec son fils (Félix).

La rupture parentale dont souffre Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans La Vallée* ne relève pas d'un choix, elle lui a été imposée depuis son enfance. Dès l'ouverture du roman, le narrateur se livre en effet à une véritable confession dont le sujet était essentiellement le

¹⁰³ Ibid., pp. 61-62

sentiment d'abandon dont il a été victime de la part de ses parents, et surtout de la part de sa mère depuis la naissance. Cet abandon lui a donné le sentiment qu'il était, non pas « un enfant retrouvé » comme l'a suggéré Julien Sorel, mais « l'enfant du devoir » autrement dit qu'il n'était pas un enfant de l'amour ; sa naissance est donc « fortuite » et son arrivée n'était qu'un événement de trop, voire indésirable :

« Quelle vanité pouvais-je blesser, moi nouveau-né ? Quelle disgrâce physique ou morale me valait la froideur de ma mère ? Étais-je donc l'enfant du devoir, celui dont la naissance est fortuite, ou celui dont la vie est un reproche ? Mis en nourrice à la campagne, oublié par ma famille pendant trois ans, quand je revins à la maison paternelle, j'y comptai si peu de chose que j'y subissais la compassion des gens. Je ne connais ni le sentiment, ni l'heureux hasard à l'aide desquels j'ai pu me relever de cette première déchéance : chez moi l'enfant ignore et l'homme ne sait rien. »¹⁰⁴

Pour Félix de Vandenesse, la souffrance vient de l'absence maternelle essentiellement, mais paradoxalement, depuis son retour à la maison familiale, il a découvert que cette absence maternelle ainsi que l'abandon dont il est victime sont plus supportables que la présence de sa mère, car celle-ci est d'une froideur et d'une cruauté insoutenables. La solitude devient subitement une source de soulagement et la présence maternelle une source de souffrance voire un véritable supplice :

« Quoique délaissé par ma mère, j'étais parfois l'objet de ses scrupules, parfois elle parlait de mon instruction et manifestait le désir de s'en occuper ; il me passait alors des frissons horribles en songeant aux déchirements que me causerait un contact journalier avec elle. Je bénissais mon abandon, et me trouvais heureux de pouvoir rester dans le jardin à jouer avec des cailloux, à observer des insectes, à regarder le bleu du firmament. »¹⁰⁵

La mère devient en effet un opposant qui gêne la progression du protagoniste. Elle ne brille pas uniquement par son manquement terrible à son rôle de mère, trahi par son inattention et son manque de tendresse, choses dont Félix avait besoin après des années d'absence, mais elle fait encore preuve de méchanceté et de cruauté en lui imposant des punitions et des châtements qui ont marqué sa fragile période d'enfance. L'un des châtements dont Félix se souviendra pour longtemps est celui qui a suivi la scène du robinet dans le jardin. En effet, accusé à tort d'avoir laissé le robinet de réservoir ouvert, Félix fut puni par sa

¹⁰⁴ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le livre de poche*, 1997, p. 39-40.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

mère, et interdit du plaisir qu'il trouvait à s'isoler dans le jardin pour contempler les étoiles. Félix n'était pas pourtant le responsable, car les vraies coupables étaient ses deux sœurs :

« Ah ! Madame, s'écria mademoiselle Caroline, il a lâché le robinet du réservoir, le jardin est inondé. Ce fut une rumeur générale. Mes sœurs s'étaient amusées à tourner ce robinet pour voir couler l'eau ; mais, surprises par l'écartement d'une gerbe qui les avait arrosées de toutes parts, elles avaient perdu la tête et s'étaient enfuies sans avoir pu fermer le robinet. Atteint et convaincu d'avoir imaginé cette espièglerie, accusé de mensonge quand j'affirmais mon innocence, je fus sévèrement puni. Mais châtement horrible ! Je fus persiflé sur mon amour pour les étoiles et ma mère me défendit de rester au jardin le soir. »¹⁰⁶

Félix devient le souffre douleur de sa propre mère ; celle-ci ne prend même pas la peine de l'approcher pour l'écouter et essayer de comprendre ses peines et de soulager ses souffrances. Pour compenser le manque par rapport à ce rôle de mère que sa propre mère n'arrive pas à assumer, Félix était obligé d'avoir recours à d'autres sources de substitution et trouver ainsi quelqu'un ou quelque chose à quoi il pouvait faire part de ses inquiétudes sans être blâmé en retour. Le meilleur exemple c'est cette étoile qu'il a pris l'habitude de contempler, allongé dans le jardin, et à qui il se confiait à l'écart, et à l'abri des agressions permanentes de sa mère et de ses deux sœurs :

« Un soir, tranquillement blotti sous un figuier, je regardais une étoile avec cette passion curieuse qui saisit les enfants, et à laquelle ma précoce mélancolie ajoutait une sorte d'intelligence sentimentale ... Ne pouvant me confier à personne, je lui disais mes chagrins dans ce délicieux ramage intérieur par lequel un enfant bégaie ses premières idées, comme naguère il a bégayé ses premières paroles. »¹⁰⁷

Le plaisir que trouve Félix à s'isoler dans le jardin de la maison paternelle pour contempler son étoile et lui faire part de ses souffrances et de ses angoisses a des points de similitude avec quelques scènes de l'enfance d'Amaury telle qu'elle est décrite dans *Volupté* et dont il fait part dans le premier chapitre.

En effet, comme Félix de Vandenesse, Amaury a souffert de l'éloignement et de l'isolement. Cet isolement de « six semaines », à l'âge de quinze ans, l'a marqué profondément et développé chez lui un goût particulier pour la solitude et les rêveries :

¹⁰⁶ Ibid., p.40.

¹⁰⁷ Ibid., pp. 41-42.

« Un séjour de six semaines que je fis vers quinze ans au château du comte de..., ancien ami de mon père, et durant lequel je me trouvais tout triste et dépaysé, développa en moi ce penchant dangereux à la tendresse, que mes habitudes régulières avaient jusque-là contenu. Un inexplicable ennui du logis natal s'empara de mon être : j'allais au fond des bouquets, récitant avec des pleurs abondants le psaume *Super flumina Babylonis* ; mes heures s'écoulaient dans un monotone oubli, et il fallait souvent qu'on m'appelât en criant par tout le parc pour m'avertir des repas. »¹⁰⁸

Le manque de tendresse et d'amour maternel dont Julien, Félix et Amaury ont souffert respectivement dans *Le Rouge et le noir*, *Le Lys dans la vallée* et *Volupté* a développé chez ces personnages une aptitude pour la solitude et pour les rêveries.

Il s'agit en effet de rêveries plaisantes dans laquelle les personnages se trouvent et donnent souvent libre cours à leur imagination. La contemplation et la fiction viennent en quelques sortes remédier au rejet et au manque dont ils sont victimes de la part de leurs proches. Nous l'avons vu dans *Le Rouge et le noir*, où Julien Sorel s'isole pour lire et réfléchir sur le fabuleux destin de Napoléon Bonaparte par exemple, dans *Le Lys dans la vallée* où Félix se plait à contempler les étoiles, et nous retrouvons les traces de ces rêveries dans *Volupté* où Amaury s'isole dans sa chambre pour lire, contempler et prier :

« Ces chastes années, qui sont comme une solide épargne amassée sans labeur et prélevée sur la corruption de la vie, se prolongent donc chez moi fort avant dans la puberté, et maintinrent en mon âme, au sein d'une pensée déjà forte, quelque chose de simple, d'humble et d'ingénument puéril. Quand je m'y reporte aujourd'hui, malgré ce que Dieu m'a rendu de calme, je les envie presque, tant il me fallait peu de alors pour le plus saint bonheur ! Silence, régularité, travail et prière ; allée favorite où j'allais lire et méditer vers le milieu du jour, où je passais (sans croire redescendre) de Montesquieu à Rollin ; pauvre petite chambre, tout au haut de la maison, où je me réfugiais loin des visiteurs... »¹⁰⁹

L'absence de tendresse, l'éloignement et le rejet justifient en quelque sorte l'amour maternel qui va se développer dans les trois romans. Cependant, il faut dire aussi que l'élément accélérateur de cet aspect maternel vient essentiellement des principaux rôles féminins auxquels Julien, Félix et Amaury se sont retrouvés confrontés.

Mme de Rênal, Mme de Mortsauf et Mme de Couaën sont toutes mères. Les trois femmes brillent essentiellement dans les trois romans par leur rôle de mères. Elles sont les héritières de ce qui manque à ces jeunes héros : l'attention et la tendresse maternelle.

¹⁰⁸ Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Volupté*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 46.

¹⁰⁹ Ibid., pp. 43-44.

L'attention que porte Mme de Rênal à ses enfants dans *Le Rouge et le noir* est sans équivoque. Le fait d'engager un précepteur constitue déjà un signe d'attention particulière que les Rênal portent à l'éducation de leurs enfants. Même si l'initiative de prendre Julien comme précepteur venait de M. de Rênal, soucieux de soigner son image de maire, sa femme approuva très vite la démarche, poussée par l'inquiétude qu'elle se faisait pour ses enfants, qui, en grandissant, devenaient de plus en plus incontrôlables :

« Le second de ses fils venait de monter sur le parapet du mur de la terrasse, et y courait, quoique ce mur fût élevé de plus de vingt pieds sur la vigne qui est de l'autre côté. La crainte d'effrayer son fils et de le faire tomber empêchait Mme de Rênal de lui adresser la parole. Enfin l'enfant, qui riait de sa prouesse, ayant regardé sa mère, vit sa pâleur, sauta sur la promenade et accourut à elle. Il fût bien grondé. »¹¹⁰

La première instruction que Mme de Rênal donne à Julien concernant l'éducation des enfants était de leur faire éviter les coups de fouet. Cette inquiétude venait de l'air sévère et « fort méchant »¹¹¹ que Julien avait lors de leur premier entretien. L'inquiétude de Mme de Rênal s'explique aussi par une pratique qui était assez courante au Moyen Âge et qui a continué à exister jusqu'au début du XIXe siècle. Il s'agit des punitions corporelles et plus précisément de l'usage du fouet dans le système scolaire et dans l'éducation des enfants en général. Ces châtiments corporels étaient en effet utilisés dans les familles et appliqués par les écoles. En France il faudra attendre 1889 pour que soit votée la première loi rendant possible de déchéance paternelle en cas de trop mauvais traitement. Dans *Les Misérables* de Victor Hugo, les mauvais traitements infligés à Cosette par les Thénardier ont influencé un large public et on participé à l'évolution rapide des mœurs.

Pour sensibiliser Julien à ce phénomène, Mme de Rênal lui raconte une anecdote sur son fils aîné qui était tombé malade à cause d'un petit coup donné par son père qui voulait le battre. Cette anecdote a renvoyé Julien vers sa propre expérience et sa propre connaissance du sujet puisqu'il était lui-même très souvent maltraité par son père :

« Mon fils aîné a onze ans, reprit Mme de Rênal...ce sera presque un camarade pour vous, vous lui parlerez raison. Une fois son père a voulu le battre, l'enfant a été malade pendant toute une semaine, et cependant c'était un bien petit coup.

¹¹⁰ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p.33.

¹¹¹ Ibid., p.50.

Quelle différence avec moi, pensa Julien. Hier encore, mon père m'a battu. Que ces gens riches sont heureux ! »¹¹²

Pour dépassionner les inquiétudes de Mme de Rênal, Julien lui promet de ne jamais battre ses enfants ; un engagement qui prend l'air d'un serment à la fois de confiance et de dévouement, puisque Julien, comme pour montrer sa totale admiration, conclut par prendre la main de Mme de Rênal pour l'embrasser :

*« Pendant ses débats intérieurs, Mme de Rênal lui adressait deux ou trois mots d'instruction sur la façon de débiter avec les enfants. La violence que se faisait Julien le rendit de nouveau fort pâle ; il dit, d'un air contraint :
- Jamais, Madame, je ne battrai vos enfants ; je le jure devant Dieu.
Et en disant ces mots, il osa prendre la main de Mme de Rênal et la porter à ses lèvres. »¹¹³*

Soucieuse de la bonne éducation et du bien-être de ses enfants, Mme de Rênal constitue l'exemple parfait de la mère idéale. Avant l'arrivée de Julien, sa seule occupation était concentrée dans le service de sa famille et de ses enfants principalement. Mme de Rênal doit sa conduite à son indifférence vis-à-vis du monde extérieur, à sa modestie et à l'éducation religieuse qu'elle a reçue « chez des religieuses adoratrices passionnées du *Sacré-Cœur de Jésus* ». *Le Sacré-Cœur* implique en effet une totale dévotion au cœur de Jésus-Christ en tant que symbole de l'amour divin par lequel le fils de Dieu a pris nature humaine et a donné sa vie pour les hommes. En sortant du couvent, Mme de Rênal a mis cette dévotion passionnée au service de sa propre famille. Sa conduite et l'image qu'elle s'était faite à Verrières « faisaient l'orgueil de M. de Rênal » :

*« Jusqu'à l'arrivée de Julien, elle n'avait réellement eu d'attention que pour ses enfants. Leurs petites maladies, leurs douleurs, leurs petites joies, occupaient toute la sensibilité de cette âme qui, de la vie, n'avait adoré que Dieu, quand elle était au Sacré-cœur de Besançon.
Sans qu'elle daignât le dire à personne, un accès de fièvre de l'un de ses fils la mettait presque dans le même état que si l'enfant eût été mort. Un éclat de rire grossier, un haussement d'épaules, accompagné de quelque maxime triviale sur la folie des femmes, avaient constamment accueilli les confidences de ce genre de chagrins, que le besoin d'épanchement l'avait portée à faire à son mari, dans les premières années de leur mariage. »¹¹⁴*

¹¹² Ibid., p.51

¹¹³ Ibid., p.52.

¹¹⁴ Ibid., p.59.

Dans *Le Lys dans la vallée*, Mme de Mortsauf joue plus explicitement son rouble rôle de mère, à la fois auprès de Félix de Vandenesse et auprès de Charles et de Madeleine, ses deux enfants.

Concernant Félix, Mme de Mortsauf se présente comme étant la personne la mieux placée et la mieux qualifiée pour le comprendre, le soutenir et calmer ses inquiétudes d'enfant. Son rôle et son statut de mère lui donnent automatiquement le pouvoir et la compétence nécessaires pour s'occuper de cet enfant qu'elle a rencontré pour la première fois assis, épuisé sur une banquette abandonnée, et qui s'invite plus tard, et subitement, dans sa maison accompagné par Monsieur de Chessel. En se retrouvant de nouveau face à Mme de Mortsauf, Félix qui s'est senti gêné par le souvenir de la scène de la banquette et surtout du baiser qu'il a ardemment posé sur ses épaules, s'est réfugié à nouveau dans l'attitude de l'enfant dont les larmes ont à nouveau fait appel à cette mère qui n'a pas hésité à voler à son secours pour le rassurer et le soutenir. Les larmes de Félix de Vandenesse dans cette première entrevue avec Mme de Mortsauf chez elle, ainsi que son air de jeune fille, rappellent étrangement l'attitude de Julien Sorel fraîchement arrivé chez les Rênal, qui avait les larmes aux yeux, et que Mme de Rênal avait pris aussi pour « une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire »¹¹⁵ :

*« ...Elle tourna sur moi des yeux froids et sévères qui me firent baisser les paupières, autant par je ne sais par quel sentiment d'humiliation que pour cacher des larmes que je retins entre mes cils. L'imposante châtelaine me vit le front en sueur ; peut-être aussi devina-t-elle les larmes, car elle m'offrit ce dont je pouvais avoir de besoin, en exprimant une bonté consolante qui me rendit la parole. Je rougissais comme une jeune fille en faute, et d'une voix chevrotante comme celle d'un vieillard, je répondis par un remerciement négatif. »*¹¹⁶

Cependant, l'attention et l'amour maternels dont Mme de Mortsauf fait preuve dans *Le Lys dans la vallée* sont entièrement et exclusivement réservés à ses enfants. Mme de Mortsauf ne vit que pour ses enfants et la dévotion qu'elle a héritée du couvent du *Sacré-Cœur* est entièrement dirigée vers eux.

La bonne éducation, moderne, que les Mortsauf offrent à leurs enfants, témoigne, comme c'est le cas dans *Le Rouge et le noir*, de cette attention particulière que les familles aisées accordent à l'avenir de leurs enfants. Mais cette éducation « moderne » est néanmoins

¹¹⁵ Ibid., p.48.

¹¹⁶ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, p.75.

présentée comme une source de suspicion par M. de Mortsauf, qui y voit un danger, qui use les nouvelles générations avant l'âge. Il se sert de Félix comme exemple pour critiquer le système éducatif dont il s'indigne, comme s'il voulait lui rejeter sur lui, implicitement, la responsabilité de la santé fragile de ses propres enfants :

« L'éducation moderne est fatale aux enfants, reprit le comte. Nous les bourrons de mathématiques, nous les tuons à coups de science, et les usons avant le temps. Il faut vous reposer ici, me dit-il, vous êtes écrasé sous l'avalanche d'idées qui a roulé sur vous. Quel siècle nous prépare cet enseignement mis à la portée de tous, si l'on ne prévient le mal en rendant l'instruction publique aux corporations religieuses ! »¹¹⁷

L'attention particulière que porte Mme de Mortsauf à ses enfants s'explique surtout par la santé fragile de Jacques et de Madeleine, une santé fragile qu'ils ont héritée de leur père et dont Henriette fait largement les frais. En effet, au lieu d'admettre les faits, le comte préfère rejeter la responsabilité sur sa femme, en l'accusant de négligence. Les accusations incessantes de son mari ainsi que la santé fragile de Jacques et de Madeleine constituent un fardeau très lourd à porter pour Henriette, qui, sans se plaindre, redouble d'efforts pour remplir convenablement son rôle de femme et surtout de mère.

En s'invitant chez les Mortsauf, Félix mesure pour la première fois le poids du sacrifice qu'Henriette portait. A travers le constat qu'il fait de l'état de santé de Madeleine, Félix imagine la souffrance ainsi que la peine que cet état de santé de la jeune fille fait endurer à sa mère :

« Une interrogation de monsieur de Chessel m'apprit que Madeleine avait neuf ans ; je marquai quelque surprise de mon erreur, et mon étonnement amassa des nuages sur le front de la mère. Mon interlocuteur me jeta l'un de ces regards significatifs par lesquels les gens du monde nous font une seconde éducation. Là, sans doute était une blessure maternelle dont l'appareil devait être respecté. Enfant malingre dont les yeux étaient pâles, dont la peau était blanche comme une porcelaine éclairée par une lueur, Madeleine n'aurait sans doute pas vécu dans l'atmosphère de la ville. L'air de la campagne, les soins de sa mère qui semblait la couvrir, entretenaient la vie dans ce corps aussi délicat que l'est une plante venue en serre malgré les rigueurs d'un climat étranger. Quoiqu'elle ne rappelât en rien sa mère, Madeleine paraissait en avoir l'âme, et cette âme la soutenait. Ses cheveux rares et noirs, ses yeux caves, ses joues creuses, ses bras amaigris, sa poitrine étroite annonçaient un débat entre la vie et la mort, duel sans trêve où jusqu'alors la comtesse était victorieuse. Elle se faisait vive, sans doute pour éviter des chagrins à sa mère... »¹¹⁸

¹¹⁷ Ibid., p.90.

¹¹⁸ Ibid., pp. 85-86.

La souffrance d'Henriette est double, puisque la santé de Jacques est encore plus fragile que celle de Madeleine. Chaque toux poussée par l'enfant, chaque fièvre qu'il subit se transforme très rapidement en une véritable source d'inquiétude pour ses parents et surtout pour Henriette qui doit faire face à la fois au désarroi provoqué par l'état de santé de son fils et à l'assaut de colère de son mari.

Sous les yeux de Félix, ému à la fois de pitié et d'admiration, Henriette se transforme en une sorte de chaman ou de guérisseuse dont le regard magnétique a pour mission de souffler la vie et l'énergie dans le corps faible de son enfant malade :

« Nous allongâmes le pas pour aller saluer Mme de Mortsauf, qui laissa tout d'un coup le livre ou lisait Madeleine, et prit sur ses genoux Jacques en proie à une toux convulsive.

- *Hé ! bien, qu'y a t-il ? s'écria le comte en devenant tout blême.*
- *Il a mal à la gorge, répondit la mère, qui semblait ne pas me voir, ce ne sera rien ; Elle lui tenait à la fois la tête et le dos, et de ses yeux sortaient deux rayons qui versaient la vie à cette pauvre créature.*
- *Vous êtes d'une incroyable imprudence, reprit le comte avec aigreur, vous l'exposez au froid de la rivière, et l'asseyez sur un banc de pierre.*
- *Mais, mon père, le banc brûle, s'écria Madeleine.*
- *Ils étouffaient là-haut, dit la comtesse.*
- *Les femmes veulent toujours avoir raison ! dit-il en me regardant. Pour éviter de l'approuver ou de l'improver par mon regard, je contemplais Jacques qui se plaignait de souffrance dans la gorge, et que sa mère emporta. Avant de nous quitter, elle put entendre son mari.*
- *Quand on a fait des enfants si mal portants, on devrait savoir les soigner ! dit-il. »*¹¹⁹

Malgré l'épuisement, malgré les crises incessantes occasionnées par les maladies à répétitions de ses enfants et les changements d'humeur de Monsieur de Mortsauf, Henriette garde l'espoir, et continue à militer pour préserver ses enfants, refusant de se laisser abattre par les attaques lâches et incessantes de son mari. Ses enfants sont devenus sa raison de vivre, et leur guérison un combat dont elle tire son énergie.

Il est évident que les sacrifices d'Henriette ainsi la tendresse dont elle comble Jacques et Madeleine ont réveillé les blessures de Félix, dont sa mère était tenue pour responsable. Il se voyait déjà se substituer à Jacques et Madeleine pour devenir à son tour « l'ange » d'Henriette, pour bénéficier ainsi de son élan de générosité maternelle et baigner dans la vitalité que leur offre son regard céleste :

¹¹⁹ Ibid., pp. 106-107.

« Les enfants dont les yeux s'attachaient à ceux de leur mère, comme s'ils en tiraient leur lumière, voulurent l'accompagner, elle leur dit :
- Restez, chers anges ! Et mit son doigt sur ses lèvres. Ils obéirent, mais leurs regards se voilèrent. Ah ! Pour s'entendre dire ce mot chers, quelle tâche n'aurait-on pas entreprise ? »
Comme les enfants, j'eus moins chaud quand elle ne fut plus là ».¹²⁰

Dans *Volupté*, Amaury se présente aussi comme un jeune en perdition, un être dont les souvenirs, qui le hantent, jaillissent de temps en temps, le blessent et lui rappellent sa misérable réalité. Il vit en permanence dans le désarroi provoqué par un passé marqué par les douleurs de la révolution et l'inquiétude vis-à-vis d'un avenir incertain :

« Ô mon dieu ? Est-il jamais assez tard dans la vie, est-on jamais assez avant dans la voie, pour pouvoir tourner impunément la tête vers ce qu'on a quitté, pour n'avoir plus à craindre l'amollissement qui se glisse en dernier regard ? Moi, qui ait la prétention de redresser ici et de fortifier la jeunesse d'un autre, n'ai-je pas à veiller plutôt sur mes cicatrices glacées, à tenir mes deux mains à ma poitrine et à mes entrailles, de peur que quelque violent assaut toujours menaçant ? »¹²¹

Comme Julien Sorel et Félix de Vandenesse, Amaury est un bâtard du siècle. Se sentant trahi et méprisé, il n'a personne à qui se confier. Dans le discours qu'Amaury fait à Mademoiselle Amélie, il parle en effet au nom de toute la jeunesse de son époque :

« A quoi donc va se passer notre jeunesse ? La terre tremble, les nations se choquent sans relâche, et nous n'y sommes pas, et nous ne pouvons en être, ni contre ni avec la France. Un moment, et ce moment a été beau, le combat s'est ouvert par nous : on se mesurait de deux parts ; Cazalès a parlé, Sombreuil a offert sa poitrine, on a pu mourir. Nous, trop jeunes alors de peu d'années, pleins de sève aujourd'hui, que faire ? Les rois sont tombés, et, du fond de l'exil, la voix des leurs ne nous arrive pas. Nos pères, qui devaient nous conseiller, nous ont tous manqué en un même jour et n'ont pas de tombe. L'oubli à notre égard a remplacé la haine, et ce n'est plus la hache, mais le dédain qui nous retranche. »¹²²

Le choix de Mademoiselle Amélie de Liniers comme interlocutrice est symbolique aussi dans la mesure où Amélie joue un double rôle dans ce passage, celui de la jeune victime susceptible de comprendre le discours d'Amaury, parce qu'elle représente aussi cette jeunesse que la révolution a jetée dans l'inconnu, et celui de la mère qui doit se charger de l'écouter,

¹²⁰ Ibid., pp. 86-87.

¹²¹ Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Volupté*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 56.

¹²² Ibid., p.58.

de calmer ses souffrances et de trouver les réponses et les paroles qui serviront de baume à ses blessures. Amélie de Liniers, qui s'est retrouvée orpheline à dix-sept ans, au lendemain de la révolution, vit en effet chez Les Greneuc, ses grands-parents, où elle s'occupe de sa cousine germaine, Madeleine de Guémio, tout enfant encore et à qui elle sert de gouvernante et de « mère » :

« Mais ce qui me le faisait surtout rechercher, je le sens bien c'est que dans sa maison sous la tutelle du digne gentilhomme et de sa femme, habitait, âgée de dix-sept ans leur petite-fille, mademoiselle Amélie de Liniers. Il y avait aussi une autre petite fille, cousine germaine de celle-ci, mais tout enfant encore, la gentille Madeleine de Guémio, ayant de six à sept ans au plus à laquelle sa jeune cousine servait de gouvernante et de mère. Les parents de ces orphelines étaient tombés victimes de l'affreuse tourmente, les deux pères, ainsi que madame de Guémio elle-même, sur l'échafaud : madame de Liniers avait survécu deux ans à son mari, et ses yeux mourants s'étaient du moins reposés sur sa fille déjà éclosée et à l'abri de l'orage. Ainsi deux vieillards et deux enfants composaient cette maison ; entre ces âges extrêmes une révolution avait passé, et la florissante génération destinée à les unir s'était engloutie... »¹²³

La tendresse dont Mademoiselle de Linier comble sa cousine germaine rappelle en effet celle réservée par Madame de Rênal à ses enfants, sauf que loin de trouver des réponses aux tourments d'Amaury, Amélie s'est réfugiée derrière un triste sourire, et dans des caresses complaisamment données aux boucles de cheveux de la petite de Guémio, « qui lui servait de contenance » :

« Ce que je souhaite, ce qu'il me faut pour me confirmer vraiment ce que je suis, répondais-je un soir de mai, le long de l'enclos du verger en fleurs, à mademoiselle de Liniers, qui marchait nu-tête près de moi et poussait devant elle la petite de Guémio, promenant au hasard dans la brune chevelure de l'enfant, une main que la lune argentait... »¹²⁴

Le côté maternel marque bien aussi l'entrée de Mme de Couaën en scène dans *Volupté*. En effet, convié pour une visite de courtoisie chez le marquis de Couaën, Amaury s'intéresse tout d'abord à l'histoire de Monsieur de Couaën et à ses différents parcours dans la vie, puis met l'accent sur le personnage de Madame de Couaën, sa femme, qu'il présente d'emblée comme une jeune femme belle, charmante mais « déjà mère ». Le côté maternel côtoie le charme et la beauté chez Madame de Couaën, qu'Amaury n'avait pas encore vue, ce

¹²³ Ibid., pp. 51-52.

¹²⁴ Ibid., p. 58.

qui lui donne un statut bien particulier, et lui réserve une bonne considération et une haute estime dans l'esprit du jeune narrateur :

« ...Il avait trouvé le première Vendée expirante dans son sang, et, reparti alors pour l'Irlande, il n'en était revenu que vers 97, amenant cette fois avec lui une jeune femme charmante, déjà mère, étrange et merveilleuse, disait-on, de beauté, qui, depuis trois ou quatre ans, déjà, vivait toute retirée en ce manoir, où des intrigues politiques paraissaient s'ourdir, et où j'étais convié d'aller. »¹²⁵

L'amour maternel implique aussi une certaine forme d'initiation à la vie et à ses exigences. Mais l'amour maternel c'est aussi une forme de protection à la fois nécessaire et temporaire.

¹²⁵ Ibid, p.62.

b- La femme initiatrice et protectrice :

La jeunesse de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, de Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* et d'Amaury dans *Volupté* a favorisé la naissance d'un amour maternel. Cet amour maternel participe directement à la mise en place, dans les trois romans, d'un processus d'initiation et d'apprentissage qui s'adresse à ces trois personnages. Le roman se transforme donc en un livre d'initiation à l'amour et à la vie. La femme aimée devient par conséquent un maître dans la matière. Son rôle principal consiste à éduquer l'amoureux novice qui devient son apprenti. La femme aimée accède à ce statut dans les trois romans grâce à sa posture de mère, comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent ; de maîtresse, mais aussi et surtout grâce à sa place de dame de société, dont l'entourage les connaissances et lui confèrent l'autorité et les compétences nécessaires pour exercer son rôle de formatrice.

Dans *Le Rouge et le noir*, le fait d'intégrer la maison des Rênal constitue déjà une prérogative et un pas important vers l'ascension. Cette montée repose sur la protection que lui procure la bienveillance de Mme de Rênal, son statut social et la renommée de son mari, le maire de Verrières. En effet, cette protection vient surtout de la richesse matérielle de Mme de Rênal, grâce à son héritage, mais aussi grâce à son prestigieux statut dans la société de la ville de Verrières et à la carrière militaire de son mari.

Le parcours personnel de Monsieur de Rênal le place comme la personnalité la plus influente de Verrières. Le milieu aristocratique qu'il a côtoyé et dans lequel il a évolué lui procure beaucoup de prestige, et un large répertoire de connaissances très réputées dans la société parisienne :

« Le maire de Verrières devait une réputation d'esprit et surtout de bon ton à une demi-douzaine de plaisanteries dont il avait hérité d'un oncle. Le vieux capitaine de Rênal servait avant la révolution dans le régiment d'infanterie de M. le duc d'Orléans, et, quand il allait à Paris, était admis dans les salons du prince. Il y avait vu Mme de Montesson, la fameuse Mme de Genlis, M. Ducrest, l'inventeur du Palais-Royal. Ces personnages ne reparaissent que trop souvent dans les anecdotes de M. de Rênal. Mais peu à peu ce souvenir de choses aussi délicates à raconter était devenu un travail pour lui, et, depuis quelque temps, il ne répétait que dans les grandes occasions ses anecdotes relatives à la maison d'Orléans. Comme il était

*d'ailleurs fort poli, excepté lorsqu'on parlait d'argent, il passait avec raison, pour le personnage le plus aristocratique de Verrières. »*¹²⁶

Julien Sorel se présente comme un idéaliste. Il voit le monde et la réalité à travers sa propre vision et ses propres convictions. Cette manière de percevoir le monde extérieur, voire son propre intérieur, l'empêche de comprendre le fonctionnement du monde et de la société car il est emprisonné dans ses propres utopies. Julien se retrouve par conséquent dans une situation d'aveuglement. Son arrivisme, son orgueil et son entêtement lui voilent les yeux. Ils l'empêchent de voir la réalité et lui dessinent des horizons et des espaces dans lesquels il croit fortement alors qu'ils ne sont, en réalité, que le fruit de ses illusions. Julien est un être ambitieux, et son imagination, qu'il développe grâce à ses lectures, participe fortement au décalage qui le sépare de la réalité. Tous ces éléments font l'essence d'un ego ou d'un moi qui se voit exceptionnel :

*« Cette horreur pour manger avec des domestiques n'était pas naturelle à Julien, il eut fait pour arriver à la fortune des choses bien autrement pénibles. Il puisait cette répugnance dans Les Confessions de Rousseau. C'était le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurait le monde. Le recueil des bulletins de la grande armée et le Mémorial de Sainte Hélène complétaient son Coran. Il se serait fait tuer pour ces trois ouvrages. »*¹²⁷

L'initiation au monde extérieur dans *Le Rouge et le noir* implique l'acceptation du monde tel qu'il est, même si les composantes et les valeurs de ce nouveau monde qui se présente à Julien sont contraires à l'éthique et la morale telles qu'il les perçoit. Julien a besoin des autres pour faire son apprentissage et son initiation au monde extérieur et ses exigences. Julien le dit clairement d'ailleurs à Madame de Rênal dès son arrivée :

*« On m'appelle Julien Sorel, Madame ; je tremble en entrant pour la première fois de ma vie dans une maison étrangère, j'ai besoin de votre protection et que vous me pardonniez bien des choses les premiers jours. »*¹²⁸

Dans *Le Rouge et le noir*, les femmes, en l'occurrence Mme de Rênal et Mathilde de La Mole, représentent pour Julien cet autre dont il a besoin pour intégrer une société d'élites,

¹²⁶ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, pp. 35-36.

¹²⁷ Ibid., p. 41.

¹²⁸ Ibid., p. 51.

pouvoir la déchiffrer et faire son ascension. Il en est de même dans *Le Lys dans la Vallée* et dans *Volupté*, puisque Félix de Vandenesse et Amaury entretiennent respectivement les mêmes rapports avec Henriette de Mortsauf et Mme de Cauën.

Cependant, pour pouvoir pénétrer le monde de la bonne société, il faut savoir parler aux femmes, chose que Julien Sorel ne maîtrise pas parfaitement. Le fait de se retrouver seul avec une femme le trouble et le rend nerveux :

« d'après je ne sais quelle idée prise dans quelque récit de la bonne société, telle que l'avait vue le vieux chirurgien-major, dès qu'on se taisait dans un lieu où il se trouvait avec une femme, Julien se sentait humilié comme si ce silence eût été son tort particulier. Cette sensation était cent fois plus pénible dans le tête-à-tête. Son imagination remplie des notions les plus exagérées, les plus espagnoles, sur ce qu'un homme doit dire, quand il est seul avec une femme, ne lui offrait dans son trouble que des idées inadmissibles. Son âme était dans les nues, et cependant il ne pouvait sortir du silence le plus humiliant. Ainsi son air sévère, pendant les longues promenades avec Mme de Rênal et les enfants, était augmenté par les souffrances les plus cruelles. Il se méprisait horriblement. Si par malheur il se forçait à parler, il lui arrivait de dire les choses les plus ridicules. »¹²⁹

Ce qui sauve sans doute Julien de l'embarras et facilite sa communication avec Mme de Rênal, c'est la naïveté de cette dernière, son manque d'expérience et sa méconnaissance du monde de l'amour et des hommes. Son éducation strictement religieuse et les conseils alarmants que son confesseur, le curé Chélan, lui a enseignés à propos du monde des hommes, ont encore augmenté son ignorance de ce monde, et ont rendu les faiblesses et les défauts de Julien indétectables à ses yeux :

« Mme de Rênal, riche héritière d'une tante dévote, mariée à seize ans à un bon gentilhomme, n'avait de sa vie éprouvé ni vu rien qui ressemblât le moins du monde de l'amour. Ce n'était guère que son confesseur, le bon curé Chélan, qui lui avait parlé de l'amour, à propos de M. Valenod, et lui en avait fait une image si dégoûtante, que ce mot ne lui représentait que l'idée du libertinage le plus abject... Grâce à cette ignorance, Mme de Rênal, parfaitement heureuse, occupée sans cesse de Julien, était loin de se faire le plus petit reproche. »¹³⁰

L'ignorance de Mme de Rênal et sa naïveté ont trouvé leurs équivalents dans la fierté et la simplicité de Julien. Ce dernier constitue une source de nouveautés à cette femme dont le quotidien est dominé par une seule catégorie d'hommes passionnés uniquement par les

¹²⁹ Ibid., p. 66.

¹³⁰ Ibid., pp. 66-67.

affaires et par l'argent. Julien apporte en outre une tâche et une mission à Mme de Rênal, car les défauts et les manières du jeune homme ont besoin d'être corrigés. L'âme sensible de Mme de Rênal n'est pas restée indifférente face à cette mission qui s'est offerte à elle. Le sentiment de pitié qu'elle a éprouvé pour Julien en le voyant pour la première fois debout devant sa porte s'est transformé progressivement en amour. Fascinée par sa simplicité, elle décide subitement de le prendre en charge et de le protéger :

« De là le succès du petit paysan Julien. Elle trouva des jouissances douces, et toutes brillantes du charme de la nouveauté, dans la sympathie de cette âme noble et fière. Mme de Rênal lui eût bientôt pardonné son ignorance extrême qui était une grâce de plus, et la rudesse de ses façons qu'elle parvint à corriger. Elle trouva qu'il valait la peine de l'écouter, même quand on parlait des choses les plus communes, même quand il s'agissait d'un pauvre chien écrasé, comme il traversait la rue, par la charrette d'un paysan allant au trot. Le spectacle de cette douleur donnait son gros rire à son mari, tandis qu'elle voyait se contracter les beaux sourcils noirs et si bien marqués de Julien. La générosité, la noblesse d'âme, l'humanité lui semblèrent peu à peu n'exister que chez ce jeune abbé. Elle eût pour lui seul toute la sympathie et même l'admiration que ces vertus excitent chez les âmes bien nées. »¹³¹

Dans *Le Rouge et le noir*, Mme de Rênal apporte essentiellement amour et protection à Julien. Elle se passionne pour lui, et se dévoue pour le servir et le protéger de tous les dangers : en témoigne la scène du portrait de Napoléon que Julien avait caché dans la paillasse de son lit, et qui aurait pu être découvert par M. de Rênal sans l'intervention de Mme de Rênal.

Dans l'exemple de Mme de Rênal et de Julien Sorel, nous n'assistons pas à un véritable apprentissage avec des consignes. La douceur, la timidité, la fragilité et la sensibilité de Mme de Rênal l'empêchent d'imposer des lignes de conduite à Julien. Elle fait tout pour éviter ses coups de colère, et désapprouve fortement les reproches que son mari fait à Julien, car elle les trouve injustes.

Le rôle de Mme de Rênal se résume à un rôle de mécène. La faiblesse de Mme de Rênal fait triompher davantage la force du jeune précepteur et renforce sa foi dans ses convictions et ses principes napoléoniens. La force de l'épervier et de l'oiseau de proie, qui le passionne, le mène, et fait que son apprentissage chez les Rênal prend un aspect sélectif. Julien apprend de plus en plus à mentir avec excellence, tout en prenant pour convaincre, les manières et les attitudes des hommes puissants de Verrières, M. de Rênal ou encore M. de Valenod, au grand désespoir de l'abbé Chélan. Le curé constate en effet et avec effroi ce

¹³¹ Ibid., p. 60.

changement chez Julien lors d'une entrevue pendant laquelle Julien lui annonce son refus de se marier avec Elisa, la femme de chambre de Mme de Rênal. Julien annonce comme prétexte des excuses qui ne sont en réalité que des calomnies, le fruit de son imagination, mais qui constituent une véritable atteinte à la réputation de la jeune femme :

*« Trois jours après, Julien avait trouvé le prétexte dont il eût dû se munir dès le premier jour ; ce prétexte était une calomnie, mais qu'importe ? Il avoua au curé, avec beaucoup d'hésitation, qu'une raison qu'il ne pouvait lui expliquer, parce qu'elle nuirait à un tiers, l'avait détourné tout d'abord de l'union projetée. C'était accuser la conduite d'Elisa. M. Chélan trouva dans ses manières un certain feu tout mondain, bien différent de celui qui eût dû animer un jeune lévite. (...) Il ne faut pas trop mal augurer de Julien ; il inventait correctement les paroles d'une hypocrisie cauteleuse et prudente. Ce n'est pas mal à son âge. Quant au ton et aux gestes, il vivait avec des campagnards ; il avait été privé de la vue des grands modèles. Par la suite, à peine lui eût été donné d'approcher de ces messieurs, qu'il fût admirable pour les gestes comme pour les paroles. »*¹³²

Dans *Le Rouge et le noir*, l'initiation à l'amour est valable pour Julien Sorel comme pour Mme de Rênal. En effet, femme mariée, Mme de Rênal se trouve pourtant au même degré que Julien. Sa connaissance de l'amour et des sentiments est limitée. Julien est encore plus entreprenant. Son éducation religieuse au *Sacré-Cœur*, son mariage prématuré et la charge que lui constituait sa famille, à laquelle elle se dévoue sans compter, ne lui ont pas laissé le temps et n'ont fait qu'augmenter sa naïveté et sa méconnaissance des choses de la vie, des hommes et de l'amour. Son amour pour Julien constitue par conséquent quelque chose de nouveau, qui vient l'arracher à son quotidien monotone, et la brusquer dans la mesure où elle ne s'attendait pas à ce nouveau sentiment qui la fait frémir mais qui lui procure beaucoup de bonheur car ce sentiment était, jusqu'à l'arrivée de Julien, complètement inespéré :

*« Mme de Rênal voulut travailler, et tomba dans un profond sommeil ; quand elle se réveilla, elle ne s'effraya pas autant qu'elle l'aurait dû. Elle était trop heureuse pour pouvoir prendre en mal quelque chose. Naïve et innocente, jamais cette bonne provinciale n'avait torturé son âme, pour tâcher d'en arracher un peu de sensibilité à quelque nouvelle nuance de sentiment ou de malheur. Entièrement absorbée avant l'arrivée de Julien, par cette masse de travail qui, loin de Paris, est le lot d'une bonne mère de famille, Mme de Rênal pensait aux passions, comme nous pensons à la loterie : duperie certaine et bonheur cherché par des fous. »*¹³³

¹³² Ibid., p.69.

¹³³ Ibid., p.71.

Ainsi, nous pouvons dire que dans *Le Rouge et le noir*, c'est l'environnement et l'entourage de Mme de Rênal qui s'improvisent maître pour Julien. La passivité, la timidité de Madame, de Rênal ainsi que son manque d'expérience, ont sans doute précipité le départ de Julien. L'amour maternel de Madame de Rênal s'est montré insuffisant pour combler les ambitions et les attentes de Julien, d'où la nécessité de compléter son initiation auprès d'autres personnes susceptibles de lui procurer cet enseignement, voire les moyens nécessaires à son ambition, même si les conseils de Madame de Rênal, surtout au sujet de la coquetterie des femmes parisiennes et de leur comportement, se sont avérés bénéfiques :

« Mathilde le regardait avec une expression singulière. Voilà bien la coquetterie des femmes de ce pays telle que Mme de Rênal me l'avait peinte, se dit Julien. »¹³⁴

La relation de Julien Sorel avec Mathilde de La Mole constitue une nouvelle alternative et un nouveau départ vers sa véritable ambition. Le monde de Mathilde de La Mole bercé par les bals et les salons bien fréquentés, contient en effet tous les ingrédients nécessaires à la réussite et à l'enchantement puisque « Julien était au comble du bonheur. Ravi à son insu par la musique, les fleurs, les belles femmes, l'élégance générale, et, plus que tout, par son imagination, qui rêvait des distinctions pour lui et la liberté pour tous ». ¹³⁵ L'estime et l'amour de Mathilde pour Julien constituent en outre la promesse d'un bel avenir d'après Mademoiselle de La Mole. Le courage de Julien lui rappelle en effet l'héroïsme de Boniface de La Mole et Henri IV dont l'époque et les valeurs auraient sans doute fait de Julien un chef d'escadron :

« Ah ! dans les temps héroïques de la France, au siècle de Boniface de la Mole, Julien eût été le chef d'escadron, et mon frère, le jeune prêtre, aux mœurs convenables, avec la sagesse dans les yeux et la raison dans la bouche. »¹³⁶

Par ailleurs, dans *Le Lys dans la vallée*, Henriette de Mortsauf procure à Félix de Vandenesse une éducation et un enseignement complets dans la mesure où elle lui impose une véritable éducation et un véritable enseignement sur l'amour et sur la manière de vivre en société. Ainsi, quand Félix avoue son amour à Henriette, elle ne le repousse pas, mais lui fixe des limites et des règles pour canaliser son amour :

¹³⁴ Ibid., p. 338.

¹³⁵ Ibid., p. 333.

¹³⁶ Ibid., p. 367.

« - Hé ! bien, répondais-je, dites-moi franchement comment vous voulez que je vous aime.

- Aimez-moi comme m'aimait ma tante, de qui je vous ai donné les droits en vous autorisant à m'appeler du nom qu'elle avait choisi pour elle parmi les miens. »¹³⁷

Ce qui compte le plus pour Henriette c'est de voir Félix réussir dans la vie. Elle voit l'amour de Félix pour elle comme un suicide qu'elle doit empêcher à tout prix. L'amour de Félix pour Henriette entraverait sa réussite et son avenir, c'est pour ça qu'elle lui demande, et même lui ordonne, de renoncer à toute idée de passion, de mariage ou d'engagement. Elle lui demande avant tout de s'affronter aux épreuves de la vie, de faire fortune et de s'assurer un bel avenir. Le discours ainsi que les conseils d'Henriette rappellent ceux d'Henry de Marsay quand il s'adresse à son ami Paul de Manerville dans *Le contrat de Mariage* pour le dissuader de se marier :

« Elle pâlit, et dit à mots pressés : - Félix, ne vous engagez pas en des liens qui, un jour, seraient des obstacles à votre bonheur. Je mourrais de chagrin d'avoir été la cause de ce suicide. Enfant, un désespoir d'amour est-il donc une vocation ? Attendez les épreuves de la vie pour juger de la vie ; je le veux, je l'ordonne. Ne vous mariez ni avec l'église ni avec une femme, ne vous mariez d'aucune manière, je vous le défends. Restez libre. Vous avez vingt et un ans. A peine savez-vous ce que vous réserve l'avenir. Mon Dieu ! Vous aurais-je mal jugé ? Cependant j'ai cru que deux mois suffisaient à connaître certaines âmes.

- Quel espoir avez-vous ? Lui dis-je en jetant des éclairs par les yeux.

- Mon ami, acceptez mon aide, élevez-vous, faites fortune et vous saurez quel est mon espoir. Enfin, dit-elle en paraissant laisser échapper un secret, ne quittez jamais la main de Madeleine que vous tenez en ce moment.

Elle s'était penchée à mon oreille pour me dire ces paroles qui prouvaient combien elle était occupée de mon avenir. »¹³⁸

L'enseignement d'Henriette ne se limite pas au thème de l'amour. Il se généralise pour toucher à d'autres domaines comme la société et la politique. Henriette enseigne à Félix la politesse et surtout comment se conduire avec les femmes, y compris avec Madame la duchesse, sa propre mère, à qui elle compte le recommander. Madame de Mortsauf demande à Félix d'accepter et de respecter les hiérarchies et le fonctionnement de la société et du monde politique de l'époque. Cette conduite garantirait à Félix, selon Henriette, la promesse d'un avenir meilleur et serein. Aussi, Henriette conseille à Félix d'abandonner toutes les sortes

¹³⁷ Ibid., p. 142.

¹³⁸ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le livre de poche*, 1997, p. 143.

d'idéologies politiques reçues ou mal conçues qui pourraient un jour compromettre son avenir et mettre en danger sa réussite et son ambition :

« - *J'ai peur de votre mère, dis-je à la comtesse pour reprendre l'entretien.*
- *Et moi aussi, répondit-elle en faisant un geste plein d'enfantillage, mais n'oubliez pas de toujours la nommer madame la duchesse et de lui parler à la troisième personne. La jeunesse actuelle a perdu l'habitude de ces formules polies, reprenez-les ? Faites cela pour moi. D'ailleurs, il est de si bon goût de respecter les femmes, quel que soit leur âge, et de reconnaître les distinctions sociales sans les mettre en question. Les honneurs que vous rendez aux supériorités établies ne sont-ils pas la garantie de ceux qui vous sont dus ? Tout est solidaire dans la société. Le cardinal de la Rovère et Raphaël d'Urbino étaient autrefois deux puissances également révérees. Vous avez sucé dans vos lycées le lait de la Révolution, et vos idées politiques peuvent d'en ressentir, mais en avançant dans la vie, vous apprendrez combien les principes de liberté mal définis sont impuissants à créer le bonheur des peuples. Avant de songer, en ma qualité de Lenoncourt, à ce qu'est ou ce que doit être une aristocratie, mon bon sens de paysanne me dit que les sociétés n'existent que par la hiérarchie. Vous êtes dans un moment de la vie où il faut choisir bien ! Soyez de votre parti. Surtout, ajouta-t-elle en riant, quand il triomphe. »¹³⁹*

Comme nous l'avons constaté dans l'exemple de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir*, la dame procure aide et protection pour son apprenti-amant. De ce fait, Henriette propose à Félix dans *Le Lys dans la Vallée* de voyager, de partir à Paris pour suivre son ambition et réussir. Pour l'aider, elle lui demande de s'appuyer sur les influences de la famille de Lenoncourt, qui jouit des faveurs du roi, et sur la famille de Mortsauf dont elle est la représentante, avec son mari. Henriette allègue l'éducation de son fils Jacques comme mission pour introduire Félix dans la famille et lui faire ainsi profiter d'une précieuse aide qui lui permettra d'aller jusqu'au bout de son ambition. Cette trouvaille permettrait en effet à Félix de réussir en étant à l'abri du besoin mais elle permet aussi à Henriette de maintenir Félix à son service:

« *Nous profitons du bénéfice de lois que nous n'avons ni provoquées ni demandées, mais nous ne serons ni mendiants ni avides ; et d'ailleurs vous savez bien, reprit-elle, que ni moi ni monsieur de Mortsauf nous ne pouvons sortir de Clochegourde. Par mon conseil, il a refusé le commandement auquel il avait droit dans la Maison Rouge. Il nous suffit que mon père ait sa charge !...Le roi, près duquel mon père est de service, a dit fort gracieusement qu'il reporterait sur Jacques la faveur dont nous ne voulions pas. L'éducation de Jacques, à laquelle il faut songer, est maintenant l'objet d'une grave discussion ; il va représenter deux maisons, Les Lenoncourt et les Mortsauf...Mon ami, me dit-elle d'une voix émue, à*

¹³⁹ Ibid., pp. 144-145.

voir votre front et vos yeux, qui ne devinerait en vous l'un de ces oiseaux qui doivent habiter les hauteurs ? Prenez votre élan, soyez un jour le parrain de notre cher enfant. Allez à Paris. Si votre frère et votre père ne vous secondent point, notre famille, ma mère surtout, qui a le génie des affaires, sera certes très influente ; profitez de notre crédit ! Vous ne manquerez alors ni d'appui, ni de secours dans la carrière que vous choisirez ! Mettez donc le superflu de vos forces dans une noble ambition... »¹⁴⁰

L'emprise d'Henriette sur Félix de Vandenesse, l'enseignement, la formation et l'aide qu'elle lui procure tend à créer un lien particulier entre l'amant et sa dame ; un lien qui se dégage essentiellement sur un rapport de dominance amorti par un sentiment d'amour particulier qui refuse à se déclarer mais qui prend la forme d'un pacte dont la confiance, la sincérité et le dévouement constituent les principales valeurs de base. Cette relation a tendance en effet à puiser dans des valeurs que nous pouvons clairement définir comme chevaleresques et courtoises, car elles nous renvoient aux principes même de l'amour courtois et de l'amour passion tel qu'il est défini au Moyen Âge.

L'amant se transforme en effet en un chevalier dont l'amour et la passion sont les seules devises. Il est au service d'une dame qu'il courtise et vénère. Cette image est clairement et volontairement mise en avant par Balzac dans *Le Lys dans la vallée* à travers l'exemple du Chevalier de la triste figure auquel Félix se compare et se réfère pour décrire sa passion et son attachement à sa propre Dulcinée :

*« Il s'éveillait en moi des idées qui glissaient comme des fantômes en enlevant les crêpes qui jusqu'alors m'avaient dérobé mon bel avenir. L'âme et les sens étaient également charmés. Avec quelle violence mes désirs montèrent jusqu'à elle ! Combien de fois je me dis comme un insensé son refrain :
— L'aurai-je ? Si durant les jours précédents l'univers s'était agrandi pour moi, dans une seule nuit il eut un centre. A elle, se rattachèrent mes vœux et mes ambitions, je souhaitai d'être tout pour elle, afin de refaire et de remplir son cœur déchiré. Belle fut cette nuit passée sous ses fenêtres, au milieu du murmure des eaux passant à travers les vanes des moulins, et entrecoupé par la voix des heures sonnées au clocher de Saché ! Pendant cette nuit baignée de lumière où cette fleur sidérale m'éclaira la vie, je lui fiançai mon âme avec la foi du pauvre chevalier castillan de qui nous nous moquons dans Cervantès, et par laquelle nous commençons l'amour. »¹⁴¹*

¹⁴⁰ Ibid., pp. 141-142.

¹⁴¹ Ibid., pp. 103-104.

Ce qui fait en outre de l'amour de Félix et d'Henriette un amour courtois, c'est que les deux protagonistes se sont promis de s'aimer d'un amour platonique, sincère, pur et qui refuse de se rabaisser pour exiger une quelconque récompense. C'est l'amour qu'Henriette exige en tout cas de Félix.

Le fait que Félix accepte les termes de ce contrat le place en effet dans la position du chevalier castillan auquel il se compare, condamné à errer dans les espaces infinis de sa passion, et se consumer dans sa flamme n'ayant comme récompense et raison d'être que le service qu'il doit rendre à sa dame, et qui devient désormais sa seule mission. La mission de Félix dans *Le Lys dans la vallée* était en effet de s'occuper de l'éducation de Jacques :

« — *J'aimerais donc sans espérance, avec un dévouement complet. Hé ! bien, oui, je ferai pour vous ce que l'homme fait pour Dieu. Ne l'avez-vous pas demandé ? Je vais entrer dans un séminaire, j'en sortirai prêtre, et j'élèverai Jacques. Votre Jacques, ce sera comme un autre pour moi : conceptions politiques, pensée, énergie, patience, je lui donnerai tout. Ainsi, je demeurerai près de vous, sans que mon amour, pris dans la religion comme une image d'argent dans du cristal, puisse être suspecté. Vous n'avez à craindre aucune de ces ardeurs immodérées qui saisissent un homme et par lesquelles une fois déjà je me suis laissé vaincre. Je me consumerai dans la flamme, et vous aimerai d'un amour purifié.* »¹⁴²

Félix explique son attitude bien entendu par son amour qui lui fait faire les sacrifices les plus fous, mais aussi par son immaturité et son manque d'expérience qui l'empêchent de prendre les commandes de sa passion et de bousculer Henriette, que les soucis de santé de ses enfants et les variations d'humeur de son mari rendent terriblement fragile. Pour se rassurer et donner un sens à son amour, Félix va même jusqu'à faire appel aux couples mythiques dont l'amour platonique a marqué les mémoires en faisant par exemple référence à l'amour de Pétrarque et de Laure en déclarant : « *Je n'avais d'autre ambition que celle d'aimer Henriette, mieux que Pétrarque n'aimait Laure* ». ¹⁴³

Aussi, l'amour de Félix est un amour platonique parce qu'il est aussi nouveau. Henriette est son premier amour. Le délice et la puissance de ce sentiment d'amour nouveau qui l'envahit subitement pour la première fois ne lui laisse aucune possibilité d'agir autrement :

« *A chaque heure, de moment en moment, notre fraternel mariage, fondé sur la confiance, devint plus cohérent ; nous nous établissons chacun dans notre position : la comtesses m'enveloppait dans les nourricières protections, dans les blanches*

¹⁴² Ibid., pp. 142-143.

¹⁴³ Ibid., p. 148.

draperies d'un amour tout maternel, tandis que mon amour, séraphique en sa présence, devenait loin d'elle mordant et altéré comme un fer rouge ; je l'aimais d'un double amour qui décochait tour à tour les mille flèches du désir, et les perdaient au ciel où elles se mourraient dans un éther infranchissable. Si vous me demandez pourquoi, jeune et plein de fougueux vœux, je demeurais dans les abusives croyances de l'amour platonique, je vous avouerai que je n'étais pas assez homme encore pour tourmenter cette femme, toujours en crainte de quelque catastrophe chez ses enfants ; toujours attendant un éclat, une orageuse variation d'humeur chez son mari ; frappée par lui, quand elle n'était pas affligée par la maladie de Jacques ou de Madeleine ; assise au chevet de l'un d'eux quand son mari calmé pouvait lui laisser prendre un peu de repos. Le son d'une parole trop vive ébranlait son être, un désir l'offensait ; pour elle, il fallait être amour voilé, force de tendresse, enfin tout ce qu'elle était pour les autres. »¹⁴⁴

Par son soutien, son attention et son amour, la femme se transforme en un mécène et en une protectrice dont les qualités aimantent l'amant et le maintiennent à jamais auprès d'elle. Pour l'amant, la dame aimée devient par conséquent la seule raison d'être et la seule référence, car c'est elle qui décide désormais de son devenir et de sa fortune ; elle est en somme la souveraine et la reine de son cœur, à qui il doit à la fois fidélité et obéissance. Ce fait constitue un point de ressemblance sans équivoque avec l'amour chevaleresque dont nous pouvons observer les traits et toucher les symptômes dans les plaintes du chevalier castillan Don Quichotte de la Manche dont le destin est la fortune sont clairement liés et commandés par la bonne volonté de sa Dame :

« Heureux âge et siècle heureux, celui où paraîtront à la clarté des jours mes fameuses prouesses dignes d'être gravées dans le Bronze, sculptées en marbre, et peintes sur bois, pour vivre éternellement dans la mémoire des âges futurs ! Ô toi, qui que tu sois, sage enchanteur, destiné à devenir le chroniqueur de cette merveilleuse histoire, je t'en prie, n'oublie pas mon bon Rossinante, éternel compagnon de toutes mes courses et de tous mes voyages... Ô princesse Dulcinée, dame de ce cœur captif ! Une grande injure vous m'avez faite en me donnant congé, en m'imposant, par votre ordre, la rigoureuse contrainte de ne plus paraître en présence de votre beauté. Daignez, ma dame, avoir souvenance de ce cœur, votre sujet, qui souffre tant d'angoisses pour l'amour de vous. »¹⁴⁵

Le donquichottisme est omniprésent d'ailleurs dans *Le Rouge et le noir* à travers l'exemple de Julien Sorel, chevalier errant et Don Quichotte des temps modernes, qui part à la conquête d'un monde qu'il ne connaît que peu et dont il fait connaissance à travers ses lectures, car Julien est un « lisard » et un imaginaire, exactement comme don Quichotte.

¹⁴⁴ Ibid., pp. 152-153.

¹⁴⁵ Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, Tome I, p. 58.

L'imagination de don Quichette va finalement le conduire à essayer de mettre en pratique tout ce qu'il avait appris sur les chevaliers errants et l'ordre de la chevalerie en général. Julien, de son côté, est tellement passionné par Bonaparte qu'il va essayer lui aussi, tout au long de son parcours dans *Le Rouge et le noir*, de conquérir le monde et de reproduire à sa manière le parcours et la réussite de son héros.

Comme don Quichotte, la motivation essentielle de Julien était la réussite, la gloire et la renommée qu'il pouvait tirer en réalisant et en réussissant une si longue et périlleuse entreprise :

« Enfin, notre hidalgo s'acharna tellement à sa lecture que ses nuits se passaient en lisant du soir au matin, et ses jours du matin au soir. Si bien qu'à force de dormir peu et de lire beaucoup, il se dessécha le cerveau, de manière qu'il vint à perdre l'esprit. Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu dans les livres, enchantements, querelles, défis, batailles, blessures, galanteries, amours, tempêtes et extravagances impossibles ; et il se fourra bien dans la tête que tout ce magasin d'inventions rêvées était la vérité pure qu'il n'y eût pour lui nulle autre histoire plus certaine dans le monde... Finalement, ayant perdu l'esprit sans ressources, il vint à donner dans la plus étrange pensée dont jamais fou se fût avisé dans le monde. Il lui parût convenable et nécessaire, aussi bien pour l'éclat de sa gloire que pour le service de son pays, de se faire chevalier errant, de s'en aller par le monde, avec son cheval et ses armes, chercher les aventures, et de pratiquer tout ce qu'il avait lu que pratiquaient les chevaliers errants, redressant toutes sortes de torts, et s'exposant à tant de rencontres, à tant de périls qu'il acquit, en les surmontant, une éternelle renommée. »¹⁴⁶

L'ombre de don Quichotte et l'amour chevaleresque en général marquent leur présence dans *Le Rouge et le noir* en outre à travers la référence au Moyen Âge et à l'ordre de chevalerie, tout d'abord par le biais des accessoires, et ensuite par le langage verbal.

En effet, déçu par les sentiments confus de Mademoiselle de La Mole à son égard, peu de temps après leur entrevue nocturne, Julien, désespéré, tente de tuer Mathilde avec une vieille épée du Moyen Âge qui était conservée à la bibliothèque :

*« - J'ai horreur de m'être livrée au premier venu, dit Mathilde en pleurant de rage contre elle-même.
- Au premier venu ! s'écria Julien, et il s'élança sur une vieille épée du moyen âge qui était conservée dans la bibliothèque comme une curiosité...
Il regarda la lame de la vieille épée curieusement et comme s'il y eût cherché quelque tache de rouille, et puis la remit dans le fourreau, et avec la plus grande tranquillité la replaça au clou de bronze doré qui la soutenait. »¹⁴⁷*

¹⁴⁶ Ibid., pp. 52-53.

¹⁴⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 387.

L'image de Julien qui se saisit d'une vieille épée du Moyen Age pour tuer Mathilde et redresser ainsi le tort qu'elle lui causé, rappelle en effet le chevalier de la triste figure qui se saisit des pièces d'une armure du moyen âge, qu'il a héritée de ses bisaïeux et qui était rangée dans un coin, pour la nettoyer, la mettre et partir, bien déterminé à venger les offenses. La rouille dont Julien cherche les traces sur la vieille épée du moyen âge, rappelle en effet celle qui rongait les pièces de l'armure du chevalier castillan :

« La première chose qu'il fit fut de nettoyer les pièces d'une armure qui avait appartenu à ses bisaïeux et qui, moisie et rongée de rouille, gisait depuis des siècles oubliée dans un coin. Il les lava les frotta, les raccommoda du mieux qu'il put. »¹⁴⁸

La notion de protection dans *Le Rouge et le noir* et *Le Lys dans la vallée* met en place une forme de dominance exercée de la part de la dame sur son amant et qui rappelle aussi le rapport vassalique entretenu par le seigneur et le valet à l'époque médiévale, un rapport fondé essentiellement sur les notions d'ordre de service et de soumission. Ces notions sont parfaitement illustrées par les liens particuliers qui ont marqué la relation de Julien avec Madame de Rênal, puis avec Mathilde de La Mole dans *Le Rouge et le noir*. Ce rapport est mis à l'ordre du jour dans *Le Rouge et le noir* par Mathilde de la Mole à travers la scène de l'épée. Mathilde refuse de céder à ses émotions pour ne pas donner un sentiment de supériorité à Julien. Les rôles sont certes inversés, mais l'utilisation de l'épée médiévale et les termes de « seigneur » et de « maître » mettent en évidence cette volonté de renouer avec les notions de la seigneurie médiévale dans le but de les mettre au service du contexte amoureux et passionnel :

« Je vais retomber dans quelque faiblesse pour lui, pensa Mathilde ; c'est bien pour le coup qu'il se croirait mon seigneur et maître, après une rechute et au moment précis où je viens de lui parler si ferme. Elle s'enfuit. »¹⁴⁹

La fuite de Mathilde est une preuve de victoire pour Julien, puisqu'un peu plus tôt, confrontée au regard de ce dernier, elle le fixa du regard, passionnée et tétanisée, donnant l'impression d'être son esclave :

¹⁴⁸ Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, Tome I, p. 53.

¹⁴⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 388.

*« Elle, avec ses beaux yeux ouverts extraordinairement et fixés sur lui, avait l'air de son esclave. »*¹⁵⁰

Sur le plan social, les rapports sont certes inversés puisque c'est Julien qui endosse la posture du valet, mais sur le plan passionnel Julien vient par le biais de cette scène d'inverser l'ordre des choses puisqu'il s'instaure, épée à la main, le seigneur qui va mettre Mathilde à son service, par le biais d'une cérémonie d'hommage complètement improvisée mais inachevée, car interrompue par la fuite de Mathilde.

Julien est en outre un chevalier qui s'affirme par sa fierté et surtout par ses exploits. Sa réussite dans son entreprise de séduction lui procure un bonheur immense et renforce sa confiance en lui-même et en ses capacités intellectuelles. La notion d'exploit tire sa légitimité dans l'univers et dans la conscience de Julien par sa capacité à outrepasser les obstacles et à réussir malgré ses origines modestes et paysannes. Mathilde devient par conséquent une bonne prise ou un trophée pour Julien dans la mesure où il a réussi à la conquérir, à l'arracher aux mains des plus riches et plus puissants que lui :

*« Une heure après, un laquais remit une lettre à Julien ; c'était tout simplement une déclaration d'amour... Il n'y a pas trop d'affectation dans le style, se dit Julien, cherchant par ses remarques littéraires à contenir la joie qui contractait ses joues et le forçait à rire malgré lui. Enfin moi, s'écria-t-il tout à coup, la passion étant trop forte pour être contenue, moi, pauvre paysan, j'ai donc une déclaration d'amour d'une grande dame !... Une pensée vint frapper Julien comme une découverte, interrompre l'examen qu'il faisait de la lettre de Mathilde, et redoubler sa joie. Je l'emporte sur le marquis de Croisenois, s'écria-t-il, moi, qui ne dis que des choses sérieuses ! Et lui est si joli ! Il a des moustaches, un charmant uniforme ; il trouve toujours à dire, juste au moment convenable, un mot spirituel et fin. »*¹⁵¹

Cependant, le sentiment d'infériorité sur le plan social constitue un complexe majeur chez Julien Sorel. C'est son sentiment d'infériorité qui va motiver son arrivisme tout au long de son parcours et qui va être en outre à l'origine d'un sentiment croissant de mépris pour les riches. Sa soif de réussite et d'ascension n'est finalement que le reflet d'une volonté de se venger, et d'humilier.

En effet, Julien vit son statut de valet, payé uniquement pour servir ses supérieurs, comme une véritable humiliation :

¹⁵⁰ Ibid., p. 329.

¹⁵¹ Ibid., p. 361.

*« Julien attendit un instant, le haut de son corps légèrement penché et avec un air orgueilleusement humble. Il semblait dire : je suis payé pour vous répondre, et je vis de ma paye. Il ne daignait pas lever l'œil sur Mathilde... Enfin, comme le silence continuait, il la regarda ainsi qu'un valet regarde son maître, afin de prendre des ordres. »*¹⁵²

Chez les Rênal, Julien vit l'humiliation due à son statut au quotidien. Son sentiment d'infériorité le pousse finalement à mépriser les riches, ses protecteurs, dont la richesse devient un motif d'arrogance à ses yeux. Julien met en cause la supériorité des riches qui reste selon lui une supériorité matérielle qui ne reflète pas leur vraie valeur. Ce fait justifierait aussi son sentiment d'infériorité, dû uniquement à sa pauvreté matérielle. Pour lui, sa supériorité réside par conséquent dans la grandeur de son âme et dans la noblesse de son cœur. Des qualités qui le placeraient au dessus de ses maîtres, dont l'insolence reste le caractère le plus apparent :

*« Il n'y a qu'un sot, se dit-il, qui soit en colère contre les autres : une pierre tombe parce qu'elle est pesante. Serai-je toujours un enfant ? Quand donc aurai-je contracté la bonne habitude de donner de mon âme à ces gens là juste pour leur argent ? Si je veux être estimé et d'eux et de moi-même, il faut leur montrer que c'est ma pauvreté qui en commerce avec leur richesse, mais que mon cœur est mille lieues de leur insolence, et placé dans une sphère trop haute pour être atteint par leur petites marques de dédain ou de faveur. »*¹⁵³

Julien fait le même constat en approchant la famille de La Mole. La famille de Mathilde et son entourage ne lui ont finalement inspiré que du mépris, et augmenté sa foi aveugle en lui-même, ainsi que son désir de se venger d'une famille qui ne mérite, à ses yeux, que de la haine. Cette haine va renforcer, comme nous l'avons déjà souligné, le désir de vengeance chez Julien. En effet, Julien compte obtenir cette vengeance en ayant l'amour de Mathilde, ce qui lui permettrait d'humilier le marquis de Croisenois et de montrer sa propre supériorité et sa propre intelligence :

« Que je suis bon, se dit-il ; moi, plébéien, avoir pitié d'une famille de ce rang ! Moi, que le duc de Chaulnes appelle un domestique ! Comment le marquis augmente-il son immense fortune ? En vendant de la rente, quand il apprend au château qu'il y'aura le lendemain apparence de coup d'Etat. Et, moi, jeté au dernier rang par une providence marâtre, moi à qui elle a donné un cœur noble et pas mille francs de rente, c'est-à-dire pas de pain, exactement parlant pas de pain ; moi refuser un plaisir qui s'offre ! Une source limpide qui vient étancher ma soif dans le

¹⁵² Ibid., p. 329.

¹⁵³ Ibid., p. 94.

*désert brûlant de la médiocrité que je traverse si péniblement ! Ma foi, pas si bête ; chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie. »*¹⁵⁴

C'est le désir de vengeance qui va, en grande partie, pousser Julien à séduire Madame de Rênal en la poussant vers l'adultère.

¹⁵⁴ Ibid., p. 362.

C- L'adultère :

L'adultère n'est pas un thème propre au XIXe siècle puisqu'il est apparu bien avant. Néanmoins, l'adultère a toujours constitué l'un des thèmes fondateurs de la littérature courtoise. Dans *Tristan et Iseult*, mythe inspirateur de l'amour courtois au moyen âge, l'adultère constitue déjà l'un des thèmes majeurs du roman puisque Iseult est accusé d'avoir délaissé le roi son mari, et de l'avoir trompé avec son neveu et son vassal Tristan.

Dans *Le Rouge et le noir* et dans *Le Lys dans la vallée* l'adultère tire sa légitimité essentiellement du fait que l'amour mis en scène dans les deux romans est un amour extraconjugal et qui s'apparente, que ce soit par la forme ou par le contenu, comme nous l'avons fait remarquer précédemment, à l'amour courtois.

En effet, selon les témoignages et selon les règles de l'amour courtois, telles qu'elles ont été établies au moyen âge, nous ne pouvons pas parler d'amour courtois dans le cadre du mariage, car l'opposition entre *Fin'amor* et l'amour conjugal est absolue.

Dans *Traité de l'amour courtois*, Claude Buridant, traducteur d'André le Chapelain, insiste dans l'introduction sur le fait que, selon André le Chapelain, l'amour courtois est à exclure de l'amour conjugal :

« Il va sans dire, dès lors, que l'amour conjugal est radicalement exclu de l'amour courtois et André prononce cette exclusion avec vigueur en s'appuyant sur l'autorité de la comtesse de Champagne : « Nous affirmons comme pleinement établi que l'amour ne peut étendre ses droits entre deux époux ». Les amants, en effet, s'accordent mutuellement toute chose gratuitement, sans qu'aucune obligation les pousse. Les époux, au contraire, sont tenus par devoir d'obéir réciproquement à leurs volontés et ne peuvent en aucune façon se refuser l'un à l'autre »¹⁵⁵. Une autre raison avancée par la comtesse, est que l'amour conjugal ne connaît pas la véritable jalousie. »¹⁵⁶

Dans *L'amour courtois amour adultère*¹⁵⁷, Denise Tourillon reprend la pensée d'André le Chapelain en rajoutant que chez les troubadours, l'adultère était même une exigence car l'amour courtois était un amour adultère depuis ses origines puisque l'amour courtois chez les troubadours ne s'adresse qu'à des femmes mariées.

¹⁵⁵ Le Chapelain, André, *Lettre de la comtesse de Champagne* in *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 24.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois amour adultère*, Paris, Collection des amis de la langue d'Oc, 1 Mars 1995.

Plusieurs raisons ont été avancées pour tenter de trouver une explication à ce phénomène dont le fait qu'à l'époque des Troubadours les maris partaient souvent en croisades. Cette absence prolongée des maris avait tendance à laisser du temps aux femmes, ce qui a participé par conséquent à la naissance de l'adultère. Cette explication a été avancée surtout par Pierre Gaxotte, dans *Histoire des français*.

Dans *L'Erotique des Troubadours*, René Nelli invoque l'influence des fêtes de Mai. En effet, le 1^{er} mai, les femmes redevenaient aussi libres que les jeunes filles et avaient le droit de danser avec le cavalier de leur choix. Ce « renversement temporaire de l'autorité maritale, prenait par la force des choses, l'aspect d'un adultère symbolique ». ¹⁵⁸
Cette dernière explication nous renvoie malgré nous vers les conditions et les circonstances qui ont favorisé la rencontre entre Madame de Mortsauf et Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée*.

En effet, Félix a rencontré Henriette pour la toute première fois à l'occasion d'une fête. Quoique mariée, Henriette n'était point accompagnée, ni de son mari, ni de ses enfants. Sa présence toute seule à cette fête rappelle les escapades des femmes à l'occasion des fêtes du premier Mai, telles que Pierre Nelli les présente dans son livre. Henriette serait par conséquent partie en escapade pour revivre à nouveau sa vie de jeune fille. C'est à l'occasion de cette première rencontre avec Félix, et grâce à sa présence dans cette fête que le « le renversement temporaire de l'autorité maritale » s'effectue dans la vie conjugale d'Henriette par le biais de ce baiser que Félix pose sur ses épaules. La référence de Félix à la poésie orientale, qui est à l'origine de la poésie des Troubadours, augmente les points de similitudes, et laisse la place à des interrogations légitimes sur les origines de l'inspiration balzacienne au moment de sa conception de cette rencontre plus spécialement et plus précisément :

« Aussitôt je sentis un parfum de femme qui brilla dans mon âme comme y brilla depuis la poésie orientale. Je regardai ma voisine, et fus plus ébloui par elle que je ne l'avais été par la fête ; elle devint toute ma fête... Mes yeux furent tout à coup frappés par les blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler, des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois, de pudiques épaules qui avaient une âme, et dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie. Ces épaules étaient partagées par une raie, le long de laquelle coula mon regard, plus hardi que ma main. Je me haussai tout palpitant pour voir le corsage et fus complètement fasciné par une gorge chastement couverte d'une gaze, mais dont les globes azurés et d'une rondeur parfaite étaient douillettement couchés dans des flots de dentelle. Les plus légers détails de cette tête furent des amorces qui réveillèrent en

¹⁵⁸ Ibid., p.13.

moi des jouissances infinies... Tout me fit perdre l'esprit. Après m'être assuré que personne ne me voyait, je me plongeai dans ce dos comme un enfant qui se jette dans le sein de sa mère, et je baisai toutes ces épaules en y roulant ma tête. »¹⁵⁹

L'autre raison avancée, et qui expliquerait l'intérêt porté des poètes Troubadours aux femmes mariées, c'est la montée en puissance du phénomène du mariage de raison ou du mariage arrangé à l'époque.

Le mariage de raison, comme nous l'avons déjà expliqué auparavant, est un mariage conclu le plus souvent entre deux familles ou deux puissances terriennes pour des motivations politiques ou dans le seul but d'augmenter leur richesse et leur puissance par le biais de l'alliance comme l'explique ici Denise Tourillon dans son livre *L'amour courtois amour adultère* :

« Dans les grandes familles souveraines, c'étaient des intérêts politiques qui inspiraient les alliances. Dans les familles seigneuriales, le suzerain méritait l'héritière d'un fief, sous sa dépendance au vassal qui servirait le mieux ses intérêts. L'union de deux familles, de deux puissances terriennes, de deux richesses, tel était le principe au nom duquel se faisaient et se défaisaient les mariages ».¹⁶⁰

Il faut rappeler dans ce contexte que dans le mythe de Tristan et Iseult, il s'agit aussi d'une union arrangée. Tristan part en effet en Irlande pour chercher Iseult pour son oncle le roi. C'est pour faciliter cette union que la mère d'Iseult a préparé le filtre magique pour le roi Marc.

Les principales victimes de ce mariage sont essentiellement les femmes. Mariées jeunes pour servir l'intérêt de la famille, elles ont le plus souvent été privées de leur vie de jeune fille et n'ont pas eu l'occasion de découvrir ou de vivre le véritable amour. Se retrouvant épouses, la seule manière qui leur permet de vivre ou de connaître l'amour, c'est d'aimer hors mariage, car l'amour n'avait pas de place dans ce type de mariages motivés essentiellement, comme nous l'avons déjà souligné, par les intérêts politique et financiers :

« Evidemment, l'amour n'avait guère de place dans ces unions. Si l'on voulait aimer, il fallait aimer hors mariage. Or, la jeune fille n'était considérée que dans la mesure où elle était héritière en puissance, et quand elle se mariait elle était très jeune, (quelquefois huit ou dix ans). D'enfant, la femme, sans transition, se retrouvait épouse ».¹⁶¹

¹⁵⁹ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, pp. 60-61.

¹⁶⁰ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois amour adultère*, Paris, *Collection des amis de la langue d'Oc*, 1 Mars 1995, p. 14.

¹⁶¹ Ibid.

Ces pratiques et ces motivations sont restées d'actualité dans la première moitié du dix-neuvième siècle puisque Henriette de Mortsauf et Madame de Rênal incarnent respectivement dans *Le Lys dans la vallée* et dans *Le Rouge et le noir*, cette catégorie de jeunes filles passées sans transition du stade de l'enfance à celui de la femme ou de l'épouse.

L'amour constitue par conséquent, pour cette catégorie de jeunes femmes, une découverte voire une renaissance. L'adultère permet aux femmes victimes des mariages arrangés de compenser un manque en leur donnant accès de nouveau à un bonheur inespéré et en corrigeant le tort dont elles étaient les principales victimes :

*« Aucune hypocrisie ne venait altérer la pureté de cette âme naïve, égarée par une passion qu'elle n'avait jamais éprouvée. Elle était trompée, mais à son insu, et cependant un instinct de vertu était effrayé. Tels étaient les combats qui l'agitaient quand Julien parut au jardin. Elle l'entendit parler, presque au même instant elle le vit s'asseoir à ses côtés. Son âme fut comme enlevée par ce bonheur charmant qui depuis quinze jours l'étonnait plus encore qu'il ne la séduisait. Tout était imprévu pour elle... Les baisers remplis de passion, et tels que jamais elle n'en avait jamais reçu de pareils lui firent tout à coup oublier que peut-être il aimait une autre femme. Bientôt il ne fut plus coupable à ses yeux. La cessation de la douleur poignante, fille du soupçon, la présence d'un bonheur que jamais elle n'avait même rêvé, lui donnèrent des transports d'amour et de folle gaieté ».*¹⁶²

Dans *Le Rouge et le noir* et dans *Le Lys dans la vallée* nous assistons en outre à des relations conjugales purement machistes, qui affichent un manque de considération, voire du mépris à l'égard de la femme conditionnée à la soumission et souvent considérée comme inférieure et objet de toutes les sortes de moqueries de la part de son mari. Ces mariages, souvent conclus au mépris de la volonté de la jeune épouse, ont en effet très peu de chance de se transformer en une source d'épanouissement.

La crise du mariage et la difficulté de leur vie de couple vécues notamment par Madame de Mortsauf et Madame de Rênal constitue un motif supplémentaire qui n'a fait que pousser les deux femmes vers des relations extraconjugales qui leur donnent la possibilité d'être écoutées, soutenues et retrouver une certaine forme de justice, de considération et même de liberté. L'adultère devient donc le résultat direct d'un sentiment de déception. Dans *Madame Bovary* de Flaubert, Emma Bovary s'abandonne à l'adultère à cause de la déception que lui a causée son mariage avec Charles. Les défauts de Charles Bovary étaient sa passivité, ses discours ennuyeux et son manque d'ambition.

¹⁶² Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 90.

Dans *Le Lys dans la vallée*, Henriette devient le souffre douleur de son mari. Elle est la victime d'une vie conjugale cauchemardesque, difficile à vivre et qui prend la forme d'un supplice au quotidien. Accusée le plus souvent à tort d'incompétence et de négligence vis-à-vis de l'éducation de ses enfants, elle doit supporter sans cesse les crises de nerfs de monsieur de Mortsauf et ses changements d'humeur. Son mariage se transforme progressivement en une forme de suicide voire de mort lente et douloureuse :

*« Quelle terreur vint la saisir au moment où la nature malade de cet homme ruiné s'était dévoilée ! Elle avait été brisée par le premier éclat de ses folles colères. Par combien de réflexions dures n'avait-elle point passé avant de regarder comme nul son mari, cette imposante figure qui domine l'existence d'une femme ! De quelles horribles calamités furent suivies ses deux couches ! Quel saisissement à l'aspect de deux enfants morts-nés ? Quel courage pour se dire : « Je leur soufflerai la vie ! Je les enfanterai de nouveau tous les jours ? » Puis quel désespoir de sentir un obstacle dans le cœur et dans la main d'où les femmes tirent leurs secours ! Elle avait vu cet immense malheur déroulant ses savanes épineuses à chaque difficulté vaincue. A la montée de chaque rocher, elle avait aperçu de nouveaux déserts à franchir, jusqu'au jour où elle eut bien connu son mari, l'organisation de ses enfants, et le pays où elle devait vivre ; jusqu'au jour où, comme l'enfant arraché par Napoléon aux tendres soins du logis, elle eut habitué ses pieds à marcher dans le boue et dans le neige, accoutumé son front aux boulets, toute sa personne à la passive obéissance du soldat. Ces choses que je vous résume, elle me les dit alors dans leur ténébreuse étendue, avec leur cortège de faits désolants, de batailles conjugales perdues, d'essais infructueux ».*¹⁶³

Les reproches, souvent injustifiés, faits par Monsieur de Mortsauf à sa femme, sont des révélateurs d'un véritable manque de considération à l'égard des femmes et mettent en outre l'accent sur la position d'infériorité de la femme ainsi que la faible part de droits dont elle a hérité de la part de l'institution du mariage dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Cet élément constitue sans doute un motif supplémentaire qui a participé à l'accentuation du phénomène d'adultère et à la prolifération des relations extra-conjugales dans cette période.

En effet, selon les déclarations de monsieur de Mortsauf, la femme est en somme un être moins intelligent que l'homme ; elle n'est pas en mesure de prendre des décisions. Elle doit se contenter de l'éducation des enfants, et d'obéir aux ordres. Dans l'exemple d'Henriette, critiquée et marginalisée par les réflexions d'un mari autoritaire qui ne cherche

¹⁶³ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, pp. 126-127.

qu'à la rabaisser, sa tentative de trouver auprès de Félix le soutien et la compréhension nécessaires pour rebondir lui redonne la force pour continuer à vivre.

Cependant, face à la mauvaise foi de son mari, Henriette préfère ne pas faire face ; elle préfère fuir pour éviter toute confrontation :

« – Vous êtes d'une incroyable imprudence, reprit le comte avec aigreur, vous l'exposez au froid de la rivière et l'asseyez sur un banc de pierre.
– Mais, mon père, le banc brûle, s'écria Madeleine.
– Ils étouffaient là-haut, dit la comtesse.
– Les femmes veulent toujours avoir raison ! dit-il en me regardant (...)
– Quand on fait des enfants si mal portants, on devrait savoir les soigner ! dit-il (...)
*Paroles profondément injustes ; mais son amour-propre le poussait à se justifier aux dépens de sa femme. La comtesse volait en montant les rampes et les perrons. Je la vis disparaissant par la porte-fenêtre. »*¹⁶⁴

Lâche, incapable de reconnaître ses torts et d'assumer la responsabilité de ses propres échecs et de ses faiblesses, le comte préfère en effet rejeter la responsabilité sur sa femme qu'il n'hésite pas à accabler d'injures et de critiques humiliantes. Bourreau, il n'hésite pas à soustraire le rôle de la victime à son épouse pour se lamenter sur son sort, dans le but de faire culpabiliser sa victime et ranger les témoins, en l'occurrence Félix, de son côté, tout en essayant de le convaincre par le biais du mensonge et d'un ensemble d'excuses complètement inventées.

En parlant de Monsieur de Mortsauif, Félix présente cet homme non seulement comme l'archétype du mari autoritaire, mais comme un monstre sadique qui prend du plaisir à faire souffrir sa victime pour la voir mourir en douceur. Il est en somme comme la maladie qui attaque doucement et continuellement les organes vitaux de sa victime pour finir par les envahir, les dominer et les étouffer :

« Si ses duretés rencontraient une silencieuse patience, il se fâchait en sentant une limite à son pouvoir ; il demandait aigrement si la religion n'ordonnait pas aux femmes de complaire à leurs maris, s'il était convenable de mépriser le père de ses enfants. Il finissait toujours par attaquer chez sa femme une corde sensible ; et quand il l'avait fait résonner, il semblait goûter un plaisir particulier à ces nullités dominatrices. »¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ibid., pp. 106-107.

¹⁶⁵ Ibid., p. 155.

Le discours de Monsieur de Mortsauf est révélateur d'un malaise dans son couple. Ce malaise s'explique par le manque de confiance qu'il a vis-à-vis de son épouse puisqu'il l'accuse ouvertement de mensonge et d'infidélité. Les méfiances du comte lui font voir déjà Madame de Mortsauf comme une femme perfide qui fait tout pour le lasser et se séparer de lui afin de retrouver sa liberté de jeune fille. Cela s'explique aussi par la différence d'âge qui les sépare, élément qui justifierait les doutes du comte et qui motiverait l'adultère de sa jeune épouse :

*« - Oui, s'écria-t-il, Blanche, vous êtes mon bourreau, vous m'assassinez ; je vous pèse ; tu veux te débarrasser de moi, tu es un monstre d'hypocrisie. Elle rit ! Savez-vous pourquoi elle rit, Félix ?
Je gardai le silence et baissai la tête.
- Cette femme, reprit-il en faisant la réponse à sa demande, elle me sèvre de tout bonheur, elle est autant à moi qu'à vous, et prétend être ma femme ! Elle porte mon nom et ne remplit aucun des devoirs que les lois divines et humaines lui imposent, elle ment aussi aux hommes et à Dieu. Elle m'excède de courses et me laisse pour que je la laisse seule ; je lui déplais, elle me hait, et met tout son art pour rester jeune fille ; elle me rend fou par les privations qu'elle me cause, car tout se porte alors à ma pauvre tête ; elle me tue à petit feu, et se croit une sainte, ça communique tous les mois »¹⁶⁶*

Face à ce discours de Monsieur de Mortsauf, nous sommes tentés de croire qu'il veut se substituer par moments au personnage de Charles Bovary dans *Madame Bovary* de Flaubert. En effet, bien que l'œuvre de Flaubert soit postérieure à celle de Balzac, Monsieur de Mortsauf dresse dans ce passage tous les symptômes du mari berné et délaissé dont Charles Bovary incarnera les traits plus tard. En entendant monsieur de Mortsauf parler ainsi de sa femme à Félix, on croirait en effet entendre Charles faire part de ses plaintes et de ses souffrances à Léon ou à Rodolphe Boulanger, les amants successifs d'Emma.

Confiant dans ses doutes, le comte n'hésite pas à s'instaurer comme un homme d'expérience pour déconseiller toute idée de mariage à Félix en le mettant en garde contre l'infidélité et les diableries des femmes qu'il considère comme responsables de tous les maux. Le comte se permet même de rabaisser les femmes au rang des bêtes dépourvues de toutes les notions d'honneur ou de vertu. Cette diabolisation vise les femmes en général et son épouse en particulier :

¹⁶⁶ Ibid., pp. 185-186.

« - *Ne vous mariez jamais, Félix, me dit le comte ; une femme est conseillée par le diable ; la plus vertueuse inventerait le mal s'il n'existait pas, toutes sont des bêtes brutes* ». ¹⁶⁷

Cette attaque virulente à l'égard de l'institution du mariage ne constitue pas un fait nouveau chez Honoré de Balzac, puisque nous avons déjà été les témoins de ce même genre de discours. L'écrivain ne cesse en effet de le faire passer par l'intermédiaire de ses personnages en passant par exemple par Henriette qui déconseille à Félix de se marier dans *Le Lys dans la vallée*, ou encore par le biais du discours qu'Henri de Marsay fait à son ami Paul de Manerville dans *Le Contrat de Mariage* et que nous avons cité précédemment. Cela met en exergue les difficultés qui ont marqué le fonctionnement du mariage à l'époque et justifierait, comme nous l'avons souligné, la prolifération du phénomène d'adultère.

La souffrance d'Henriette, malmenée par un mari égoïste, mal comprise et surtout mal récompensée pour ses efforts, rejoint celle de madame de Rênal réduite par son mari à un objet et même à une « machine compliquée » et difficile à comprendre. Cette nouvelle attaque à l'égard de la femme vise essentiellement à la rabaisser. Ce discours vient confirmer la discrimination sexiste qui a régné sur la vie des couples du XIXe siècle, comme nous avons pu le constater à travers l'exemple des Mortsaufr dans *Le Lys dans la vallée*. Face aux assauts et aux critiques de son mari, la réaction de Madame de Rênal s'avère tout à fait semblable à celle de madame de Mortsaufr. Sans chercher à se défendre ou à faire face, Madame de Rênal préfère prendre la fuite à son tour pour s'isoler à fin de souffrir en silence.

« *Puisque mon mari, qui ignore combien profondément il a blessé Julien, pense qu'il nous quittera, que dois-je croire moi-même ? Se dit Mme de Rênal. Ah ! Tout est décidé !*
Afin de pouvoir du moins pleurer en liberté, et ne pas répondre aux questions de Mme Derville, elle parla d'un mal de tête affreux, et se mit au lit.
- Voilà ce que c'est les femmes, répéta M. de Rênal, il y'a toujours quelque chose de dérangé à ces machines compliquées. Et il s'en alla goguenard». ¹⁶⁸

Les relations extraconjugales peuvent être par conséquent considérées comme une sorte de fuite vers une nouvelle forme d'épanouissement compensateur. Cependant, cet épanouissement est freiné par les normes sociales et religieuses incarnées par les notions de péché et de faute.

¹⁶⁷ Ibid., p. 185.

¹⁶⁸ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, pp. 95-96.

En effet, tentée à la fois par Julien et par son envie de découvrir l'amour dont elle a été privée par son éducation purement religieuse et par son mariage précoce, Madame de Rênal se retrouve face à un vrai dilemme entre son envie de céder à la tentation pour goûter aux plaisirs et aux délices de ce sentiment étrange que lui procure sa passion pour Julien, ou se conformer aux normes et rejeter cette « passion » qui relève de la folie, puisqu'elle est femme mariée. Ce dilemme constitue une véritable source de déchirement et d'étonnement pour le personnage qui se retrouve bousculé dans sa vie quotidienne par un afflux de sentiment nouveaux, mais aussi par un afflux d'interrogations auxquelles il peine à trouver une réponse tangible et raisonnable :

*« Quoi ! J'aimerais, se disait-elle, j'aurais de l'amour ! Moi femme mariée, je serais amoureuse ! Mais, se disait-elle, je n'ai jamais éprouvé pour mon mari cette sombre folie, qui fait que je ne puis détacher ma pensée de Julien...Tels étaient les combats qui l'agitaient quand Julien parut au jardin ».*¹⁶⁹

A cause de son éducation purement religieuse, l'adultère devient une source de douleur et de souffrance pour Madame de Rênal. L'adultère reprend en effet sa signification purement religieuse, en tant qu'amour des sens, et révèle aux yeux d'Henriette les conséquences désastreuses qui peuvent en découler, en termes de punitions et de châtements. Se retrouvant en proie au dilemme d'un choix fatidique, Madame de Rênal appréhende par conséquent son passage à l'adultère. Cette appréhension et cette hésitation s'expliquent par trois grands motifs : le motif personnel ou sentimental, car elle craignait de ne pas être suffisamment aimée par Julien, ce qui a tendance à la freiner dans son envie de sacrifier sa paisible vie et sa famille pour suivre sa passion ; le motif religieux, qui lui fait voir l'adultère comme un crime aux yeux de Dieu, ce qui implique un véritable sacrifice de sa vie spirituelle, son éducation religieuse, et l'acceptation du risque de châtement ; et le motif moral ou social qui vient enfin couronner cette crainte et cette appréhension en mettant en relief le danger du déclin et du déshonneur familial et social. En effet, Madame de Rênal se voyait déjà exposée au « pilori » sur la place publique de Verrières, avec un écriteau justifiant et « expliquant son adultère à la populace » :

« Tout à coup l'affreuse parole : l'adultère, lui apparut. Tous ce que la plus vile débauche peut imprimer de dégoûtant à l'idée de l'amour des sens se présenta en foule à son imagination. Ces idées voulaient tâcher de ternir l'image tendre et

¹⁶⁹ Ibid., p. 90.

divine qu'elle se faisait de Julien et du bonheur de l'aimer. L'avenir se peignait sous des couleurs terribles. Elle se voyait méprisable.

Ce moment fut affreux ; son âme arrivait dans des pays inconnus. La veille avait goûté un bonheur inédit ; maintenant elle se trouvait tout à coup plongée dans un malheur atroce. Elle n'avait aucune idée de telles souffrances, elles troublèrent sa raison. Elle eut un instant la pensée d'avouer à son mari qu'elle craignait d'aimer Julien...

Elle était entraînée au hasard par des images contradictoires et douloureuses. Tantôt elle craignait de n'être pas aimée, tantôt l'affreuse idée du crime la torturait comme si le lendemain elle eût dû être exposée au pilori, sur la place publique de Verrières, avec un écriteau expliquant son adultère à la populace ».¹⁷⁰

Le motif religieux prend finalement le dessus et se dresse comme un rempart face à la tentation d'adultère chez Madame de Rênal. Les notions de « crime » et de « péché » qui se substituent très rapidement aux termes d'amour et de passion deviennent une source de remords chez Madame de Rênal après la maladie de son fils Stanislas- Xavier. Cet événement a accentué le sentiment de faute chez elle.

Madame de Rênal voit en effet la maladie de son fils comme une punition infligée par Dieu pour réprimer sa conduite et punir son immoralité. Sa passion pour Julien devient par conséquent une passion coupable et infâme à laquelle il faut très rapidement mettre une fin et une barrière.

La maladie du petit Stanislas- Xavier a été interprétée par Madame de Rênal comme un signe ou une sonnette d'alarme à laquelle elle doit obéir immédiatement pour sauver à la fois son fils et sa propre âme. Cet événement constitue un éveil de conscience chez Madame de Rênal qui retombe dans les dogmes dans son éducation et son enseignement purement religieux pour tenter de se racheter aux yeux de Dieu. Selon elle, si son fils est malade, c'est parce que Dieu a décidé de la punir doublement : non seulement pour sa conduite, mais aussi pour son détournement de Dieu et de l'éducation religieuse qu'elle a reçue :

« Peu après le retour de Vergy, Stanislas- Xavier, le plus jeune des enfants, prit la fièvre ; tout à coup Mme de Rênal tomba dans des remords affreux. Pour la première fois elle se reprocha son amour d'une façon suivie ; elle sembla comprendre, comme par miracle, dans quelle faute énorme elle s'était laissée entraîner. Quoique d'un caractère profondément religieux, jusqu'à ce moment, elle n'avait pas songé à la grandeur de son crime aux yeux de Dieu. Jadis au Sacré-Cœur, elle avait aimé Dieu avec Passion ; elle le craignit de même en cette circonstance. Les combats qui déchiraient son âme étaient d'autant plus affreux qu'il n'y avait rien de raisonnable dans sa peur. Julien éprouva que le moindre raisonnement l'irritait, loin de la calmer ; elle y avait la langue de l'enfer.

¹⁷⁰ Ibid., pp. 91-92.

Cependant, comme Julien aimait beaucoup lui-même le petit Stanislas, il était mieux venu à lui parler de sa maladie : elle prit bientôt un caractère grave. Alors le remords continu ôta à Mme de Rênal jusqu'à la faculté de dormir ; elle ne sortait point d'un silence farouche : si elle eût ouvert la bouche, c'eût été pour avouer son crime à Dieu et aux hommes...

- Fuyez-moi, dit-elle un jour à Julien ; au nom de Dieu, quittez cette maison : c'est votre présence ici qui tue mon fils.

*Dieu me punit, ajouta-t-elle à voix basse, il est juste ; j'adore son équité ; mon crime est affreux, et je vivais sans remords ! C'était le premier signe de l'abandon de Dieu : je dois être punie doublement ».*¹⁷¹

La réaction de Madame de Rênal et son discours paraissent en effet en adéquation avec l'éducation religieuse qu'elle a reçue, et qui a été pervertie en quelque sorte par l'arrivée de Julien.

Julien Sorel devient l'incarnation de ce genre d'hommes qui nuisent par leurs démarches et par leurs agissements à la véritable définition de l'amour telle qu'elle a été présentée à Madame de Rênal par son confesseur le curé Chélan. L'amour de Julien pour Madame de Rênal relève désormais du libertinage, puisque cette passion va tomber si bas qu'elle se retrouve au même niveau que celui des poursuites de M. Valenod :

*« Mme de Rênal, riche héritière d'une tante dévote, mariée à seize ans à un gentilhomme, n'avait de sa vie éprouvé rien qui ressemblât le moins du monde à l'amour. Ce n'était guère que son confesseur, le bon curé Chélan, qui lui avait parlé de l'amour, à propos des poursuites de M. Valenod, et il lui en avait fait une image si dégoûtante, que ce mot ne lui représentait que l'idée du libertinage le plus abject ».*¹⁷²

Madame de Rênal a par conséquent désobéi aux recommandations de son confesseur, en se détournant de sa véritable passion, qui est celle de Dieu, et en se laissant tenter et séduire par l'interdit.

Les remords de Madame de Rênal ainsi que sa référence à la notion de la faute et à la notion de péché font écho au discours que fait André Le Chapelain à son disciple Gautier dans *Traité de l'amour courtois* où il dénonce l'amour de la chair ainsi que le péché qu'il présente comme un mépris clair ou comme une offense à la loi divine :

« Oh ! Il est méprisable celui qui, pour les plaisirs éphémères de la chair, délaisse les joies perdurables et travaille à se livrer aux flammes de la Géhenne éternelle ! Vois donc, Gautier, toi qui as l'esprit délié, quel honneur mérite un

¹⁷¹ Ibid., pp. 138-139.

¹⁷² Ibid., pp. 66-67.

*homme qui, méprisant le Roi des Cieux et dédaignant ses préceptes, ne craint pas de s'enchaîner à notre vieil Ennemi pour l'amour de quelque Donzelle. Car si Dieu avait voulu que les relations charnelles ne soient pas entachées de péché, il n'aurait eu aucune raison de prescrire la célébration du mariage, puisque son peuple pouvait proliférer davantage en dehors même des liens nuptiaux. Il faut donc s'étonner de la stupidité des hommes qui, en choisissant le misérable amour terrestre, perdent l'héritage éternel dont tous les hommes étaient privés, jusqu'à que le Roi des Cieux le rachète de son propre sang. Nous considérons au contraire que, pour un homme, c'est commettre la dernière des infamies et une offense grave envers le Dieu vivant et tout-puissant que de céder aux séductions de la chair et aux délices de la luxure pour retourner se lier aux lacs de l'Enfer, lacs dont le Père céleste lui-même délivra l'humanité en versant le sang de son fils unique ».*¹⁷³

De point de vue religieux et au vu du contenu de l'extrait d'André le Chapelain, Madame de Rênal devient l'incarnation du mal et de cet être dont il dresse le portrait. Son détournement de la volonté divine et ses agissements la qualifient en effet pour endosser le rôle puisque son comportement, selon les règles d'André le Chapelain, ne constitue pas non seulement une offense à l'institution du mariage, mais aussi à la volonté de Dieu qui l'a instauré.

Malgré les alertes et malgré le poids de l'éducation religieuse, Madame de Rênal succombe finalement à la tentation de l'adultère, contrairement à Madame de Mortsauif dans *Le Lys dans la vallée* où l'adultère ne dépasse pas le cadre de l'imagination et se contente de la simple tentation imaginative.

La scène de l'échelle dans *Le Rouge et le noir* est très révélatrice dans la mesure où elle traduit un véritable effondrement de valeurs chez Madame de Rênal qui cède à la tentation et donne sa bénédiction à l'intrusion de Julien dans sa chambre, et symboliquement, dans le cadre le plus intime de sa vie conjugale :

*« Ainsi, après trois heures de dialogue, Julien obtint ce qu'il avait désiré avec tant de passion pendant les deux heures premières. Un peu plus tôt arrivés, le retour aux sentiments tendres, l'éclipse des remords chez Mme de Rênal eussent été un bonheur divin ; ainsi obtenus avec art, ce ne fut plus qu'un plaisir. Julien voulut absolument, contre les instances de son amie, allumer la veilleuse. »*¹⁷⁴

L'adultère dans *Le Rouge et le noir* tire sa signification et sa légitimité essentiellement de l'implication de Madame de Rênal dans son aboutissement.

¹⁷³ Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Poitiers, Klincksieck, 1974, pp. 185-186.

¹⁷⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 253.

En effet, Madame de Rênal participe de manière active à l'aboutissement de l'adultère, que ce soit par l'acte ou par les paroles, en affichant une parfaite complicité avec Julien et en faisant attention au moindre détail pour s'assurer de la réussite de la scène. L'échange verbal qui a marqué leur entrevue nocturne fait état en tout cas d'une parfaite harmonie et d'une grande maîtrise de soi chez Mme de Rênal qui n'a pas manqué d'étonner Julien :

- « - *Cette méchante Elisa va entrer dans la chambre, que faire de cette énorme échelle ? Dit-elle à son ami ; où la cacher ? Je vais la porter au grenier, s'écria-t-elle tout à coup, avec une sorte d'enjouement.*
- *Mais il faut passer dans la chambre du domestique, dit Julien étonné.*
 - *Je laisserai l'échelle dans le corridor, j'appellerai le domestique et lui donnerai une commission.*
 - *Songe à préparer un mot pour le cas où le domestique passant devant l'échelle, dans le corridor, la remarquera.*
 - *Oui, mon ange, dit Mme de Rênal en lui donnant un baiser. Toi songe à te cacher bien vite sous le lit, si pendant mon absence, Elisa entre ici.*
- Julien fut étonné de cette gaîté soudaine. Ainsi, pensa-t-il, l'approche d'un danger matériel, loin de la troubler, lui rend sa gaîté parce qu'elle oublie ses remords ! Femme vraiment supérieure ! Ah ! Voilà un cœur dans lequel il est glorieux de régner ! Julien était ravi. »*¹⁷⁵

Madame de Rênal se démène en outre pour déplacer l'échelle malgré son poids pesant, pour aller la déposer dans le corridor du troisième étage.

Le fait de demander à Julien de se cacher sous le lit est un acte révélateur aussi, puisqu'il nous renvoie à une pratique classique en dressant une image traditionnelle de l'adultère où l'amant indélicat prend souvent position dans le placard ou sous le lit pour échapper au regard du mari berné qui débarque par surprise.

Ce tableau se présente à nous un peu plus tard effectivement avec l'arrivée de Monsieur de Rênal, censé occupé à vendre sa récolte de pommes de terre :

- « *Pendant que Julien soupait de grand appétit, et que son amie le plaisantait sur la simplicité de ce repas, car elle avait horreur de parler sérieusement, la porte de la chambre fut tout à coup secouée avec force. C'était M. de Rênal.*
- *Pourquoi t'es-tu enfermée ? lui criait-il.*
- Julien n'eut que le temps de se glisser sous le canapé.*
- *Quoi ! Vous êtes tout habillée, dit. M de Rênal en entrant ; vous soupez, et vous avez fermé votre porte à clef.*
- Les jours ordinaires, cette question, faite avec toute sa sècheresse conjugale, eût troublé Mme de Rênal, mais elle sentait que son mari n'avait qu'à se baisser un peu*

¹⁷⁵ Ibid., p 254.

*pour apercevoir Julien ; car M. de Rênal s'était jeté sur la chaise que Julien occupait un moment auparavant vis-à-vis le canapé. »*¹⁷⁶

Dans *Le lys dans la vallée*, l'adultère reste, comme nous l'avons brièvement souligné, dans le cadre de l'imagination, sans atteindre pour autant le stade du concret.

L'adultère reste par exemple dépendant de la nature et de ses éléments, qui se dressent comme un tableau érotique devant Félix de Vandenesse qui découvre pour la première fois les beaux paysages de Tours devant lesquels il fut saisi « d'un étonnement voluptueux »¹⁷⁷. En présence d'Henriette, il voit la nature et ses éléments qui se mélangent en harmonie pour lui présenter la vallée comme un lit qui convie les éléments à l'amour :

*« Un soir je la trouvai religieusement pensive devant un coucher de soleil qui rougissait si voluptueusement les cîmes en laissant voir la vallée comme un lit, qu'il était impossible de ne pas écouter la voix de cet éternel Cantiques des Cantiques par lequel la nature convie ses créatures à l'amour. »*¹⁷⁸

L'unique contact charnel qui s'est effectué entre Félix et Henriette s'est produit lors de leur première rencontre, c'est-à-dire à l'occasion de la scène du baiser volé. Lors de cette rencontre, le désir physique de Félix était essentiellement nourri par l'imagination et le fantasme, puisqu'on assiste presque à un viol oculaire et à une sexualisation voire une érotisation du corps féminin jusqu'au moindre détail et jusqu'à la jouissance :

*« Les plus légers détails de cette tête furent des amorces qui réveillèrent en moi des jouissances infinies... »*¹⁷⁹

Ces moments d'excitation de Félix n'ont jamais été accompagnés ou bercés par la complicité d'Henriette, contrairement à Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir* par exemple. Henriette n'a fait que freiner Félix dans ses envies tout en ignorant les siennes, poussée dans son comportement par les exigences de la fidélité et de la chasteté qu'elle a toujours affichées dans le roman, prônant ainsi l'exemplarité aux dépens de ses envies et des ses sentiments.

¹⁷⁶ Ibid., pp. 257-258.

¹⁷⁷ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, p. 65.

¹⁷⁸ Ibid., p. 111.

¹⁷⁹ Ibid., p. 61.

Malgré son amour pour Félix, Henriette choisit en somme de trépasser sous le joug de l'amour et du chagrin sans pour autant céder à l'adultère et à la tentation. Cela nous permet d'aborder le thème du rapport entre l'amour et la mort.

3- L'amour et la mort :

a- Mourir d'aimer :

Dans l'amour passion, la mort vient témoigner essentiellement de la violence et de la force du sentiment amoureux, mais aussi de sa sincérité. L'amour se transforme en effet en une force destructrice dans la mesure où elle peut entraîner la mort.

Sans cesser d'être une souffrance plaisante, l'amour devient le patronyme de la mort dans la mesure où la mort vient en quelque sorte couronner la majesté de l'amour en lui donnant une suite logique et en lui donnant plus de puissance. Aimer devient synonyme de mourir, de puissance et de courage à la fois, car si l'amour devient l'équivalent de la mort, cela veut dire qu'il faut beaucoup de témérité pour aimer. C'est en tout cas ce que laisse suggérer le discours que la fleur fait à Jacques Rolla dans cette strophe de *Rolla* d'Alfred de Musset :

*Tu n'aimeras jamais, toi qui n'a point aimé.
Rolla, pâle et tremblant, referma la croisée.
Il brisa sur sa tige un pauvre dahlia.
« J'aime, lui dit la fleur, et je meurs embrassée
Des baisers du Zéphyr, qui me relèvera.
J'ai jeté loin de moi, quand je me suis parée,
Les éléments impurs qui souillaient ma fraîcheur.
Il m'a baisée au front dans ma robe dorée ;
Tu peux m'épanouir, et me briser le cœur. »*¹⁸⁰

Cependant, selon les cas de figures qui se présentent à nous et dont nous allons essayer d'étudier les profils, un sujet peut mourir d'amour de deux différentes manières : soit en se consumant dans les flammes de sa passion et en souffrant en silence jusqu'au trépas, soit en subissant la mort subite, foudroyé par la puissance de l'amour.

Dans le premier cas, sans cesser d'être un sentiment délicieux, l'amour se transforme en un véritable supplice et une source de souffrance au quotidien. Le sujet devient prisonnier de sa passion qu'il traîne comme un boulet, ne sachant comment lui échapper ni quoi en faire. L'éloignement ou le dédain de l'être aimé peut très rapidement se transformer en un cauchemar, et la simple privation de la vue de l'être aimé peut devenir une source

¹⁸⁰ Musset, Alfred de, Paris, *Garnier Flammarion*, 2000, p. 62.

d'inquiétudes, d'angoisses, et d'insomnie. Seul l'amour de sa vie peut calmer ses ardeurs et soulager ses souffrances par sa simple présence à ses côtés.

Il est donc question d'un amour franc et sincère ; un amour platonique qui s'adresse à l'âme. L'être aimé devient par conséquent la seule raison de vivre, puisque sans son amour, la vie devient impossible. La mort intervient dans ce cas pour abrégier ses souffrances, parce qu'il préfère trépasser que de vivre sans l'objet de sa passion.

Dans la neuvième nouvelle de l'*Heptaméron*, Marguerite de Navarre raconte l'histoire d'un gentilhomme dont le destin illustre bien cette fin tragique que peut entraîner la déception amoureuse.

Dans un endroit que Marguerite de Navarre situe entre « Dauphiné et Provence »¹⁸¹, un gentilhomme tombe amoureux d'une demoiselle d'un amour sincère et parfait. N'étant pas de la même situation sociale qu'elle, il lui était très difficile de la demander en mariage et de l'épouser. Il s'est donc contenté de l'aimer d'un sincère amour tout en lui vouant une honnête amitié.

Eloigné de l'objet de son amour à cause de soupçons infondés, il a appris plus tard que l'objet de sa passion allait être mariée à un homme qui n'était pas beaucoup plus riche que lui. Pensant que son amour pour la demoiselle pouvait jouer en sa faveur, il a alors déployé tous ses efforts pour demander la fille en mariage mais sans succès. La mère de la fille ainsi que les parents ont élu l'autre gentilhomme car ils ont estimé qu'il était plus riche que lui.

Cette tournure des événements a tellement affecté le gentilhomme qu'il en fut malade. « Et se laissant ainsi aller au désespoir et à la tristesse, perdit le boire et le manger, le dormir et le repos, en sorte qu'il n'était possible de le reconnaître pour la maigreur et étrange visage qu'il avait. »¹⁸²

Affaibli et amaigri de chagrin, le gentilhomme a fini par trépasser. La visite tardive de sa bien aimée et de sa mère, venues le consoler, le rassurer et lui faire des promesses pour lui redonner de l'espoir, n'a pas changé le cours de son destin.

La plainte finale du gentilhomme, alors qu'il agonisait dans les bras de sa bien aimée, constitue la quintessence de l'amour platonique qu'il lui a porté, et rend compte de la sincérité et de la beauté de ses sentiments :

« L'amour que je vous ai portée a été si grande et honnête que jamais, hors mariage, ne souhaitai de vous que le bien que j'en ai maintenant. Par faute duquel et avec lequel je rendrai joyeusement mon âme à Dieu qui est parfaite amour et charité,

¹⁸¹ De Navarre, Marguerite, *Heptaméron*, Paris, Flammarion, 1982, p. 88.

¹⁸² Ibid., p. 89.

qui connaît la grandeur de mon amour et honnêteté de mon désir, le suppliant, ayant mon désir entre mes bras, recevoir entre les siens mon esprit. » Et en se disant, la reprit entre ses bras par une telle véhémence que, le cœur affaibli ne pouvant porter cet effort, fut abandonné de toutes ses vertus et esprits, car la joie les fit tellement dilater que le siège de l'âme lui faillit et s'envole à son créateur. »¹⁸³

La souffrance d'Henriette de Mortsaufr dans *Le Lys dans la vallée* a beaucoup de points en commun avec celle du gentilhomme dont il est question dans cette neuvième nouvelle de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, si on prend en compte surtout les souffrances, le chagrin d'Henriette, mais aussi la fin qui rappelle celle du gentilhomme en question.

En effet, femme mariée et fidèle, Henriette de Mortsaufr repousse l'amour de Félix de Vandenesse en lui demandant de l'aimer uniquement « comme l'aimait sa tante ». Henriette brûlait pourtant d'amour pour Félix, et c'est en grande partie à cause de cet amour qu'elle succombe à la fin du roman, terrassée par le chagrin que lui a causé l'amour de Félix pour Lady Dudley.

Henriette et Félix se sont aimés d'un amour platonique, un amour d'âme à âme. Leur amour a su s'élever de la tentation de la chair et de l'adultère grâce surtout à l'abstention d'Henriette et à sa chasteté.

Vers la fin du roman, Félix rend visite à Henriette mourante, pour la rassurer et lui redonner de l'espoir pour qu'elle puisse continuer à vivre. Félix réitère son amour pour Henriette, mais d'une façon plus prononcée. Il ne s'agit plus de lui dire qu'il l'aimait à la manière dont sa tante l'aimait cette fois, mais il est question surtout de lui affirmer que son amour est unique. L'usage des superlatifs dans le discours de Félix est une manière d'insister sur le caractère unique et exceptionnel de son amour. Certes Félix est en train de donner de faux espoirs à Henriette, mais peu importe, son but est de lui donner une raison de vivre, même s'il fallait mentir pour convaincre, d'où le recours au pathos en lui rappelant leurs anciens regards et tout ce qui est cher à ses yeux pour l'attendrir et la faire fléchir :

*« Un regard, lui dis-je, encore un de nos anciens regards ! La femme qui se donne tout entière, m'écriai-je en sentant mon âme illuminée par le coup d'œil qu'elle me jeta, donne moins de vie et d'âme que je viens d'en recevoir. Henriette, tu es la plus aimée, la seule aimée.
- Je vivrai ! Me dit-elle, mais guérissez-vous aussi. »¹⁸⁴*

¹⁸³ Ibid., p. 91.

¹⁸⁴ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, p. 330.

La déclaration d'amour que fait Félix à Henriette rappelle d'ailleurs celle que fait Julien Sorel à Madame de Rênal vers la fin du roman. Une déclaration faite aussi dans l'urgence puisque Julien était dans l'attente de son exécution :

« - Sache que je t'ai toujours aimée, que je n'ai aimé que toi. »¹⁸⁵

Cependant, comme c'était le cas dans la neuvième nouvelle de l'*Heptaméron*, les promesses que Félix formule vers la fin du *Lys* ne sont finalement que des promesses tardives. La tentative de secours employé par Félix est malheureusement vouée à l'échec puisque Henriette est déjà mourante. Les plaintes ainsi que l'adieu du gentilhomme mourant dans les bras de sa bien aimée raisonnent dans le dernier discours qu'Henriette fait à Félix. Henriette fait part à Félix de son adieu et de ses plaintes ainsi que de ses regrets des jours qu'ils avaient passés ensemble tout en jetant sa tête sur sa poitrine et ses bras autour de son cou :

« Adieu mon ami, dit-elle en s'arrêtant, en jetant sa tête sur mon cœur et ses bras à mon cou. Adieu, nous ne nous reverrons plus. Dieu m'a donné le triste pouvoir de regarder dans l'avenir. Ne vous rappelez-vous pas la terreur qui m'a saisie, un jour, quand vous êtes revenu si beau ! Si jeune ! Et que je vous ai vu me tournant le dos comme aujourd'hui que vous quittez Clochegourde pour aller à la Grenadière. Hé ! bien, encore une fois pendant cette nuit j'ai pu jeter un coup d'œil sur nos destinées. Mon ami, nous-nous parlons en ce moment pour la dernière fois. A peine pourrai-je dire encore quelques mots, car ça ne sera plus moi tout entière qui vous parlerai. La mort a déjà frappé quelque chose en moi. »¹⁸⁶

Félix de Vandenesse se présente ici comme le sauveur qui tente de redonner la vie à Henriette mais il est aussi coupable de sa mort, puisqu'il l'a tuée en quelque sorte par son amour pour Lady Dudley. Cependant, Henriette ne semble pas lui en vouloir parce qu'elle était éperdument amoureuse de lui. Félix incarne uniquement aux yeux d'Henriette l'image du sauveur, qui arrive à temps pour l'extirper du danger. Fort de sa santé et de sa jeunesse, Félix est l'incarnation de la vie aux yeux d'une Henriette mourante. Sa mission consiste par conséquent à la rendre à la vie. Face à la mort, la présence de Félix lui redonne de l'espoir ; elle s'imagine même que la force physique est contagieuse, et que grâce à la présence et à la bienveillance de Félix, elle va, en bravant la mort, réussir à la vaincre et à chasser ses symptômes qui ont déjà commencé à s'emparer de son corps :

¹⁸⁵ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion 1964, p. 538.

¹⁸⁶ Ibid., p. 329.

« - Comme autrefois vous allez me rendre à la santé, Félix, dit-elle, et ma vallée me sera bienfaisante... Vous êtes un si bon garde-malade ! Puis, vous êtes si riche de force et de santé qu'auprès de vous la vie est contagieuse. »¹⁸⁷

Contrairement à la mort telle qu'elle se présente dans la neuvième nouvelle de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, la mort dans *Le Lys dans la vallée* n'est pas salvatrice. La mort n'apporte ni le repos ni la satisfaction. La mort dans *Le Lys dans la vallée* intervient pour ouvrir davantage la brèche des souffrances des amants dans la mesure où Henriette refuse de mourir et de séparer à jamais de Félix.

Dans son délire de mourante, Henriette tente même de trouver les moyens et les solutions pour échapper à sa mort. Elle pense qu'elle peut changer, qu'elle peut apprendre l'anglais et faire concurrence à lady Dudley. Par son combat, Henriette rend finalement hommage à la vie, et refuse d'abdiquer devant la mort.

Durant son agonie, Henriette voit finalement la mort comme une injustice, car la mort vient la priver de Félix, de son amour et tous les moments délicieux qu'ils ont passés et qu'ils pourraient passer ensemble car elle pense qu'elle peut guérir et reprendre les choses en main, autrement dit qu'elle peut reconquérir Félix et l'arracher à lady Dudley:

« - Ah ! C'est la mort mon pauvre Félix, me dit-elle, et vous n'aimez pas la mort ! La mort odieuse, la mort de laquelle toute créature, même l'amant le plus intrépide, a horreur. Ici finit l'amour : je le savais bien. Lady Dudley ne vous verra jamais étonné de son changement. Ah ! Pourquoi vous ai-je tant souhaité, Félix ? Vous êtes enfin venu : je vous récompense de ce dévouement par l'horrible spectacle qui fit jadis du comte de Rancé un trappiste, moi qui désirais demeurer belle et grande dans votre souvenir, y vivre comme un lys éternel, je vous enlève vos illusions . Le véritable amour ne calcule rien. Mais ne vous enfuez pas, restez. Monsieur Origet m'a trouvée beaucoup mieux ce matin. Je vais revenir à la vie, je renaîtrai sous vos regards. Puis quand j'aurais recouvré quelques forces, quand je commencerai à pouvoir prendre quelque nourriture, je redeviendrai belle. A peine ai-je trente cinq ans, je puis encore avoir de belles années. Le bonheur rajeunit, et je veux connaître le bonheur. J'ai fait des projets délicieux, nous les laisserons à Clochegourde et nous irons ensemble en Italie. »¹⁸⁸

Les regrets d'Henriette portent essentiellement sur la fuite du temps et l'impossibilité du bonheur, thèmes purement romantiques. Henriette a « soif » de vivre. Face à la mort, elle voit sa vie comme un mensonge. Elle est prête à effacer sa vie passée pour recommencer une nouvelle. Henriette regrette finalement la vie de chasteté qu'elle a menée jusqu'à présent.

¹⁸⁷ Ibid., p. 354.

¹⁸⁸ Ibid., p. 353.

Pour recouvrer la santé, elle est désormais prête à faire des folies et à profiter de la vie. Lady Dudley se transforme subitement en un exemple pour Henriette, car lady Dudley incarne la vie et la joie de vivre.

Henriette ne peut plus retenir finalement sa faim d'amour. L'agonie est un moment de vérité, où Henriette exorcise enfin sa peur, pour afficher sa fureur de vivre et son envie de fuite et d'évasion dans le monde de l'amour, du bonheur extrême et de la vie immédiate, en faisant mine d'oublier et d'ignorer, même pour quelques instants, les menaces de la mort qui plane autour de son lit. Henriette s'étonne même de la possibilité de mourir, car l'heure est à la joie et à l'amour. Son agonie est une occasion pour envier tous ceux qui ont la chance de continuer à vivre. Henriette dénonce l'injustice de la mort qui vient l'arracher à la vie dans un moment crucial de sa vie de jeune femme à qui la vie peut encore offrir plein de projets et beaucoup de bonheur :

« - Oui, vivre ! dit-elle en me faisant lever et s'appuyant sur moi, vivre de réalité et non de mensonges. Tout a été mensonge dans ma vie, je les ai comptées depuis quelques jours ces impostures. Est-il possible que je meure, moi qui n'ai pas vécu ? Moi qui ne suis jamais allée chercher quelqu'un dans une lande ? Elle s'arrêta, parut écouter, et sentit à travers les murs je ne sais quelle odeur. — Félix ! Les vendangeuses vont dîner, et moi, moi dit-elle d'une voix d'enfant, qui suis la maîtresse, j'ai faim. Il en est ainsi de l'amour, elles sont heureuses, elles ! »¹⁸⁹

Dans son agonie et devant la menace de la mort qui presse, Henriette avoue ouvertement son amour à Félix, elle qui lui a toujours demandé de l'aimer « comme l'aimait sa tante ». L'heure est donc à la confession, à la franchise et à l'ostentation sentimentale. Le tutoiement évince le vouvoiement, et la déception d'un amour qui s'échappe se transforme en un engouement pour l'avenir et pour le bonheur.

Henriette profite finalement des instants qui lui restent à vivre pour aimer sans limites, d'où son envie de détruire toutes les barrières qu'elle a édifiées jusqu'à présent. Sa déclaration d'amour est aussi un aveu d'échec. Elle a échoué parce qu'elle n'a pas su aimer, et elle n'a pas su vivre en profitant du bonheur qui s'est offert à elle. Henriette se définit d'emblée comme un martyr de l'amour :

« Oh ! Oui, j'ai bien soif, mon ami. L'eau de L'Indre me fait bien mal à voir, mais mon cœur éprouve une plus ardente soif. J'avais soif de toi, me dit-elle d'une voix plus étouffée en me prenant les mains dans ses mains brûlantes et m'attirant à

¹⁸⁹ Ibid., p. 355.

*elle pour me jeter ces paroles à l'oreille : mon agonie a été de ne pas te voir ! Ne m'as-tu pas dit de vivre ? Je veux vivre. »*¹⁹⁰

Henriette réclame indirectement sa vie gâchée à Félix, elle lui rappelle, mais sans l'accabler, ses promesses non tenues et les faux espoirs qu'il lui a donnés. En somme c'est l'abandon de Félix qui l'a tuée. Henriette s'acharne par conséquent à réclamer sa vie à Félix comme s'il détenait le pouvoir de lui redonner la vie ou de la laisser mourir. Ses délires de mourante traduisent une amertume intérieure, une patience vaine et une passion non récompensée :

*« Elle jeta ses bras autour de mon cou, m'embrassa violemment, et me serra en disant : — Vous ne m'échapperez plus ! Je veux être aimée, je ferai des folies comme lady Dudley, j'apprendrai l'anglais pour bien dire my dee. »*¹⁹¹

Henriette fait culpabiliser indirectement Félix pour lui faire ressentir sa responsabilité, et la lui faire endosser. Cette responsabilité est assumée par Félix dans la mesure où il se sent déjà coupable. Sa culpabilité s'est accentuée d'ailleurs par le spectacle offert par Jacques et Madeleine qui erraient sans espoir, et dans leurs yeux un regard plein de haine envers « l'assassin » de leur mère.

*« Au moment où je relevais ma tête abattue en me demandant d'où me viendraient désormais la lumière et l'espérance, quel intérêt j'aurais à vivre, l'air fut agité d'un léger bruit ; je me tournai vers la terrasse, j'y aperçus Madeleine se promenant seule, à pas lents. Pendant que je remontais vers la terrasse pour demander compte à cette chère enfant du froid regard qu'elle m'avait jeté au pied de la croix, elle s'était assise sur le banc ; quand elle m'aperçut à moitié chemin, elle se leva, et feignit de ne pas m'avoir vu, pour ne pas se trouver seule avec moi ; sa démarche était hâtée, significative. Elle me haïssait, elle fuyait l'assassin de sa mère...Madeleine avait-elle gardé ses pensées pour elle seule, avait-elle inspiré sa haine à Jacques ? »*¹⁹²

Dans *La Chartreuse de Parme* l'un des avatars de la mort est censé être la prison. Cependant, la prison devient subitement un lieu d'épanouissement et un endroit propice à l'amour, puisque c'est dans la prison de la tour Farnèse que Fabrice del Dongo découvre l'amour vrai et ressent pour la première fois les délices du bonheur en tombant amoureux de Clélia Conti, fille du gouverneur de la prison.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid., p. 356.

¹⁹² Ibid., pp. 357-358.

La prison et la mort deviennent paradoxalement des endroits incontournables et nécessaires à l'amour et au bonheur. C'est derrière les clôtures et derrière les murailles que l'amour se développe et prend forme, recréant ainsi des conditions semblables à celles que nous rencontrons dans *Le Roman de la rose* par exemple. La différence c'est que dans *Le Roman de la rose*, ce n'est pas l'amant qui souffre d'enfermement.

Dans *La Chartreuse de Parme*, la prison incarne la mort parce qu'elle est synonyme d'enfermement d'une part, et d'autre part, elle est l'endroit où on essaye de créer un ensemble de moyens et de procédés pour impressionner, accabler, et effrayer les prisonniers en les gardant en lien permanent avec la mort. Ainsi en va-t-il de la chapelle noire que Fabrice découvre en prison et qui était ornée de têtes de morts ; une invention dans laquelle Fabrice voit l'expression d'une « haine qui ne peut tuer » :

« A l'une des extrémités de cet appartement, on fit voir au nouveau prisonnier une chapelle de la plus grande magnificence ; les murs et la voûte sont entièrement revêtus de marbre noir ; des colonnes noires aussi et de la plus noble proportion sont placées en ligne le long des murs noirs, sans les toucher, et ces murs sont ornés d'une quantité de têtes de morts en marbre blanc, de proportions colossales, élégamment sculptées et placées sur deux os en sautoir. Voilà bien une invention de la haine qui ne peut tuer, se dit Fabrice, et quelle diable d'idée de me montrer cela ! ».¹⁹³

L'amour de Fabrice et Clélia est par conséquent un amour né dans le macabre. Il ne faut pas oublier que Fabrice est menacé de mort, car il a été emprisonné pour le meurtre qu'il a commis sur l'acteur Giletti.

Dans *La Chartreuse de Parme*, le macabre devient l'essence et la destinée même de ce roman d'amour, dans la mesure où chaque péripétie ou chaque démarche porteuse d'amour se transforme en un attentat à la vie.

En effet, pour voir plus souvent son fils Sandrino, le fruit de son amour pour Clélia, Fabrice le fit enlever du palais Crescenzi où il vivait avec sa mère. La démarche de Fabrice est celle d'un père qui a été longtemps privé de la vue de son fils. Il veut donc le ravir pour lui donner l'occasion de connaître son vrai père qu'il connaît à peine. Fabrice pense que son fils « ne l'aimera point »¹⁹⁴ car « il ne l'entend jamais nommer. »¹⁹⁵

¹⁹³ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Flammarion, 2000, p. 398.

¹⁹⁴ Ibid., p. 606.

¹⁹⁵ Ibid.

Sandrino est à la fois le fils ou le sang de Fabrice, mais il est aussi la seule chose capable de lui rappeler au quotidien, par sa présence à ses côtés, la beauté et la douceur de sa bien-aimée Clélia dont il a été privé à cause du vœu qu'elle a pris de ne plus jamais le voir. En effet, assaillie par les remords, après la tentative d'empoisonnement qui a été commise à l'égard de son père, gouverneur de la prison, pour faire évader Fabrice, Clélia a fait le vœu devant la Madone de ne plus voir Fabrice de jour. L'amour de Fabrice et de Clélia n'a pourtant rien perdu de son éclat malgré le mariage de Clélia avec le marquis Crascezi pour se faire pardonner de son père.

Le discours qui suit, que Fabrice fait à Clélia sur l'amour et sur le bonheur vers la fin du roman pour expliquer sa démarche, témoigne en effet de la sincérité des sentiments qui le poussent à enlever son fils :

« - Eh bien ! dit la marquise, où tend tout ce discours qui m'effraye ?
- À ravoir mon fils ! Je veux qu'il habite avec moi ; je veux le voir tous les jours, je veux qu'il s'accoutume à m'aimer ; je veux l'aimer moi-même à loisir. Puisqu'une fatalité unique au monde veut que je sois privé de ce bonheur dont jouissent tant d'âmes tendres, et que je ne passe pas ma vie avec tout ce que j'adore, je veux du moins avoir auprès de moi un être qui te rappelle à mon cœur, qui te remplace en quelque sorte. Les affaires et les hommes me sont à charge dans ma solitude forcée ; tu sais que l'ambition a toujours été un mot vide pour moi, depuis l'instant où j'eus le bonheur d'être écroulé par Barbone, et tout ce qui n'est pas sensation de l'âme me semble ridicule dans la mélancolie qui loin de toi m'accable. »¹⁹⁶

L'envie naturelle qu'éprouve Fabrice de ravir son fils pour lui permettre de l'aimer et de vivre à ses côtés le conduit à trouver une solution pour faire sortir son fils du palais Crescezi. Cependant, cette solution que Fabrice propose à Clélia avait quelque chose de lugubre et de sinistre, puisqu'il arrive à convaincre Clélia, malgré son hésitation, à annoncer volontairement la maladie de leurs fils Sandrino, à l'enlever pendant l'absence du marquis Crescezi puis prétexte la mort de l'enfant pour faire court à toute tentative de recherche de la part du marquis Crescezi qui n'avait aucun doute concernant sa paternité envers Sandrino.

Cependant, « l'enfant retenu au lit pour plus qu'il ne fallait pour sa santé devint réellement malade. »¹⁹⁷ Avec l'aide de son ami le comte Mosca, Fabrice a réussi à éloigner le marquis de Crescezi pour quelques jours pendant lesquels il a réussi à exécuter son plan et enlever son fils. Cependant, Malade, Sandrino finit par mourir réellement au bout de quelques

¹⁹⁶ Ibid., p. 606.

¹⁹⁷ Ibid., p. 608.

mois. La culpabilité de Fabrice dans la mort de son fils Sandrino est sans équivoque dans la mesure où il a tout organisé. Son amour paternel finit finalement par tuer son fils unique et le fruit de son amour pour Clélia, durement torturée et châtiée par le lugubre destin qui a frappé leur fils par leur double faute.

Rongée par le remords, Clélia se considère en effet aussi coupable que Fabrice, parce que d'un côté elle voit la mort de Sandrino comme une « juste punition »¹⁹⁸, puisqu'en planifiant l'enlèvement de Sandrino, Clélia n'a pas respecté son vœu, en rencontrant Fabrice de jour et à plusieurs reprises :

*« On peut comprendre la vive douleur dont le chagrin de son ami remplit l'âme de la pauvre Clélia ; sa tristesse fut d'autant plus profonde qu'elle sentait que Fabrice avait une sorte de raison. Elle alla jusqu'à mettre en doute si elle ne devait pas tenter de rompre son vœu. Alors elle eût reçu Fabrice de jour comme tout autre personnage de la société. »*¹⁹⁹

D'un autre côté, Poussée par son amour aveugle pour Fabrice, Clélia a participé activement à la mort de leur fils Sandrino en acceptant tout d'abord le projet de Fabrice et ensuite en l'aidant directement à l'aboutissement du projet.

En effet, Clélia collabore directement à la dégradation de la santé de Sandrino en le clouant au lit et en l'empêchant de prendre les médicaments que les médecins ont préconisé. Tâche qui n'était pas certes facile pour cette mère effrayée par l'idée de commettre un acte dont les conséquences peuvent être fatales pour son fils, mais son amour pour Fabrice était plus fort que le sacrifice qu'il lui demandait :

*« Il y eut bien des larmes répandues. Clélia tomba malade ; mais elle aimait trop Fabrice pour se refuser constamment au sacrifice terrible qu'il lui demandait. En apparence, Sandrino tomba malade ; le marquis se hâta de faire appeler les médecins les plus célèbres, et Clélia rencontra dès cet instant un embarras terrible qu'elle n'avait pas prévu ; il fallait empêcher cet enfant adoré de prendre aucun des remèdes ordonnés par les médecins ; ce n'était pas une petite affaire. »*²⁰⁰

Assaillie par le chagrin, Clélia n'a pas survécu à la mort du fruit de son amour pour Fabrice. La mort de Clélia est le résultat de son amour pour Sandrino mais aussi pour Fabrice. C'est son amour pour eux qui l'a poussée à participer au projet de l'enlèvement. C'est aussi

¹⁹⁸ Ibid., p. 609.

¹⁹⁹ Ibid., p. 606.

²⁰⁰ Ibid., p. 608.

son amour pour son fils et son amant qui était à l'origine de son chagrin mortel. Clélia est à la fois coupable et victime de son amour : coupable d'avoir trop aimé et d'avoir cédé sous l'influence de son amour, elle est aussi victime de son amour dans la mesure où c'est son amour qui l'a tuée en l'accablant de regret de chagrin et de tristesse. C'est la preuve que chez Stendhal les obstacles et les épreuves de la vie ne sont finalement que des ingrédients nécessaires à l'amour. Par conséquent, le sacrifice de Sandrino dans *La Chartreuse de Parme*, est à considérer comme un sacrifice nécessaire pour l'accomplissement de la passion amoureuse. C'est ce que laisse entendre Michel Crouzet d'ailleurs qui considère « qu'il n'y a pour Stendhal d'énergie que dans le conflit contre un obstacle, il n'y a de passion que par le sacrifice au désir de soi-même, de sa vie ; le désir n'a de force que s'il se heurte à quelque chose de fort. Mourir d'amour : c'est la preuve que l'amour est plus fort que l'attachement à la vie. »²⁰¹

La mort de Clélia et de Fabrice à la fin du roman constitue une épreuve de l'accomplissement du désir et de la passion dans la mesure où c'est l'amour qui se saisit des amants pour leur tout donner mais aussi pour leur tout prendre. « L'amour est toujours au-delà. Fabrice malheureux de cette incomplétude fait basculer à la fin tous les personnages dans la mort : les amants n'ont plus que l'au-delà pour se retrouver. »²⁰²

La mort de Clélia dans les bras de Fabrice est une sorte de récompense. La mort de Clélia dans *La Chartreuse de Parme* n'a pas la même perception ni le même sens que la mort d'Henriette de Mortsauf dans *Le Lys dans la vallée* par exemple. La mort de Clélia est une mort douce et sereine. Clélia meurt avec le sentiment de l'accomplissement de son amour, d'autant plus que Fabrice, amoureux, lui succède à la fin du roman avec l'espoir de « retrouver Clélia dans un meilleur monde »²⁰³ :

« Elle ne survécut que de quelques mois à ce fils si chéri, mais elle eut la douceur de mourir dans les bras de son ami. »²⁰⁴

La mort permet par conséquent à l'amour de Fabrice pour Clélia de s'accomplir tout en l'inscrivant dans l'éternité. Leur amour a toutes les qualités de l'amour parfait qui transgresse les codes habituels de la raison pour accéder à la névrose d'aimer, élément nécessaire à toutes les passions amoureuses. Cependant, l'amour de Fabrice pour Clélia est un

²⁰¹ Crouzet, Michel, *Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme*, Paris, Eurédit, Juillet 2006, 1^{ère} édition : Eurédit, 2000, pp. 55-56.

²⁰² Ibid., p. 54.

²⁰³ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Flammarion, 2000, p. 609.

²⁰⁴ Ibid.

amour légitime, véritable, d'où sa capacité à émouvoir son entourage qui ne manque pas de prêter sa complicité pour aider à la réussite de cet amour. Sollicité par Fabrice, le comte de Mosca par exemple, « attendri de cette histoire d'amour qu'il ignorait en grande partie »²⁰⁵, n'hésite pas à trouver une solution pour éloigner le marquis afin de leur permettre de préparer l'enlèvement de Sandrino.

L'amour de Fabrice pour Clélia est donc un amour qui brille par une parfaite harmonie entre les amants, mais aussi entre la raison et la sensibilité, conditions nécessaires et indispensables au bonheur selon René Girard:

*« L'amour véritable, celui de Fabrice pour Clélia, celui que Julien finit par connaître avec Mme de Rênal, ne transfigure pas. Les qualités que cet amour découvre dans son objet, le bonheur qu'il en attend, ne sont pas illusoires. L'amour-passion s'accompagne toujours d'estime, au sens cornélien de ce terme. Il se fonde sur un accord parfait entre la raison, la volonté et la sensibilité. La vraie Mme de Rênal est celle que désire Julien. La vraie Mathilde est celle qu'il ne désire pas. »*²⁰⁶

C'est cette parfaite harmonie qui manque au couple Bovary dans *Madame Bovary*. Néanmoins, la mort de Charles, seul, torturé par les souvenirs, et assis sur le banc des rendez-vous d'Emma, tenant dans ses mains « une longue mèche de cheveux noirs »²⁰⁷ lui donne enfin ce brin de romantisme qui lui manquait et qu'Emma rechercha chez Rodolphe et Léon.

Aussi, cette la mort romantique de Charles tenant dans ses mains la longue mèche de cheveux d'Emma, rappelle celle de Clélia morte dans les bras de Fabrice. La mèche de cheveux que Charles tenait dans ses mains n'est finalement que la synecdoque d'Emma.

Cependant, la mort de Charles, victime de sa passion, a aussi quelque chose de tragique. Charles est mort seul face à sa souffrance et dans l'impossibilité de la partager avec les autres. Il n'a pas eu droit à la volupté du bonheur qu'a connu Fabrice en tenant Clélia dans ses bras, ni à la volupté de la douleur que pouvait lui faire ressentir la compassion des autres :

« Cependant, la volupté de sa douleur était incomplète, car il n'avait autour de lui personne qui la partageât ; et il faisait des visites à la mère Lefrançois afin de pouvoir parler d'elle. Mais l'aubergiste ne l'écoutait que d'une oreille, ayant comme lui des chagrins, car M. Lheureux venait enfin d'établir les favorites du commerce, et

²⁰⁵ Ibid., p. 608.

²⁰⁶ De Gaultier, Jules, *Le Bovarysme, mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne (PUPS), 2006, pp. 298-299.

²⁰⁷ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2004, p. 406.

*Hivert qui jouissait d'une grande réputation pour les commissions, exigeait un surcroît d'appointements et menacer de s'engager « à la concurrence ».*²⁰⁸

Contrairement à l'amour de Fabrice et Clélia qui a su capter son entourage et l'émouvoir, celui de Charles était condamné à la souffrance et au silence. Seule la nature a su bercer les derniers instants de sa vie par sa beauté et par la complicité de ses éléments, puisque autour du banc « les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son cœur chagrin. »²⁰⁹

Même mort, Charles n'a pu eu droit au partage de souffrance qu'il doit aux autres. Le trouvant mort sur le banc, la petite Berthe pensait qu'il voulait jouer :

*« A sept heures, la petite Berthe, qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi, vint le chercher pour dîner.
Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs.
- Papa, viens donc ! Dit-elle.
Et croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement.
Il tomba par terre. Il était mort. »*²¹⁰

Dans d'autres circonstances, sans tuer par la souffrance, comme nous l'avons vu dans plusieurs cas de figures, l'amour peut tuer instantanément par l'intensité de l'émotion qu'il provoque.

La mort de Rosette, dans *On ne badine pas avec l'amour*, confirme en effet cette possibilité. Amoureux de Camille, Pardican fait croire à Rosette, la sœur de lait de Camille, qu'il était amoureux d'elle.

Les sentiments de Perdican ne sont pas sincères, puisque le but de cette manœuvre est de profiter de la naïveté de Rosette pour provoquer la jalousie de Camille, cachée dans le petit bois et qui écoutait, pour qu'elle puisse faire part de ses vrais sentiments envers Perdican. Dans la scène 3 de l'acte III, Perdican essaye même de convaincre Rosette de l'aimer, en lui vantant les mérites de l'amour et la compatibilité de leurs sentiments malgré la différence de leurs niveaux intellectuels et de leurs sensibilités :

²⁰⁸ Ibid., p.404- 405.

²⁰⁹ Ibid., p.406.

²¹⁰ Ibid.

« *Perdican : Sais-tu ce que c'est l'amour, Rosette? Ecoute ! Le vent se tait ; la pluie du matin roule en perles sur les feuilles séchées que le soleil ranime. Par la lumière du ciel, par le soleil que voilà, je t'aime. Tu veux bien de moi, n'est-ce pas ? On n'a pas flétri ta jeunesse ? On n'a pas infiltré dans ton sang vermeil les restes d'un sang affadi ? Tu ne veux pas te faire religieuse ; te voilà jeune et belle dans les bras d'un jeune homme ; ô Rosette, Rosette, sais-tu ce que c'est l'amour ?*
Rosette : Hélas ! Monsieur le docteur, je vous aimerai comme je pourrai.
Perdican : Oui, comme tu pourras ; et tu m'aimeras mieux, tout docteur que je suis, et toute paysanne que tu es... »²¹¹

Dans la scène 5 de l'acte III, pour se venger de Perdican et pour montrer à Rosette que son cousin Perdican ne partage pas les mêmes sentiments, Camille demande à Rosette de se cacher derrière une tapisserie. Elle fait mander Perdican par dame Pluche, et l'amène à lui déclarer son amour en présence de Rosette cachée, puis elle lève la tapisserie et découvre Rosette évanouie. Rosette succombe à l'émotion quand elle surprend Perdican en train d'embrasser Camille à la scène 7 de l'acte III.

Rosette est finalement victime de son amour pour Perdican, mais aussi la victime de l'amour de Perdican pour Camille. Rosette est morte parce qu'elle est devenue en quelque sorte le jeu de l'amour de Camille et de Perdican.

La mort de Rosette rend Camille et Perdican coupables de meurtre. Leur échange final est en tout cas la preuve de leur culpabilité :

« *Il l'embrasse ; on entend un grand cri derrière l'autel.*
Camille : C'est la voix de ma sœur de lait.
Perdican : Comment est-elle ici ! Je l'avais laissée dans l'escalier, lorsque tu m'as fait appeler. Il faut donc qu'elle m'ait suivi, sans que je m'en sois aperçu.
Camille : Entrons dans cette galerie ; c'est là qu'on a crié.
Perdican : Je ne sais ce que j'éprouve ; il me semble que mes mains sont couvertes de sang (...) Je vous supplie, mon Dieu ! Ne faites pas de moi un meurtrier !...
Camille : Elle est morte. Adieu, Perdican.»²¹²

La mort de Rosette provoque l'éclatement de la relation entre Perdican et Camille. Cela n'implique pas l'anéantissement de leur amour, mais jette l'accomplissement de leur union dans le cadre de l'impossible.

Cette situation nous permet de nous interroger sur un autre phénomène que favorise l'impossibilité d'aimer mais qui pourrait favoriser la mort à son tour : il s'agit du sentiment de désespoir.

²¹¹ De Museet, Alfred, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1999, p. 109.

²¹² *Ibid.*, pp. 127-128.

b- Mourir de désespoir :

Comme nous venons de le constater dans le chapitre précédent, l'amour passion puise dans le principe de l'autosuffisance, dans la mesure où le sentiment amoureux devient tout. L'existence de l'amoureux paraît ainsi comme gouvernée par sa passion. Elle devient par conséquent tributaire de la réussite ou de l'échec de sa passion.

Ainsi, la difficulté d'exercer sa passion, que ce soit à cause du dédain de l'être aimé ou par la disparition de l'objet de sa passion, plonge l'amoureux dans un sentiment de désespoir meurtrier. La vie doit ainsi cesser car elle n'a plus de raison d'être.

Le thème du désespoir qui tue nous renvoie spontanément à la fin marquante de l'amour légendaire et inspirateur du thème de l'amour passion, il s'agit bien évidemment du mythe de *Tristan et Iseut*.

En effet, il faut rappeler dans ce contexte que la scène finale du roman de *Tristan et Iseut* est très marquante dans la mesure où, au vu des circonstances, nous sommes directement amenés à penser que la mort de Tristan n'intervient pas uniquement à cause de la blessure empoisonnée qu'il reçoit en affrontant le géant qui a enlevé l'amie du chevalier nommé « le nain », et à qui Tristan vient en aide. La mort de Tristan intervient aussi et surtout à la suite d'un puissant sentiment de désespoir.

En effet, Apprenant malencontreusement, de la part de sa femme, Iseut aux blanches mains, la couleur du voile de la nef de Kaherdin, parti chercher Iseut la blonde, la seule capable de guérir Tristan, ce dernier, affecté par la douleur causée par le sentiment d'être abandonné par l'objet de sa passion, finit par trépasser, terrassé essentiellement par le chagrin et par le désespoir comme nous pouvons le constater dans cet extrait du roman de Thomas :

« Sur la rive aussi on désire la nef, mais on ne la voit toujours pas arriver. Tristan est affligé et las de cette attente. Souvent il se plaint, souvent il soupire pour Iseut qu'il désire si fort : il verse des larmes, il se tord de désespoir. Peu s'en faut qu'il se meure de désir. En cette angoisse, en ce tourment, Iseut, sa femme, se présente devant lui. Elle a médité une grande perfidie, et lui dit : « Ami, voici qu'arrive Kaherdin. J'ai aperçu sa nef sur la mer, je l'ai vue qui cinglait à grande-peine ; cependant, je l'ai assez bien vue pour reconnaître que c'est la sienne. Plaise à Dieu qu'il apporte une nouvelle qui puisse vous reconforter le cœur ! ». Tristan tressaille à cette nouvelle, il demande à Iseut : « Belle amie, êtes vous sûre que c'est sa nef ? Dites-moi donc quelle est sa voile. » Iseut répond : « J'en suis bien sûre. Sachez que la voile est toute noire. Ils l'ont hissé et tendue bien haut, car le vent leur

fait défaut. » Alors Tristan éprouve une douleur telle qu'il n'en connut ni n'en connaîtra jamais de plus vive ; il se tourne vers la paroi et dit : « Que Dieu nous sauve, Iseut et moi ! Puisque vous ne voulez venir à moi, il me faut donc mourir de l'amour que je vous porte. Je ne puis plus retenir la vie en moi ; c'est pour vous que je meurs, Iseut, belle amie. Vous n'avez point pitié de ma langueur, mais vous éprouverez douleur de ma mort. Ce m'est, amie, une grande consolation de savoir que vous aurez pitié de ma part. » Il a répété trois fois : « Amie Iseut. » A la quatrième fois, il rend l'esprit. »²¹³

Il faut dire que dans la scène finale du roman de *Tristan et Iseut*, l'impact du désespoir meurtrier est double dans la mesure où la mort de Tristan provoque celle d'Iseut la blonde, qui, arrivée trop tard pour sauver son ami, finit par rendre l'âme de tristesse et de chagrin.

Iseut trépassé à son tour parce qu'elle perd sa raison de vivre par la mort de Tristan. Sa mort est interprétée finalement comme une suite logique puisque Iseut ne peut pas et ne doit pas survivre à Tristan.

Aussi, Iseut voit dans sa propre mort une fin juste et une punition méritée car elle n'a pas pu arriver à temps pour sauver son ami du mal qui le ronge, et lui apporter son aide et sa consolation. Nous pouvons dire par conséquent que la mort d'Iseut est causée en grande partie par un sentiment de culpabilité.

Iseut se résigne à mourir parce que pour elle la mort de Tristan implique aussi l'anéantissement et l'évanouissement de toute possibilité de bonheur ou de paix, car toutes ces valeurs sont les fruits indéniables de sa passion. Il est en outre impossible pour Iseut de trouver la consolation après la mort de Tristan, dans la mesure où les remords et le sentiment de culpabilité sont là pour le lui rappeler.

En somme, Iseut perd à la fois l'objet de sa passion et se sent coupable de sa mort parce qu'elle n'a pas pu le sauver. Par conséquent, la seule consolation qui s'offre à Iseut c'est de mourir pour rejoindre son ami. La mort devient la seule possibilité de s'unir face au vide qu'occasionne la disparition de l'être aimé :

« Ami Tristan, puisque vous êtes mort, il est juste que je ne doive pas vivre davantage. Vous êtes mort par amour pour moi, et je meurs, ami, de tendresse pour vous, pour n'avoir pu arriver à temps afin de vous guérir et de vous débarrasser de votre mal. Ami, ami, à cause de votre mort, rien ne pourra jamais m'apporter consolation, ni joie, ni bonheur, ni plaisir. Maudit soit cet orage qui me fit, ami, demeurer si longtemps en mer que je ne pus arriver jusqu'à vous. Si j'étais venue à temps, je vous aurais rendu la vie, et parlé doucement de l'amour qui nous unis ;

²¹³ *Les poèmes de Tristan et Iseut, extraits*, traduction en français moderne par Gabriel Bianciotti, Paris, Larousse, 1968, p. 158-162.

j'aurais plaint notre aventure, notre joie, nos plaisir et les peines et le grande douleur qui ont marqué profondément notre amour ; je vous aurais rappelé tout cela en vous baisant et en vous prenant dans mes bras. Si je n'ai pas pu vous guérir, puissions nous donc mourir ensemble ! Puisque je n'ai pas pu arriver à temps, puisque je n'ai pas su prévenir votre sort, et que la mort m'a devancée, je trouverai la consolation dans le même breuvage... ». Elle le prend dans ses bras et s'étend à son coté, elle lui baise la bouche et le visage, et le tient étroitement enlacé, corps contre corps, bouche contre bouche ; elle rend alors l'esprit et meurt ainsi, auprès de lui, pour la douleur d'avoir perdu son ami. »²¹⁴

De ce fait, il est essentiel de rappeler dans ce contexte que l'influence du mythe de *Tristan et Iseult* sur la littérature romantique paraît sans équivoque, dans la mesure où la puissance de la passion des deux amants semble s'imposer comme une terre fertile et comme un sanctuaire indispensable pour les esprits de la période romantique, en quête d'identité et sensibles à l'exaltation des sentiments.

Ainsi, nous pouvons dire que la fin du roman *Le Rouge et le noir*, semble puiser, dans le mythe de *Tristan et Iseult* que ce soit par la puissance de la passion qui semble atteindre son apogée vers la fin du roman, ou par le thème de l'anéantissement qui ne fait finalement que donner plus de crédit à l'amour et à la passion.

La mort, interprétée comme une sorte de prolongement du sentiment amoureux et de la passion, est un thème qui vient finalement pour palier au sentiment de désespoir que peut causer l'idée d'anéantissement. Le « bonheur de mourir » n'est en définitive qu'une alternative ultime face au désespoir qui plane. La vie perd son sens et la mort devient une chance. Ce thème marque la fin du roman de *Tristan et Iseult*, comme il marque la fin du roman *Le Rouge et le noir*.

En conséquence, « Le dernier jour » de Julien Sorel se transforme subitement en un jour de grande victoire ; une victoire née des entrailles de la défaite. Une victoire qui se dérobe à Waterloo pour puiser essentiellement dans les gloires d'Austerlitz. Julien refuse de se soustraire à sa destinée et semble faire face courageusement à son destin. Il n'est pas question pour le lui de « pâlir ». Julien semble triompher enfin et à la fois de ses ennemis et de son destin, à l'image de Napoléon, son héros de toujours :

« Pour de l'émotion, je ne puis en répondre ; ce cachot si laid, si humide, me donne des moments de fièvre où je ne me reconnais pas, mais de la peur non, on ne me verra point pâlir. »²¹⁵

²¹⁴ Ibid., p. 166-168.

²¹⁵ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 554.

Aussi, l'espoir naît contre toute attente des entrailles du désespoir, le repos vient pallier aux moments de souffrance, et la grandeur de la passion vient caresser les rêves d'un impossible retour en arrière :

« Qui sait ? Peut-être avons-nous encore des sensations après notre mort, disait-il un jour à Fouqué. J'aimerais assez à reposer, puisque reposer est le mot, dans cette petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières. Plusieurs fois je te l'ai conté, retiré la nuit dans cette grotte, et ma vue plongeant au loin sur les plus riches provinces de France, l'ambition a enflammé mon cœur : Alors c'était ma passion....Enfin cette grotte m'est chère et l'on ne peut disconvenir qu'elle ne soit située d'une façon à faire envie à l'âme d'un philosophe... »²¹⁶

Dans le cas de Julien Sorel, le thème de désespoir et le thème de la mort renvoient souvent au thème du suicide.

En effet, apprenant que madame de Rênal compte aller à Saint-Cloud pour se jeter aux genoux du roi Charles X pour implorer sa clémence à l'égard de Julien, ce dernier lui rétorque : *« Je cesse de te voir, je te fais fermer ma prison (...) et bien certainement le lendemain je me tue de désespoir (...) »²¹⁷*. Un Phénomène étonnant dans la mesure où Julien est déjà condamné et dans l'attente de son exécution. Cela montre à quel point la mort devient une sorte d'échappatoire au désespoir.

Il faut dire en effet qu'au-delà des notions de fuite et de désengagement auxquelles le suicide peut laisser penser, cet acte de désespoir a pour vocation d'accorder ici crédit à l'amant dans sa requête, en se transformant en un acte de dévouement et en un gage d'amour et de passion inébranlable.

Ainsi, dans le *Tristan et Iseut* de Thomas, Tristan se laisse abandonner au désespoir et à la mort pour montrer à quel point il est engagé dans sa passion. En « acceptant » sa mort, il cède finalement aux exigences inébranlables de la passion. La façon dont Tristan cède à la mort qu'il considère comme une forme de souffrance à l'amour d'Iseut, s'apparente très fortement au suicide :

« Puisque vous ne voulez venir à moi, il me faut donc mourir de l'amour que je vous porte. Je ne puis plus retenir la vie en moi ; c'est pour vous que je meurs, Iseut, belle amie. »²¹⁸

²¹⁶ Ibid., p. 555.

²¹⁷ Ibid., p. 554.

²¹⁸ *Les poèmes de Tristan et Iseut, extraits*, traduction en français moderne par Gabriel Bianciotti, Paris, Larousse, 1968, p. 160.

Aussi, nous pouvons dire que cela constitue un point de rencontre intéressant entre l'état d'esprit de Tristan et celui de Julien Sorel face à la mort qui se profile.

Le renvoi entre le *Tristan et Iseut* de Thomas et *Le Rouge et le noir* face au thème de la mort et son rapport avec le désespoir réside aussi dans la mort de madame de Rênal et les fortes ressemblances entre les circonstances qui entourent sa mort et celles de la mort d'Iseut la blonde.

En effet, tout comme Iseut la blonde, madame de Rênal tente de tout faire dans l'espoir de sauver son Tristan. Son échec et la mort de son amant sont les causes essentielles de sa propre mort. Par conséquent, nous pouvons dire que Madame de Rênal meurt, tout comme Iseut la blonde, de chagrin et de remords. Par le chagrin d'avoir perdu son amour et sa raison de vivre, et par les remords que lui cause le sentiment d'être la responsable de sa mort. Aussi, il faut rappeler dans ce contexte que si Julien Sorel commet l'acte irréparable de tirer sur elle, ce qui lui vaudra la condamnation à la peine de mort, c'est pour se venger de madame de Rênal qui a ruiné ses fiançailles avec Mathilde de La Mole.

Tout, comme Iseut la blonde, Madame de Rênal succombe par fidélité à son amour, et par respect pour les engagements que lui dicte sa passion. Elle ne cède pas à la tentation du suicide par respect à la demande de Julien, mais son cœur meurtri cède inévitablement à ses propres raisons :

« Mme de Rênal fut fidèle à sa promesse. Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie ; mais trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants. »²¹⁹

Il faut dire aussi que le choix du suicide comme fin suppose une vie ou une destinée meilleure que celle endurée au quotidien. Les malheureux candidats au suicide espèrent ainsi atteindre une vie où ils espèrent se rejoindre pour vivre leur amour et concrétiser à jamais leur union.

Dans *Hernani*, Don Ruy Gomez s'oppose farouchement à l'union de Doña Sol et d'Hernani, provoquant une véritable impasse. Face à cette situation, Doña Sol s'empare de la fiole de poison que le duc donne à Hernani pour en vider le contenu. Nous pouvons dire que le suicide de Doña Sol est un suicide motivé essentiellement par le désespoir, dans la mesure où Doña Sol prend réellement conscience de l'impossibilité de son union avec Hernani :

²¹⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 556.

« Hernani
*Désespoir !
Ô tourment ! Doña Sol souffrir et moi le voir !*

Doña Sol
*Calme toi. Je suis mieux. — Vers des clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
Un baiser seulement, un baiser !*

*Ils s'embrassent. »*²²⁰

Le suicide d'Hernani, qui achève le contenu de la fiole de poison, est certes motivé aussi par un sentiment de désespoir engendré par la mort de Doña Sol, mais surtout par son amour pour elle puisque Doña Sol constitue l'objet de sa passion et sa seule raison de vivre. Néanmoins, le suicide d'Hernani prend la forme d'un sacrifice dans la mesure où Hernani vide le contenu de la fiole pour partager la souffrance de Doña Sol.

Le double suicide d'Hernani et de Doña Sol, provoqué essentiellement par un sentiment de désespoir, finit par produire le résultat inverse puisque les deux protagonistes retrouvent un sentiment de paix, de bonheur et de béatitude dans un moment d'agonie censé être le moment de la souffrance la plus extrême :

« Hernani
*Oh ! Béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir, ma bouche sur ta main !*
Don Ruy Gomez
*Qu'ils sont heureux ! »*²²¹

Le suicide de Don Ruy Gomes de Silva qui intervient juste après la mort des deux amants est un suicide plus ancré dans le néant et dans le désespoir dans la mesure où le duc perd à la fois sa nièce et sa bien-aimée. Il est en outre responsable de la mort des deux amants puisque c'est son entêtement qui les a poussés vers le suicide d'autant plus que les deux protagonistes trépassent sous ses yeux. Le suicide se transforme par conséquent en une forme d'autopunition engendrée et doublée par un sentiment de culpabilité :

²²⁰ Hugo, Victor, *Hernani*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1987, p. 170.

²²¹ *Ibid.*, p. 170.

*« Elle retourne la figure d'Hernani.
Mon amour, tiens-toi vers moi tourné.
Plus près...plus près encor...
Elle retombe.
Don Ruy Gomez
Morte !...Oh ! Je suis damné !...
Il se tue. »*²²²

Hormis le suicide motivé par la perte d'un amant ou poussé par la peur de l'anéantissement du sentiment amoureux, il faut voir aussi dans le désespoir et dans la mort une sorte de revanche sur l'impossibilité d'une ascension sociale.

De ce fait, nous pouvons voir dans la réaction disproportionnée voire la décision prise par Julien Sorel face à l'affront qu'il reçoit de la part de madame de Rênal une forme de suicide dans la mesure où Julien ne semble pas adhérer depuis le début à une société au sein de laquelle il se sent isolé et opprimé. Cette vision se confirme par le plaidoyer final de Julien dans lequel il accuse ouvertement la société d'être à l'origine de ses maux et responsable de sa souffrance :

*« Je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens, qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle le société. »*²²³

A la fin du roman, on découvre un Julien Sorel dans le costume d'un condamné à la peine de mort mais qui menace pourtant de se suicider. Mais si Julien se résigne finalement à faire face à son destin c'est qu'il comprend qu'il était condamné d'avance. Ainsi il associe indirectement sa destinée à celle de cette mouche condamnée à jamais de ne pas voir la nuit. L'impossibilité de saisir le sens de la vie, de la mort, de la providence et à comprendre leurs dogmes, semble lui donner plus de dignité et plus de courage pour affronter la mort :

*« ...Ainsi, la mort, la vie, l'éternité, choses fort simples pour qui aurait les organes assez vastes pour les concevoir...
Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir ; comment comprendrait-elle le mot nuit ?*

²²² Ibid., p. 171.

²²³ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 530.

Donnez-lui cinq heures d'existence de plus, elle voit et comprend ce que c'est que la nuit.

Ainsi moi, je mourrai à 23ans. Donnez-moi cinq années de vie de plus, pour vivre avec Mme de Rênal. »²²⁴

Ainsi, nous pouvons dire que dans les différentes œuvres que nous avons dans notre corpus, et surtout dans *Le Rouge et le noir*, le suicide est un élément à associer directement à l'échec amoureux, mais le suicide est à identifier aussi comme un facteur lié au phénomène de mal de siècle dans la mesure où la mort vient remédier et remédier aux sentiments d'amertume, d'angoisse et d'incompréhension vécus au quotidien.

De ce fait, la mort devient un adjuvant qui permet de braver « l'horreur du mépris » selon l'expression de Julien Sorel :

*« Messieurs les jurés,
L'horreur du mépris, que je croyais pouvoir braver au moment de la mort, me fait prendre la parole. Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe. Vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. »²²⁵*

Par conséquent, nous pouvons dire que dans le cas de Julien Sorel, il s'agit certes d'un désespoir amoureux dans le sens où la passion est empêchée voire freinée dans son apothéose. Aussi, il faut dire que le désespoir et la désillusion sentimentale sont directement associés à un désespoir d'ordre social car le sentiment de désespoir et le sentiment de non accomplissement sont directement provoqués par l'espace et par les autres qui sont en somme les avatars de la société et du siècle dans lesquels évolue Julien Sorel.

De ce fait, nous pouvons dire que le désespoir et la désillusion de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir* trouvent parfaitement leur écho dans *La Confession d'un enfant de siècle* d'Alfred de Musset, dans la mesure où Julien semble inspirer par son caractère et surtout par son parcours le périple de l'enfant du siècle tel qu'il nous apparaît dans l'œuvre de Musset.

Julien est en quelque sorte le symbole de cet individu né après le siècle de Napoléon et qui ne « se contente pas du repos » selon l'expression de Musset, dans la mesure où, pressé par l'injustice et l'oppression, il préfère se jeter dans les bras de l'inconnu, guidé par son ambition, tout en oscillant entre la raison et sa passion :

²²⁴ Ibid., p. 549.

²²⁵ Ibid., p. 530.

« ...Alors, on ajoutait aussitôt : Reste en repos du moins ; si on ne te nuit pas, ne cherche pas à nuire. Hélas ils se contentaient de cela. Mais la jeunesse ne s'en contentait pas. Il est certain qu'il y'a dans l'homme deux puissances occultes qui combattent jusqu'à la mort ; l'une clairvoyante et froide, s'attache à la réalité, la calcule, la pèse, et juge le passé ; l'autre à soif de l'avenir et s'élanche vers l'inconnu. Quand la passion emporte l'homme, la raison le suit en pleurant et en l'avertissant du danger ; mais dès que l'homme s'est arrêté à la voix de la raison, dès qu'il s'est dit : c'est vrai, je suis un fou ; où allais-je ? La passion lui crie : Et moi, je vais donc mourir ? »²²⁶

Ainsi, nous pouvons voir dans le cas de Julien Sorel qui se révolte contre les lois humaines en demandant plus de temps pour vivre son amour avec Madame de Rênal, et en se révoltant contre les lois divines en ironisant sur la vie de cette mouche privée injustement de connaître et de vivre le moment de la nuit, le signe d'une communion avec cette jeunesse décrite par Musset, qui blasphème par excès de colère et par excès de désespoir. Cette jeunesse qui s'octroie un moment « de jouissance » pour soulager des cœurs brisés et écrasés par le chagrin, par le désespoir et par la douleur :

« Il est malheureusement vrai qu'il y'a dans le blasphème une grande déperdition de force qui soulage le cœur trop plein. Lorsqu'un athée, tirant sa montre, donnait un quart d'heure à Dieu pour le foudroyer, il est certain que c'était un quart d'heure de colère et de jouissance atroce qu'il se procurait. C'était le paroxysme du désespoir, un appel sans nom à toutes les puissances célestes ; c'était une pauvre et misérable créature se tordant sous le pied qui l'écrase : c'était un grand cri de douleur. Et qui sait ? Aux yeux de celui qui voit tout, c'était peut-être une prière. »²²⁷

Ce sentiment de désespoir et d'amertume qui s'empare de la jeunesse de *La Confession d'un enfant du siècle* marque sa présence aussi dans le théâtre d'Alfred de Musset comme nous pouvons parfaitement le constater dans son recueil intitulé *Un spectacle dans un fauteuil* où *La Coupe et les lèvres* offre un vrai spectacle de désolation puisque les chances de subsistance se perdent dans le néant où le sentiment amoureux est complètement profané. Le monde se réduit à un espace où règne le chaos et la désillusion. L'homme est directement tenu pour responsable de ce spectacle de désolation qui s'emble s'emparer de son quotidien et de son existence. Le manque de foi dans le sentiment amoureux est interprété comme l'une des conséquences désastreuses qui ont pour vocation de provoquer la perte

²²⁶ De Musset, Alfred, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 27.

²²⁷ Ibid., p. 33.

et l'anéantissement de l'homme. L'homme n'est plus qu'un Orphée qui, pour traverser les portes des enfers, il doit abandonner toute idée d'espoir :

*« Ô siècles à venir ! Quel est donc votre sort ?
La gloire comme une ombre au ciel est remontée,
L'amour n'existe plus ; - la vie est dévastée, -
Et l'homme resté seul ne croit plus qu'à la mort. »*²²⁸

Le manque de foi dans la société et dans l'avenir est un thème largement exploité aussi dans *Les Nuits*, et plus particulièrement dans *Rolla*.

Dans *Rolla*, le poète manifeste clairement son refus des codes de la vie, de la société et de la religion. L'apostrophe au Christ traduit un sentiment d'amertume, mais aussi de désespoir vis-à-vis des codes tels qu'ils se présentent à lui, même les plus sacrés. Le refus d'adhésion se confirme par la forme négative insistante des vers :

*« Ô Christ ! Je ne suis pas de ceux que la prière
Dans les temples muets amène à pas tremblants
Je ne suis pas de ceux qui vont à Calvaire,
En se frappant le cœur, baiser tes pieds sanglants
(...)
Je ne crois pas, ô Christ, à ta parole sainte
Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.
D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte »*²²⁹

Le manque de foi n'est pas une qualité propre uniquement au poète mais aussi au siècle : un « Siècle sans foi ». Le siècle selon le poète est le cadre dans lequel se nourrissent les aspects de débauche et de décadence morale.

En passant par l'exemple de Jaques Rolla, le poète semble vouloir montrer à quel point la jeunesse est contaminée et touchée par cette décadence qu'elle n'a pas choisie et à laquelle elle est obligée de faire face. Le monde de Jacques Rolla constitue en somme l'incarnation de cette décadence du siècle. Dans le monde de Rolla, la vie devient finalement une sorte de mascarade où règne le vice, la débauche, la prostitution et tous les phénomènes qui ne sont que le reflet d'une société malade :

²²⁸ Musset, Alfred de, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, *Paleo*, Septembre 2007, p. 73.

²²⁹ Musset, Alfred de, *Rolla*, in *Poésies nouvelles*, Paris, Flammarion, 2000, p. 44.

« *De tous les débauchés de la ville du monde
Où le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vieille en vice, et de la plus féconde,
Je veux dire Paris,- le plus grand débauché
Était Jacques Rolla,- jamais dans les tavernes* » ²³⁰

Dans un siècle sans foi et sans espoir, la mort semble s'imposer comme un ultime remède pour réparer ce que le temps et la vie ne cessent d'abîmer. De ce fait, le suicide apparaît comme un moyen efficace pour atteindre la mort et fuir les décadences.

Ainsi, dans *Chatterton*, l'amour semble dépendre fortement du bien vouloir d'une société plongée essentiellement dans l'individualisme, dans l'égoïsme et dans le sarcasme. Le suicide intervient quand l'amour devient impossible à concrétiser. Le suicide intervient aussi parce que la vie perd son sens : vivre devient subitement synonyme de supplice, de souffrance et d'humiliation. Si Chatterton fait recours au suicide, c'est parce qu'il se sent méprisé pour ce qu'il est. Il n'a plus la foi dans la vie et dans toute possibilité d'ascension sociale. Aussi, la mort est vue par Chatterton comme un droit pour lequel il semble vouloir braver les lois humaines et les volontés divines. Par conséquent, l'amour cesse définitivement de s'épanouir dans la vie pour flirter avec la mort. La déclaration d'amour se plaint à se réaliser dans l'agonie, comme nous pouvons aisément le constater dans la scène finale de la pièce. Nous pouvons, par conséquent, dire que la mort de Chatterton, comme celle de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, se transforme en acte de défi et en un acte de revanche sur la vie. La mort de Chatterton, comme celle de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, devient une victoire :

« Chatterton
Parceque je vous aime Kitty.
Kitty Bell
Ah ! Monsieur, si vous me le dite, c'est que vous voulez mourir.
Chatterton
J'en ai le droit, de mourir.— Je le jure devant vous, et je le soutiendrai devant Dieu.
Kitty Bell
Et moi je vous le jure que c'est un crime, ne le commettez pas.
Chatterton
Il le faut kitty, je suis condamné.
(...)
Kitty Bell
Et moi je vous prie pour moi-même. Cela me tuera.
Chatterton

²³⁰ Ibid., pp. 45-46.

Je vous ai avertie ! Il n'est plus temps.

Kitty Bell

Et si je vous aime moi !

Chatterton

Je l'ai vu, et c'est pour cela que j'ai bien fait de mourir ; c'est pour cela que Dieu peut me pardonner.

(...) Il la baise sur le front et remonte l'escalier en chancelant et tombe dans sa chambre. »²³¹

La tirade de Chatterton, qui précède son geste de désespoir, et qui consiste à vider la fiole d'opium, sonne comme une revanche sur la vie et sur toutes les formes de décadences et d'injustice. L'interdit et le crime se transforment subitement en une forme de rachat et en une forme de renaissance. Nous retrouvons bizarrement la même forme d'enthousiasme pour la mort, qui a marqué les derniers moments de la vie de Julien Sorel, dans la mesure où Chatterton semble se réjouir de sa mort, bannissant ainsi toute forme de peur ou d'appréhension. La notion de délivrance semble l'emporter sur toute autre chose ; le bonheur de l'adieu vient écartier, contre toute attente, le sentiment de désespoir, et dissiper toutes les angoisses :

« Ah ! Pays damné ! Terre du dédain ! Sois maudite à jamais ! (Prenant la fiole d'opium.) O mon âme, je t'avais vendue ! Je te rachète avec ceci (Il boit l'opium.) Skirner sera payé ! — Libre de tous ! Egal à tous, à présent ! — Salut, première heure de repos que j'aie goûtée ! — Dernière heure de ma vie, aurore du jour éternel, salut ! — Adieu, humiliations, haines, sarcasmes, travaux dégradants, incertitudes, angoisses, misères, tortures du cœur, adieu ! O quel bonheur, je vous dis adieu ! — Si l'on savait ! Si l'on savait ce bonheur que j'ai..., on n'hésiterait pas si longtemps ! (Ici, après un instant de recueillement durant lequel son visage prend une expression de béatitude, il joint les mains et poursuit.) O mort, ange de délivrance, que ta paix est douce ! J'avais bien raison de t'adorer, mais je n'avais pas la force de te conquérir. — Je sais que tes pas seront lents et sûrs. Regarde-moi, ange sévère, leur ôter à tous les traces de mes pas sur la terre. (Il jette au feu tous ses papiers.) Allez, nobles pensées écrites pour tous ces ingrats dédaigneux, purifiez-vous dans la flamme et remontez au ciel avec moi ! »²³²

La mort de Kitty Bell à la fin de la pièce, terrassée par le désespoir que lui causent le suicide et la mort de Chatterton, constitue un point de similitude conséquent à la fois avec la fin de *Le Rouge et le noir* et celle *Tristan et Iseult*, selon le roman de Thomas. Cela met en relief l'importance du drame comme un élément incontournable de l'amour passion, que ce

²³¹ De Vigny, Alfred, *Chatterton*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 103-105.

²³² Ibid., p. 100.

soit dans sa tradition courtoise ou dans sa sensibilité romantique comme nous pouvons le constater dans ce passage de *Chatterton* :

« Le Quaquer

Arrêtez, monsieur, c'est assez d'effroi pour une femme.

(Il la regarde et la voit mourante.) Monsieur, emmenez ses enfants ! Vite, qu'ils ne la voient pas.

Il arrache les enfants des pieds de Kitty, les passe à John Bell, et prend leur mère dans ses bras. John Bell les prend à part et reste stupéfait. Kitty Bell meurt dans les bras du Quaquer.

John Bell (avec épouvante)

Eh bien ! Eh bien ! Kitty ! Qu'avez-vous ?

Il s'arrête en voyant le Quaquer s'agenouiller.

Le Quaquer (à genoux)

Oh ! Dans ton sein ! Dans ton sein, Seigneur, reçois ces deux martyrs !

Le Quaquer reste à genoux, les yeux tournés vers le ciel jusqu'à ce que le rideau soit baissé. »²³³

Ce qu'il convient d'ajouter dans ce contexte c'est que le drame marque davantage son emprise sur le thème de l'amour passion qui, mal compris ou non récompensé, pousse dans certains cas au meurtre.

²³³ Ibid., p. 106.

C- Le meurtre :

Dans l'amour passion, le meurtre est souvent perpétré dans le but de protéger l'amour, ou de lui donner une dimension éternelle.

Dans le premier cas, le meurtre est le plus souvent le résultat d'un sentiment aveugle de frustration, de peur ou de colère. Le meurtrier est dominé dans sa démarche par un esprit de vengeance. Il tue pour venger son amour froissé, menacé ou anéanti. La victime de sa folie meurtrière constitue par conséquent un élément opposant à la réussite de la relation amoureuse et qu'il faut donc éliminer.

Dans *Le Rouge et le noir*, la tentative de meurtre commise par Julien Sorel sur Madame de Rênal illustre bien cette tendance. L'attentat de Julien Sorel sur Madame de Rênal ne vise pas Madame de Rênal en tant que personne mais il constitue plutôt une réaction par rapport au fait qu'elle prend l'initiative de le dénoncer auprès du marquis de La Mole, faisant ainsi obstruction à sa réussite et à son épanouissement.

A la fin du roman, lors de son procès, Julien regrette sincèrement d'avoir attenté aux jours de Madame de Rênal qu'il considère comme « sa mère » et comme « la femme la plus digne de tous les respects et de tous les hommages »²³⁴.

Julien voulait punir en Madame de Rênal son attitude et sa réaction qui n'étaient pas cependant dignes d'une femme de son rang. Julien Sorel s'attaque d'emblée à cette classe de gens riches qu'il considère directement comme l'unique responsable de son malheur, et comme la vraie coupable de cette tentative de meurtre parce qu'elle n'a fait que l'opprimer et le mépriser. Nous pouvons dire par conséquent que Julien transforme le cours du procès puisque le coupable change de camp. Le procès cesse d'être celui de Julien Sorel pour devenir celui de la classe des riches :

« J'ai pu attenter aux jours de la femme la plus digne de tous les respects, de tous les hommages. Mme de Rênal avait été pour moi comme une mère. Mon crime est atroce et il fut prémédité. J'ai donc mérité la mort, messieurs les jurés. Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes, qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudrons punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens, qui nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce l'orgueil des gens riches appelle la société. »²³⁵

²³⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 530

²³⁵ Ibid.

Madame de Rênal s'est attirée les foudres de Julien parce qu'elle a agit avec mépris et avec arrogance. En effet, étant sur le point d'accepter le mariage de Mathilde et Julien, le marquis de La Mole reçoit une lettre de Madame de Rênal en réponse à une autre lettre qu'il lui avait envoyée pour se renseigner sur le passé et sur la conduite de Julien. Dans une lettre « extrêmement longue et à demi effacée par les larmes »²³⁶, Madame de Rênal met en garde son interlocuteur contre l'hypocrisie de Julien, sa malhonnêteté et son arrivisme.

Motivée en apparence par l'honnêteté, par le devoir et par la dévotion, cette lettre a été rédigée par Madame de Rênal dans l'intention de nuire à Julien et dans le seul but de ruiner ses fiançailles avec Mathilde. Le but a été atteint puisque suite à sa lecture de la réponse de Madame de Rênal, le marquis de La Mole adresse immédiatement une lettre à sa fille dans laquelle il exprime son refus catégorique d'accepter son mariage avec Julien Sorel qu'il qualifie « d'homme vil »²³⁷.

Furieux, et gouverné par les remords, Julien se rend à Verrières ; il se procure une paire de pistolets chez l'armurier du pays et se rend à l'église où il tire deux coups de feu sur Madame de Rênal, venue assister à la messe de dimanche.

Peu de temps après son arrestation, Julien envoie une lettre à Mathilde de la Mole dans laquelle il se dénonce tout en alléguant sa conduite.

Selon le contenu de cette lettre, la vengeance apparaît comme le seul motif valable qui justifie la réaction de Julien. Le terme de vengeance sonne en effet comme un leitmotiv qui traduit un sentiment de soulagement mais aussi la prise de conscience d'une déchéance proche et inévitable dans la mesure où Julien dicte à Mathilde une conduite et lui donne un ensemble de consignes qui s'inscrivent d'emblée dans l'outre-tombe :

*« Je me suis vengé, lui disait-il. Malheureusement, mon nom paraîtra dans les journaux, et je ne puis m'échapper de ce monde incognito. Je mourrai dans deux mois. La vengeance a été atroce, comme la douleur d'être séparé de vous. De ce moment, je m'interdis d'écrire et de prononcer votre nom. Ne parlez jamais de moi, même à mon fils : Le silence est la seule façon de m'honorer. Pour le commun des hommes je serai un assassin vulgaire... »*²³⁸

La tentative de meurtre sur Madame de Rênal est certes poussée par un esprit de vengeance mais aussi par un sentiment de mépris et de rejet.

²³⁶ Ibid., p.496.

²³⁷ Ibid.,p.495.

²³⁸ Ibid., p. 499.

Julien Sorel s'est vengé de Madame de Rênal, mais cette dernière n'est finalement qu'un porte drapeau d'une classe tout entière. La vengeance et la colère de Julien s'adressent en effet à une classe de riches qui l'ont, selon lui, méprisé et rejeté. Julien réagit par conséquent violemment chaque fois qu'il est confronté au rejet des classes supérieures.

La colère de Julien et sa tentative de meurtre sur Madame de Rênal nous rappellent en effet l'exaspération de notre héros face à l'attitude de Mathilde qui lui déclare lors de leur première entrevue nocturne : « J'ai horreur de m'être livrée au premier venu »²³⁹. Julien s'empare d'une vieille épée du moyen âge, poussé par l'envie de mettre fin aux jours de la jeune femme.

La folie de Julien, sa violence et sa colère, sont donc dues en grande partie à un sentiment d'injustice qu'il emmagasine en lui, au rejet et au sentiment de haine que dégage la réaction de Madame de Rênal et qui lui rappelle sans doute des injustices semblables vécues et ressenties dans le passé.

Ce qu'il faut souligner aussi dans ce contexte, c'est que la tentative de meurtre a été provoquée voire préméditée par Madame de Rênal, puisqu'elle souhaitait mourir de la main de Julien. La mort accède par conséquent au rang des souhaits puisqu'elle se transforme en une source de bonheur qui permet aux victimes de la passion de mourir une mort heureuse et satisfaisante. Nous pouvons en effet faire le constat de cette réalité dans *Le Rouge et le noir* à la fois avec Mathilde de La Mole mais aussi avec Madame de Rênal.

Lors de la tentative de meurtre sur Mathilde, cette dernière, « faite pour vivre avec les héros du moyen âge »²⁴⁰ éprouve une étrange « sensation si nouvelle ». Elle se presenta fière, prête à recevoir le coup fatal de la main de son amant qui, l'épée à la main, se transforme en un chevalier pour l'occasion :

*« Au moment où il venait de tirer l'épée, avec quelque peine, de son fourreau antique, Mathilde, heureuse d'une sensation si nouvelle, s'avança fièrement vers lui ; ses larmes s'étaient tarées. »*²⁴¹

Le bonheur de Mathilde, prête à se sacrifier et à mourir des mains de Julien, témoigne bien entendu de son amour et de son dévouement. Ce bonheur explique le bonheur désiré par Madame de Rênal, qui projette de mourir de la main de Julien afin d'avoir accès au bonheur et à la béatitude. Sans Julien la vie de Madame de Rênal paraît vaine et sans espoir. En effet,

²³⁹Ibid., p. 387.

²⁴⁰Ibid., p. 499.

²⁴¹Ibid.

assaillie par l'impression d'avoir perdu à jamais Julien au profit de Mathilde de la Mole, Madame de Rênal se met en tête l'idée d'obtenir une dernière chose de Julien : mourir de ses mains :

« Depuis longtemps, elle désirait sincèrement la mort... Mourir ainsi, mais non de ma main, ce n'est point un péché, pensait Madame de Rênal. Dieu me pardonnera peut-être de me réjouir de ma mort. Elle n'osait ajouter : et mourir de la main de Julien, c'est le comble des félicités. »²⁴²

Dans la passion amoureuse, le meurtre est souvent considéré comme porteur de soulagement ; le meurtre se transforme par conséquent en un acte réparateur. Se retrouvant dans l'impossibilité de concrétiser sa passion, le meurtrier, passionné, fait appel au meurtre comme dernier recours soit pour sauver son amour soit pour laver son honneur.

La folie meurtrière de Julien ou son envie de meurtre du moins, n'est pas finalement différente de celle du marquis de La Mole par exemple qui, apprenant l'attachement de sa fille pour Julien Sorel, pense à le tuer ou à le faire disparaître pour sauver sa lignée et empêcher un mariage qui n'arrange en rien ses affaires :

« Le jour où il fut tiré de ces songes si jeunes par la lettre réelle de Mathilde, après avoir pensé longtemps à tuer Julien ou à le faire disparaître, il rêvait à lui bâtir une brillante fortune. »²⁴³

Ayant échoué à détourner le projet de Julien de se marier avec sa fille en le tentant avec de l'argent, le marquis songe à des solutions plus radicales, d'où son intérêt pour l'option salvatrice du meurtre.

Le raisonnement de M. de La Mole rejoint celui de Julien dans sa violence, dans son radicalisme, mais aussi par la prépondérance des notions de gain et d'intérêts dans sa façon de gérer sa vie, sa famille, ses affaires et son rapport avec les autres en général. Julien Sorel semble d'ailleurs se retrouver dans le raisonnement et dans la façon de faire de Monsieur de La Mole dans la mesure où il approuve les démarches du marquis et prend exemple sur ses décisions.

A la fin du roman, Julien n'en veut en rien à M. de la Mole dans sa décision de désapprouver son mariage avec Mathilde, car il trouve son raisonnement juste et approprié :

²⁴² Ibid., p. 498.

²⁴³ Ibid., p. 488.

« - *Je ne puis blâmer M. de La Mole, dit Julien, après l'avoir finie ; il est juste et prudent. Quel père voudrait donner sa fille à un tel homme ! Adieu !* »²⁴⁴

Dans le cadre de la passion amoureuse, le meurtre est souvent porteur d'espoir et de changement pour le meurtrier. La mort permet en effet au meurtrier d'anéantir l'élément opposant à sa passion, et lui redonne à la fois de la confiance dans l'avenir et un espoir de renouer avec l'être aimé.

En effet, dans *Le Lys dans La vallée*, en apprenant la liaison de Félix avec Lady Dudley, Henriette, dévorée par la jalousie et par l'inquiétude, voit dans la mort de lady Dudley une issue convenable pour soulager ses souffrances. Elle souhaite la mort de lady Dudley pour pouvoir récupérer Félix.

Torturée sans relâche par la relation de Félix et lady Dudley, Henriette se voit partir à Paris pour tuer lady Dudley et anéantir à jamais cette relation qui, sous l'effet de la torture, de la jalousie et de la souffrance, se transforme en une « tragédie »²⁴⁵, le meurtre étant une composante essentielle de la tragédie.

Dans ce cas de figure, le meurtre devient une nécessité, voire « une soif » selon l'expression d'Henriette, parce qu'il apporte la mort, synonyme d'anéantissement mais aussi d'apaisement et de guérison :

« *Ce coup terrible a déterminé des crises sur lesquelles j'ai gardé le silence. Je voyais dans la mort le seul dénouement possible de cette tragédie inconnue. Il y a eu toute une vie emportée, jalouse, furieuse, pendant les deux mois qui se sont écoulés entre la nouvelle que me donna ma mère de votre liaison avec Lady Dudley et votre arrivée. Je voulais aller à Paris, j'avais soif de meurtre, je souhaitais la mort de cette femme, j'étais insensible aux caresses de mes enfants.* »²⁴⁶

Cette obsession du meurtre comme seule et unique solution pour sauver la passion se réitère, mais d'une manière plus maîtrisée dans *Carmen* de Prosper Mérimée, où don José Navarro tue Carmen pour se venger et pouvoir se l'approprier à jamais.

En effet, don José tue Carmen pour venger son humiliation. Cependant, tuer Carmen c'est aussi une manière pour don José Navarro de conquérir par la mort ce qu'il n'a pas pu posséder par le dévouement et par la patience. En somme, Don José tue Carmen pour lui imposer son amour et lui inculquer une fidélité éternelle.

²⁴⁴ Ibid., p. 496.

²⁴⁵ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, p. 375

²⁴⁶ Ibid.

En effet, le personnage de Carmen représente l'archétype de l'infidélité et de l'instabilité amoureuse. Carmen est la surprise incarnée dans la mesure où elle tend sans cesse à échapper aux normes. Pour Carmen, il est impossible d'aimer, car aimer implique un renoncement total à son instabilité. La vie de Carmen est une vie qui ne connaît pas les liens ; c'est une vie sans lendemain, sans passé et sans avenir. Carmen est une femme libre ; son amour n'est finalement qu'une forme de libertinage puisqu'elle ne veut appartenir à aucun homme, y compris José Navarro, son dernier amant.

Contrairement à l'amour de Carmen, celui de don José est un amour passionnel qui n'accepte pas le renoncement et qui ne recule pas devant le sacrifice. Si la vie de don José a basculé dans le crime c'est en grande partie à cause de sa passion pour Carmen.

En tuant Carmen, don José venge l'affront et l'humiliation que sa bien aimée lui inflige, et au même temps, il inscrit « *sa romi* » à jamais dans son cœur. Cette forme de possession est néanmoins rejetée par « *Calli* » qui ne voit dans sa mort qu'une forme de continuité avec sa vie libre de bohémienne. La mort ne lui fait pas peur parce qu'elle ne l'appréhende pas, au contraire elle anticipe déjà le meurtre pour se projeter dans l'au-delà.

Cependant nous pouvons dire que l'amour de Don José pour Carmen, même s'il est sincère, se transforme à la fin du roman en une forme de viol ; le meurtre n'est qu'une preuve supplémentaire de cet amour imposé. Devant l'insistance de don José, Carmen reconnaît même à son amant un « droit » sur sa vie, mais sans céder pour autant sur son amour :

« José répondit-elle, tu me demandes l'impossible. Je ne t'aime plus ; toi tu m'aimes encore, c'est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge ; mais je ne veux pas m'en donner la peine. Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi ; mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra...La fureur me possédait. Je tirai mon couteau. J'aurais voulu qu'elle eût peur et me demandât grâce, mais cette femme était un démon...Je la frappai deux fois...Elle tomba au second coup sans crier. »²⁴⁷

Aussi, la tentative de meurtre de Julien Sorel sur Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir* et le meurtre commis par don José Navarro sur Carmen sont des éléments qui mettent l'accent sur une autre dimension de la violence qui est la violence réparatrice qui intervient suite à un acte d'infidélité ou de trahison. Ce phénomène propre à l'amour passion n'est pas nouveau puisqu'il marque sa présence dans une œuvre du Moyen Âge qui propose un exemple parfait en matière d'apprentissage et d'initiation à l'amour selon les règles de la

²⁴⁷ Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, *Le livre de poche*, 1983, pp. 239-240.

chevalerie et de l'amour courtois, mais qui met en exergue l'importance de l'aspect dévastateur de la vengeance et de la violence, en cas de manquement et en cas de Trahison.

En effet, dans *Jehan de Saintré*, roman du XVe siècle d'Antoine de La Sale, il est question d'un amour parfait entre un jeune page du roi, le petit Jehan de Saintré, et une jeune veuve, la dame des Belles Cousines, qui prend Saintré en charge pour l'initier aux règles de la chevalerie et aux exigences de l'amour courtois. Devenu chevalier brillant grâce, essentiellement, aux conseils et à la bienveillance de sa dame, Jehan de Saintré décide de partir en Prusse pour faire la croisade aux sarrasins. Tourmentée par l'inquiétude, la Dame des Belles Cousines se retire alors dans ses terres pour penser à son jeune ami. Cependant, elle cède à la tentation et succombe à une indigne passion pour l'abbé d'un monastère voisin.

De retour d'expédition, Jehan de Saintré s'en va triomphant pour annoncer ses victoires et son succès à sa dame qui le reçoit avec dédain.

Bafoué et insulté en outre par l'abbé, Jehan de Saintré tire une terrible vengeance de ses adversaires en perçant, tout d'abord, la langue de l'abbé avec son épée, et en arrachant ensuite à sa dame sa ceinture bleue, symbole de sa loyauté.

Sans nommer personne, Saintré raconte ensuite son histoire à la reine et aux autres dames de la Cour pour leur demander leur avis concernant la conduite de la dame dont il est question et le jugement ou le châtement que mérite un tel agissement :

« ...Et il lui raconta donc toute l'histoire, sans en omettre un seul détail : d'abord comment l'amant les avait trouvés à la chasse ; comment l'Abbé avait demandé à Madame si on l'inviterait à dîner, et la réponse qu'elle lui avait faite ; comment l'amant, pour connaître le fin mot de la farce, ne s'était guère fait prié ; comment l'Abbé et madame arrangeaient les chevaliers et écuyers qui vont se battre pour le monde ; et puis comment ils avaient lutté, les deux magnifiques cabrioles que l'Abbé lui avait fait faire, leurs rires, leurs plaisanteries et l'ambassade du couvent qui s'en était suivie. Pour faire bref, il en vint ensuite au combat, à ses conséquences pour l'Abbé, aux paroles que l'amant avait adressées à sa dame ; enfin il raconta comment il lui avait enlevé et confisqué sa ceinture bleue, jugeant qu'elle n'était pas digne de porter cette couleur. »²⁴⁸

Nous pouvons dire que la réaction de Jehan de Saintré à la fin du roman trouve son écho dans sa ressemblance avec celle de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, dans la mesure où la passion et la vengeance constituent les motifs responsables du déchaînement de violence qui a marqué les deux romans.

²⁴⁸ De la Sale, Antoine, *Jehan de Saintré*, Paris, *Le Livre de Poche*, Collection *Lettres Gothiques*, 1995, p. 523-525.

Dans *Carmen*, comme dans *Le Rouge et le noir* et dans *La Chartreuse de Parme*, la révélation se fait dans un espace clos, mais porteur d'espoir et de changement. En effet, Dans *Le Rouge et le noir*, Julien Sorel découvre l'ampleur de son amour pour Madame de Rênal en prison, en attendant son exécution. La révélation lui permet d'accéder finalement à une sorte de libération définitive, puisque c'est en prison que Julien Sorel redevient lui-même. La mort et le meurtre deviennent par conséquent des adjuvants à l'amour et à la passion dans la mesure où l'acte d'assistanat se transforme en une renaissance puisqu'il donne naissance à un nouvel amour et à un nouveau personnage.

Dans *La Chartreuse de Parme*, accusé de meurtre, Fabrice Del Dongo découvre le véritable amour alors qu'il se trouve entre les barreaux de la prison. Fabrice et Clélia reproduisent même les conditions de la captivité de la tour Farnèse pour pouvoir continuer à s'aimer.

Dans *Carmen*, don José livre au narrateur les détails de sa relation avec Carmen et les secrets de sa vie et de son amour alors qu'il était aussi en arrestation, et dans l'attente de son exécution.

La propension donnée à la mort et au meurtre de nourrir un sentiment de joie de soulagement et de donner naissance à l'amour et à la passion relève aussi des avantages qu'offre le drame romantique, genre éphémère qui s'est développé essentiellement dans la première moitié du XIXe siècle. Il faut souligner que l'intérêt que présente le drame romantique dans ce contexte réside essentiellement dans le fait qu'il a largement participé à l'introduction d'un mélange des genres dans la littérature, en donnant crédit et libre cours aux impatiences de la jeunesse et en provoquant un déchaînement de la vague des passions.

Dans *Hernani* et dans *Ruy Blas*, Victor Hugo présente le meurtre et la mort en général comme un moyen qui sert à soulager l'esprit des amants par une forme de paix et de justice guidées essentiellement par une volonté de vengeance. La mort et le meurtre sont des facteurs conçus aussi pour servir l'amour par l'anéantissement et l'élimination des facteurs opposants à la réussite et à la réalisation de la passion. Ainsi, dans *Ruy Blas*, ce dernier tue Don Salluste à la fin de la pièce pour sauver l'honneur de la reine doña Maria de Neubourg piégée par don Salluste à la fin de la pièce.

Le meurtre que Ruy Blas commet à la fin de la pièce est motivé essentiellement par son amour pour doña Maria.

Ruy Blas se suicide à la fin de la pièce, mais il est heureux d'avoir accompli sa mission et comblé son cœur d'une fin si heureuse puisqu'il meurt dans les bras de la reine qui lui pardonne, lui avoue son amour et l'appelle de son nom :

Ruy Blas

*« Si ! C'est du poison. Mais j'ai de la joie au cœur.
(Tenant la reine embrassée et levant les yeux au ciel.)
Permettez, ô mon Dieu, justice Souveraine,
Que ce pauvre laquais bénisse cette reine,
Car elle a consolé mon cœur crucifié,
Vivant, par son amour, mourant, par sa pitié ! »²⁴⁹*

Dans *Hernani*, don Ruy Gomez, qui prépare son mariage avec doña Sol, sa jeune nièce, savoure son bonheur et se réjouit d'une fausse nouvelle lui annonçant la pendaison prochaine d'Hernani, son rival dans le cœur de doña Sol.

Don Ruy Gomez ne manque pas de montrer son soulagement en annonçant la nouvelle à Hernani, qui s'invite au château de De Silva le jour des noces, déguisé en pèlerin :

*« Tu ne le connais pas ? Tant pis ! La grosse somme
Ne sera point pour toi. Vois-tu ? Ce Hernani,
C'est un rebelle au roi, trop longtemps impuni.
Si tu vas à Madrid, tu le pourras voir pendre. »²⁵⁰*

Le soulagement qu'éprouve don Ruy Gomez en apprenant la mort ou la pendaison proche d'Hernani rejoint dans son enthousiasme et ses motivations celui qu'espère Henriette de Mortsauf dans *Le Lys dans la vallée* qui souhaite vivement la mort de Lady Dudley pour mettre fin à sa « tragédie ».

Dans ce cas de figure, la mort de l'autre cesse d'être un événement tragique dans la mesure où elle vient mettre fin à une rivalité amoureuse et octroie au « vainqueur » un infime espoir de continuité.

²⁴⁹ Hugo, Victor, *Ruy Blas*, in Théâtre complet, Paris, Gallimard, 1963, p.1659.

²⁵⁰ Hugo, Victor, *Hernani*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, p.76.

Cependant, dans *Hernani*, don Ruy Gomez est coupable de meurtre dans la mesure où il provoque une véritable tragédie à la fin de la pièce. Cette tragédie prend forme à travers le double suicide d'Hernani et de doña Sol. Don Ruy Gomez « se tue »²⁵¹ par conséquent pour réparer son erreur. Le suicide de don Ruy Gomez, à proximité des corps sans vie des deux amants, constitue une sorte de meurtre réparateur, un acte qui vient instaurer une forme de justice finale puisque l'annonce du suicide de don Ruy Gomez constitue le mot de la fin de la pièce.

La situation dans laquelle don Ruy Gomez se trouve à la fin d'*Hernani*, et qui le pousse au suicide, met l'accent sur la culpabilité de la passion en elle-même dans la mesure où le ou les protagonistes endossent la responsabilité d'un meurtre sans pour autant perpétrer un acte de violence physique. Ils sont néanmoins coupables de meurtre dans la mesure où ils provoquent la mort soit par égoïsme soit par négligence.

Dans *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, aveuglés par leur passion, Perdican et Camille se rendent coupables de meurtre dans la mesure où ils se jouent du cœur de Rosette, provoquant ainsi, mais indirectement, sa mort.

L'échange final entre Camille et Perdican rend en effet compte de la culpabilité des deux amants. La séparation annoncée de Camille et de Perdican à la fin de la pièce est aussi, comme le suicide de don Ruy Gomez dans *Hernani*, un acte réparateur qui vient confirmer la culpabilité des protagonistes, dans un discours marqué essentiellement par un vocabulaire qui puise dans le registre de la violence et dans le macabre.

La prière de Perdican qui marque la fin de la pièce est une sorte de repentance tardive. Elle ne fait que confirmer un sentiment de culpabilité et la prise de conscience de son erreur :

« Perdican. Je ne sais ce que j'éprouve ; il me semble que mes mains sont couvertes de sang.

Camille. La pauvre enfant nous a sans doute épiés ; elle s'est encore évanouie ; viens, portons-lui secours ; hélas ! Tout cela est cruel.

Perdican. Non, en vérité, je n'entrerai pas ; je sens un froid mortel qui me paralyse. Vas-y, Camille, et tâche de la ramener (...) Je vous en supplie, mon Dieu ! Ne faites pas de moi un meurtrier ! Vous voyez ce qui se passe ; nous sommes des enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et la mort ; mais notre cœur est pur ; ne tuez pas Rosette, Dieu juste ! Je lui trouverai un mari, je réparerai ma faute ; elle est jeune, elle sera riche, elle sera heureuse ; ne faites pas cela, ô Dieu, vous pouvez bénir encore quatre de vos enfants. Eh bien ! Camille, qu'y a-t-il ?

*Camille. Elle est morte. Adieu, Perdican. »*²⁵²

²⁵¹ Ibid., p. 171.

²⁵² De Musset, Alfred, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, *Le Livre de poche*, 1999, p. 127-128.

Aussi, dans *La Chartreuse de Parme*, il est question d'un sentiment de culpabilité de la part de Clélia face au malheureux dénouement qu'a donné la tentative de libération de Fabrice.

La passion de Clélia pour Fabrice devient meurtrière dans la mesure où le couple se retrouve impliqué dans une tentative de meurtre par empoisonnement sur le gouverneur de la prison qui n'est autre que le père de Clélia.

Accablée par les remords, Clélia fait une promesse à la Madone de ne plus voir Fabrice de jour. Elle décide en outre d'accepter son union avec le marquis Crascezi pour respecter la volonté de son père et se faire ainsi pardonner pour sa mauvaise conduite.

La décision de Clélia est à associer au suicide de don Ruy Gomez dans *Hernani* par exemple ou encore à la séparation de Camille et de Perdican à la fin de *On ne badine pas avec l'amour*, puisqu'il s'agit, comme nous l'avons déjà souligné, d'un acte réparateur qui a comme but d'expier une conduite ou un agissement condamnable et dont le motif essentiel est d'ordre passionnel.

Dans *Le Lys dans la vallée*, Félix de Vandensse passe pour « un assassin » aux yeux de Madeleine car il participe directement à la mort d'Henriette tout d'abord en lui donnant des faux espoirs et des fausses promesses, et ensuite en l'achevant par son amour pour lady Dudley. Henriette est morte en grande partie accablée par le désespoir que lui cause la perte de Félix. Henriette ne manque pas de le rappeler à Félix dans sa dernière lettre. Elle le désigne comme responsable de sa mort en lui déclarant : « Vous allez voir, cher, comment vous avez été la cause première de mes maux »²⁵³ tout en rajoutant : « Aujourd'hui je meurs atteinte par vous d'une dernière blessure »²⁵⁴.

Le sentiment de culpabilité que ressent Félix face à la douloureuse et interminable agonie d'Henriette ne fait par conséquent que confirmer sa responsabilité et ne fait que semer le doute, jusqu'au fond de son âme, sur l'exemplarité et l'innocence de ses actes :

« *Ma vie était manquée aussi ! Le désespoir me suggérait les plus étranges idées. Tantôt je voulais mourir avec elle, tantôt aller m'enfermer à La Meilleray où venaient de s'établir les trappistes...
Je contemplais les fenêtres de la chambre où souffrait Henriette, croyant y apercevoir la lumière qui l'éclairait pendant la nuit où je m'étais fiancé à elle.*

²⁵³ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Le livre de poche, 1995, p. 370.

²⁵⁴ Ibid.

N'aurais-je pas dû obéir à la vie simple qu'elle m'avait créée ; en me conservant à elle dans le travail des affaires ? Ne m'avait-elle pas ordonné d'être un grand homme, afin de me préserver des passions basses et honteuses que j'avais subies... la chasteté n'est-elle pas une sublime distinction que je n'avais pas su garder ? »²⁵⁵

Aussi, le comportement de Félix, son égoïsme et la fausseté de ses sentiments le font passer pour un meurtrier aux yeux des enfants d'Henriette et surtout aux yeux de Madeleine.

Comme dans Ruy Gomez dans *Hernani* et comme Perdican et Camille dans *On ne badine pas avec l'amour*, Félix de Vandenesse tombe au rang des assassins parce qu'il n'a pas eu une conduite exemplaire.

Contrairement à Julien Sorel qui a finalement été réhabilité par son propre acte, Félix peine à trouver le repos. Le regard de haine qu'il est obligé d'affronter dans les yeux de Madeleine et de Jacques constitue sans doute une sorte de réparation dans la mesure où Félix expie par la souffrance qu'ils lui font éprouver, la souffrance qu'il a causée à leur mère :

« Pendant que je remontais vers la terrasse pour demander compte à cette chère enfant du froid regard qu'elle m'avait jeté au pied de la croix, elle s'était assise sur le banc ; quand elle m'aperçut à moitié chemin, elle se leva, et feignit de ne pas m'avoir vu, pour ne pas se trouver seule avec moi... Elle me haïssait, elle fuyait l'assassin de sa mère... Madeleine avait-elle gardé ses pensées pour elle seule, avait-elle inspiré sa haine à Jacques ? »²⁵⁶

La passion de Félix est une passion coupable et meurtrière dans la mesure où elle provoque la mort et la décadence. A la fin du roman, Natalie de Manerville se montre méfiante à l'égard de la passion de Félix qu'elle considère comme une passion mortelle à cause de la mort que Félix couve finalement dans son cœur :

« Nulle femme, sachez-le bien, ne voudra coudoyer dans votre cœur la mort que vous y gardez »²⁵⁷

Félix lui-même ne manque pas de le souligner puisqu'il qualifie ses passions de « basses » et de « honteuses » tout en ajoutant que « l'amour, comme le concevait Arabelle le dégoûta soudain. »²⁵⁸

²⁵⁵ Ibid., p. 357.

²⁵⁶ Ibid., p. 357-358.

²⁵⁷ Ibid., p. 387.

²⁵⁸ Ibid., p. 357.

A la fin du roman, la conduite de Félix est dénoncée tout d'abord par la réaction de Madeleine et ensuite dans celle de Natalie de Manerville.

En effet, Félix essuie tout d'abord un violent refus de la part de Madeleine, qui va à l'encontre de la volonté de sa mère, en refusant la proposition de mariage que Félix vient lui proposer. Madeleine annonce en effet son refus tout en rajoutant: « J'aimerais mieux me jeter dans l'Indre que de me lier à vous.»²⁵⁹

La haine de Madeleine la pousse aussi à interdire à Félix de séjourner à Clochegourde en sa présence : une manière de rompre définitivement avec un être qu'elle considère comme indigne de sa confiance et de son amour.

La réaction de Natalie de Manerville vient en second lieu confirmer cette idée à travers la lettre réponse que Natalie adresse à Félix à la fin du roman et dont le contenu sonne comme une humiliation à travers l'enseignement qu'elle apporte. En effet, Natalie ne se contente pas de refuser de prendre la place d'Henriette que Félix semble lui proposer mais elle va au-delà en émettant un jugement franc et complet sur les limites des connaissances des Félix des femmes et sur son incapacité d'aimer, ce qui a pour vocation d'entraver sérieusement son bonheur :

*« Toutes les femmes s'apercevraient de la sècheresse de votre cœur, et vous seriez toujours malheureux. »*²⁶⁰

Contrairement au meurtre interprété souvent comme un acte réfléchi voire planifié, la première rencontre et la naissance des premiers sentiments amoureux sont principalement le fruit du hasard.

²⁵⁹ Ibid., p. 380.

²⁶⁰ Ibid., p. 390.

II- La mise en scène de l'amour :

1- Naissance de l'amour :

a- Rencontre et coup de foudre :

Dans *De l'Amour*, en partant du cas de Wilhelmine, tombée subitement amoureuse un soir, en dansant « dix minutes » avec un jeune capitaine lors d'un bal chez le prince Ferdinand, Stendhal présente le coup de foudre comme le résultat direct d'un état de lassitude, de vide sentimental, cumulé à une hauteur d'âme chez la personne sujette au coup de foudre, qui ne peut aimer que par passion et qui rencontre subitement son modèle idéal :

« L'âme à son insu, ennuyée de vivre sans aimer, convaincue malgré elle, par l'exemple des autres femmes, ayant surmonté toutes les craintes de la vie, mécontente du triste bonheur de l'orgueil, s'est fait, sans s'en apercevoir, un modèle idéal. Elle rencontre un jour un être qui ressemble à ce modèle, la cristallisation reconnaît son objet au trouble qu'il inspire, et consacre pour toujours au maître de son destin ce qu'elle rêvait depuis longtemps. Les femmes sujettes à ce malheur ont trop de hauteur dans l'âme pour aimer autrement que par passion. Elles seraient sauvées si elles pouvaient s'abaisser à la galanterie. »²⁶¹

Dans les différentes œuvres du corpus, essentiellement dans *Le Rouge et le noir*, *Le Lys dans la vallée*, et *On ne badine pas avec l'amour*, le phénomène de coup de foudre constitue un élément qui joue un rôle prépondérant dans la naissance du sentiment amoureux. Le coup de foudre se dresse en effet comme un facteur essentiel dont nous avons besoin pour comprendre tous les enjeux ainsi que les relations qui gouvernent chacune des oeuvres que nous avons en étude et déchiffrer les types de rapports qui existent entre les personnages.

Dans *Le Rouge et le noir*, le coup de foudre se manifeste essentiellement lors de la première rencontre de Julien Sorel et Madame de Rênal. Le coup de foudre prend naissance grâce à la beauté physique de Madame de Rênal.

En effet, émerveillé par la beauté et par le charme de son interlocutrice, Julien Sorel est comme « frappé » par un coup de foudre qui se propage tout d'abord par le regard, pour s'emparer ensuite de tous ses sens et de toutes ses facultés.

Ce que nous pouvons signaler ici c'est que la description des effets du coup de foudre obéit à un schéma classique dont le regard constitue le point initial mais surtout le plus

²⁶¹ Stendhal, *De l'Amour*, Paris, Garnier Flammarion, 1965, p. 77-78.

culminant puisque les effets secondaires ne sont qu'une suite ou une conséquence de ce premier regard. Le corps se retrouve ainsi tétanisé et incapable d'assurer un fonctionnement continu et habituel ; il est donc comme foudroyé ou médusé : il ne se maîtrise plus :

« Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli de grâce de Mme de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt, étonné de sa beauté, il oublia tout, même ce qu'il venait faire. »²⁶²

Le coup de foudre et ses symptômes, tels qu'ils sont décrits par Julien Sorel, sont les signes classiques de la puissance d'un sentiment étrange qui se présente comme un mélange d'amour, de peur et de sensations éperdues difficiles à définir et qui envahissent subitement le protagoniste à la vue de l'être aimé. Soudain il n'est plus maître de lui-même, il ne peut ni parler ni réfléchir. Nous pouvons faire le constat de cet état décrit par Julien Sorel lors de sa première rencontre avec Madame de Rênal, dans des lettres adressées par exemple par Victor Hugo à Juliette Drouet, et dans lesquelles il lui fait part de son ivresse d'amour ; une ivresse que Juliette Drouet partage évidemment. Dans l'une des lettres réponses de Juliette, cette dernière décrit ses sentiments lors de sa rencontre avec son amant, Victor Hugo, et met l'accent sur l'état de perplexité sentimentale que lui provoque la vue de l'être aimé. Pour s'accomplir, le coup de foudre suit, comme nous l'avons déjà souligné, un schéma classique, en se propageant tout d'abord par le regard, et en finissant par prendre possession par le corps et par l'esprit, en s'emparant, en somme, de toutes les facultés. L'importance du regard et du coup de foudre qui en découle, dans l'accomplissement de l'amour, est une certitude pour André Le Chapelain qui définit l'amour dans son *Traité de l'amour courtois* comme : « une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étreintes de l'autre et à désirer que, dans ces étreintes, soient respectés, par une commune volonté, tous les commandements de l'amour. »²⁶³

C'est ainsi que Phèdre décrit les effets du coup de foudre que lui provoque la simple vue du « fils d'Égée » dans *Phèdre* de Jean Racine :

« Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée,
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi,
Athènes me montra mon superbe ennemi.

²⁶² Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 48.

²⁶³ Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 47.

*Je le vis, je rougis, je palis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir et brûler (...)* »²⁶⁴

Il est évident que le coup de foudre de Julien Sorel pour Madame de Rênal, lors de leur première rencontre, est motivé essentiellement par l'élégance et par la beauté physique de Madame de Rênal, mais ce qu'il faut souligner aussi c'est que l'identité sexuelle de Madame de Rênal, en tant que femme, a immédiatement participé à l'activation de l'intérêt et des sentiments de Julien.

En effet, il n'est mentionné nulle part dans *Le Rouge et le noir*, quoi que ce soit sur la présence ou sur le devenir de la mère de Julien Sorel. Julien a donc été élevé par son père. Durant son enfance, il n'a eu que des fréquentations masculines, à savoir son père, ses deux frères, le chirurgien major ou encore le curé Chélan. Un cercle de fréquentations exclusivement masculin, limité, et dont la femme semble exclue:

*« On m'appelle Julien Sorel, Madame ; je tremble en entrant pour la première fois de ma vie dans une maison étrangère, j'ai besoin de votre protection... Je n'ai jamais été au collège, j'étais trop pauvre ; je n'ai jamais parlé à d'autres hommes que mon cousin le Chirurgien-major, membre de la légion d'honneur, et M. le curé Chélan... »*²⁶⁵

Julien ne s'était jamais par conséquent retrouvé en présence d'une femme. En rencontrant Madame de Rênal, Julien se retrouve pour la première fois face à une vraie femme. Le coup de foudre de Julien pour Madame de Rênal n'est pas par conséquent dû uniquement à sa beauté, mais aussi au fait que Madame de Rênal est l'incarnation de la femme à ses yeux.

En effet, la description que fait Julien de Madame de Rênal n'est pas exclusivement orientée vers la beauté physique, puisque la description porte essentiellement sur le paraître de Madame de Rênal ; autrement dit son élégance et sa façon de s'habiller. Julien Sorel insiste sur le fait que Madame de Rênal « est bien vêtue ». Le rang social de Madame de Rênal fait aussi qu'elle incarne la femme idéale aux yeux de Julien ; ainsi, Madame de Rênal est « une dame comme il faut » :

²⁶⁴ Racine, *Phèdre*, in *Théâtre complet*, Paris, *La Pochothèque (Le Livre de poche)*, 1998, p. 663.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

« Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux...S'entendre appeler de nouveau Monsieur, bien sérieusement, et par une dame aussi bien vêtue, était au dessus de toutes les prévisions de Julien. Dans tous les châteaux en Espagne de sa jeunesse, il s'était dit qu'aucune dame comme il faut ne daignerait lui parler que quand il aurait un bel uniforme. »²⁶⁶

Par ailleurs, le sentiment qu'éprouve Madame de Rênal lors de cette première rencontre paraît en adéquation avec celui de Julien dans la mesure où l'effet de surprise semble l'emporter sur les réactions et sur les impressions de la jeune femme. Le coup de foudre paraît donc d'emblée réciproque, puisque Madame de Rênal « fut frappée » à son tour par « l'extrême beauté de Julien »²⁶⁷. L'apparition physique de Julien paraît sans doute le sujet principal de l'étonnement et de la surprise de Madame de Rênal dans la mesure où cette dernière ne s'attendait pas à un précepteur aussi beau et aussi jeune. Le thème du regard, à travers la référence aux « grands yeux noirs » de Julien, semble jouer un rôle important dans la stupéfaction de Madame de Rênal qui découvre pour la première fois le précepteur de ses enfants :

« Mme de Rênal, de son côté, était complètement trompée par la beauté du teint, les grands yeux noirs de Julien et ses jolis cheveux qui frisaient qu'à l'ordinaire, parce que pour se rafraîchir il venait de plonger la tête dans le bassin de la fontaine publique... Enfin, elle revint de sa surprise. Elle fut étonnée de se trouver ainsi à la porte de sa maison avec ce jeune homme presque en chemise et si près de lui. »²⁶⁸

La réciprocité qui caractérise à la fois les sentiments de Julien Sorel et ceux de Madame de Rênal font de leur coup de foudre un coup de foudre parfait, dans la mesure où leurs âmes se sont à jamais liées. La vue de Julien provoque un renversement dans les sens et dans les croyances chez Madame de Rênal. Mère de famille, elle est désormais prête à abandonner tous ses obligations de femme mariée et de mère pour suivre Julien. Femme pieuse, elle est prête à abandonner le chemin de Dieu pour obéir à Julien. Elle se dit même prête à se sacrifier pour Julien, à tuer le geôlier et rejoindre par cet acte le rang des assassins pour sauver son amant, s'il le lui demandait :

« - Je me crois pourtant pieuse, lui disait Madame de Rênal dans la suite de conversation. Je crois sincèrement en Dieu ; je crois également, et même cela m'est

²⁶⁶ Ibid., p. 49.

²⁶⁷ Ibid., p. 51.

²⁶⁸ Ibid., p. 49-50.

prouvé, que le crime que je commets est affreux, et dès que je te vois, même après que tu m'as tiré deux coups de pistolet...Et ici, malgré elle, Julien la couvrit de baisers.

- Laisse-moi, continue-t-elle, je veux raisonner avec toi, et peur de l'oublier...Dès que je te vois, tous les devoirs disparaissent, je ne suis plus qu'amour pour toi, ou plutôt le mot amour est trop faible. Je sens pour toi ce que je devrais sentir uniquement pour Dieu : un mélange de respect, d'amour, d'obéissance...En vérité je ne sais pas ce que tu m'inspires. Tu me dirais de donner un coup de couteau au géolier, que le crime serait commis avant que j'y eusse songé. Explique-moi cela bien nettement avant que je te quitte, je veux voir clair dans mon cœur ; car dans deux mois nous nous quittons...A propos, nous quitterons-nous ? Lui dit-elle en souriant. »²⁶⁹

La réciprocité sentimentale qui caractérise l'amour de Julien Sorel et Madame de Rênal n'est finalement que le résultat logique du coup de foudre qui a marqué leur première rencontre. L'immédiateté, la soudaineté et la réciprocité de l'effet de ce coup de foudre prend naissance à travers un long échange de regards, qui se transforme rapidement en une phase essentielle de la reconnaissance en la nature platonicienne : « comme si leur âme, à la première rencontre avait reconnu son semblable »²⁷⁰ selon l'expression de Jean Rousset. Cette phase rend compte d'une réalité que Madame de Rênal peine à expliquer, et qui se résume dans le fait que s'ils sont désormais inséparables, c'est parce qu'ils ont finalement été, depuis le début, destinés l'un à l'autre, comme l'ont été, avant eux, Théagène et Chariclée, tels que nous pouvons le constater dans ce passage extrait des *Ethiopiennes* d'Héliodore qu'il consacre en grande partie aux *Amours* de Théagène et Chariclée.

Théagène et Chariclée se rencontrent en effet pour la première fois à l'occasion « d'une cérémonie devant l'autel d'Apollon Pythien, dont ils sont les officiants »²⁷¹. Cette rencontre fortuite et ce qu'il en découle semble porter dans son sein les étapes essentielles voire fondatrices du coup de foudre parfait dont nous avons déjà détecté les traces dans la première rencontre de Julien Sorel et Madame de Rênal :

« Dès qu'ils s'aperçurent, les deux jeunes gens s'aimèrent, comme si leur âme, à leur première rencontre, avait reconnu son semblable et s'était élancée chacune vers ce qui méritait de lui appartenir.

D'abord, brusquement, ils demeurèrent immobiles, frappés de stupeur, puis, lentement, elle lui tendit le flambeau et lentement, il le saisit, et leurs yeux se fixèrent longuement de l'un sur l'autre, comme s'ils cherchaient dans leur mémoire s'ils se

²⁶⁹ Ibid., p. 539.

²⁷⁰ Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 14.

²⁷¹ Ibid.

connaissaient déjà ou s'ils s'étaient déjà vus ; puis ils sourirent, imperceptiblement et à la dérobée, et seule le révéla une douceur dont fut soudain emprunt leur regard. Et, tout de suite, ils eurent comme honte de ce qui venait de se passer et ils rougirent, mais bientôt, tandis que la passion, apparemment, pénétrait à longs flots dans leur cœur, ils pâlirent, bref, en quelques instants leur visage à tous deux présenta mille aspects différents, et ces changements de couleur et d'expression trahissaient l'agitation de leur âme. »²⁷²

Comme nous l'avons souligné auparavant, le déclencheur essentiel du coup de foudre, lors de la première rencontre, semble se concentrer essentiellement dans la beauté physique de la dame. En présence de la dame, le prétendant se trouve rapidement envoûté par le charme qui prend rapidement possession de son regard et de tous ses sens. La beauté de la dame s'expose en effet comme une merveille devant le regard du visiteur ou du passant qui s'en trouve très rapidement stupéfait et ébahi. Ainsi, dans *Le Rouge et le noir*, lors de la première rencontre de Julien Sorel et de Madame de Rênal, la beauté de Madame de Rênal est présentée d'emblée comme une chose rare, voire extraordinaire, et c'est ce qui donne sa légitimité au coup de foudre, qui se trouve en grande partie dépendant du regard et du contexte visuel en général.

Au Moyen Age, l'élément de la beauté physique semble s'imposer déjà comme une exigence et comme une nécessité pour déclencher un coup de foudre lors de la première rencontre. Les romans de Chrétien de Troyes en sont les parfaits témoins. Il faut souligner dans ce contexte que les références de Julien Sorel au Moyen Âge sont nombreuses. En terme de beauté ou de laideur, le Moyen Âge constitue aussi une référence pour Julien puisqu'il lui suffit de regarder Mathilde de la Mole pour « lire dans ses yeux les projets de sa famille ; elle était pâle, et avait tout à fait une physionomie du Moyen Âge. »²⁷³

Dans *Lancelot du Lac* de Chrétien de Troyes, le thème du coup de foudre tire sa force de l'effet du hasard, à travers la rencontre fortuite de Lancelot et de Guenièvre, mais surtout de la beauté des protagonistes, dans la mesure où l'apparence physique de Guenièvre constitue un idéal pour Lancelot et vice versa.

Dans *Érec et Énide*, la fille du vavasseur est présentée aussi comme une créature d'une rare beauté. Elle est pauvrement vêtue, mais sa pauvreté n'entache en rien son charme. Ses cheveux « dorés » dépassent en beauté ceux d'Iseut la Blonde, selon le narrateur. En somme, la jeune femme se présente comme un vrai chef-d'œuvre de Dieu ; une beauté « faite

²⁷² Théodore, *Théagène et Chariclée (Les Ethiopiques)*, Livre III, § 4-6 (Trad. P. Grimal, *Romans grecs et latins, Pléiade*, Paris, 1963, p. 591).

²⁷³ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 375.

pour être regardée » selon le narrateur. C'est ainsi que la beauté de la jeune fille s'offre à l'imagination du lecteur, mais en même temps au regard d'Érec qui s'en trouve rapidement amoureux :

« (...) Grande était le beauté de la jeune fille..., jamais plus belle créature n'a été vue de par le monde. Je vous dis en vérité que les cheveux d'Iseut la Blonde, si blonds et dorés qu'ils fussent, n'étaient rien auprès de celle-ci. Elle avait le front et le visage plus lumineux et plus blancs que n'est la fleur de lys ; son teint était merveilleusement rehaussé par une fraîche couleur vermeille dont Nature lui avait fait don pour relever l'éclat de son visage. Ses yeux rayonnaient d'une si vive clarté qu'ils semblaient deux étoiles ; jamais Dieu n'avait si bien réussi le nez, la bouche et les yeux. Que dirais-je de sa beauté ? Elle était faite, en vérité, pour être regardée, si bien qu'on aurait pu se mirer en elle comme un miroir. Elle était sortie de l'ouvroir ; quand elle aperçut le chevalier qu'elle n'avait jamais vu, elle se tint un peu en arrière, parce qu'elle ne le connaissait pas, elle eut honte et rougit. Erec de son côté, fut ébahi quand il vit en elle une si grande beauté. »²⁷⁴

Dans *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal, le processus de coup de foudre n'est guère différent dans la mesure où c'est le charme physique qui s'impose comme le déclencheur essentiel du coup de foudre qui a marqué la première rencontre de Fabrice et de Clélia. Fabrice a été particulièrement frappé par la singularité physique de Clélia, et surtout par « l'expression de mélancolie de sa figure »²⁷⁵. Les premiers mots prononcés par Fabrice ne font qu'enfoncer Clélia, frappée à son tour par le charme de Fabrice, dans le silence et dans l'ébahissement :

« Clélia rougit et fut tellement interdite qu'elle ne trouva aucune parole pour répondre. Quel air noble au milieu de ces êtres grossiers ! Se disait-elle au moment ou Fabrice lui adressa la parole. La profonde pitié, et nous dirons presque l'attendrissement où elle était plongée, lui ôtèrent la présence d'esprit nécessaire pour trouver un mot quelconque, elle s'aperçut de son silence et rougit encore davantage. »²⁷⁶

Dans *Volupté* de Sainte-Beuve, la première rencontre d'Amaury et de Madame de Couaën semble produire les mêmes effets que nous avons décrits dans *Le Rouge et le noir*, dans *La Chartreuse de Parme* ou encore dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Selon la description physique qu'Amaury fait de son interlocutrice, cette dernière apparaît en effet

²⁷⁴ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vers 396-449, trad. R. Louis, Paris, *Champion*, 1974, p. 11-12, d'après l'édition de Mario Roques.

²⁷⁵ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, GF Flammarion, 2000, 351.

²⁷⁶ *Ibid.* p. 352.

comme l'incarnation de ce qui manquait physiquement à Mademoiselle de Liniers, par exemple, puisque Madame de Couaën semble incarner un idéal à la fois indispensable et imbattable. La présentation qu'Amaury fait de Madame de Couaën laisse penser à un véritable coup de foudre dans la mesure où Amaury ne manque pas de manifester son ébahissement devant la beauté de son interlocutrice qu'il présente comme une « de ces beautés étrangères et rares ». Contrairement à Mademoiselle Amélie de Liniers, Madame de Couaën est présentée comme le modèle de référence, autrement dit « l'une de ces beautés dont la simple apparition confond les sens »²⁷⁷. La beauté de Madame de Couaën est présentée comme un élément intimidant, troublant mais aussi comme un élément dont la vue constitue une véritable épreuve pour les yeux et pour les sens. En somme, la beauté de Madame de Couaën incarne l'extrême, autrement dit ce que tout homme peut espérer trouver ou voir chez une femme :

« De Madame de Couaën et de ce qu'elle me parut à cette visite et aux suivantes, j'ai peu à vous dire, mon ami, sinon qu'elle était effectivement fort belle, mais d'une de ces beautés étrangères et rares auxquelles nos yeux ont besoins de s'accommoder. Je me trouvais encore après six mois de liaison, dans un grand vague d'opinion sur elle, dans une suspension de sentiments, qui bien loin de tenir à l'indifférence, venait plutôt d'un raffinement de respect...je lui répondais sans presque me tourner vers elle, je la voyais sans la regarder : ainsi l'on fait pour une jeune mère qui allaite son enfant devant vous. »²⁷⁸

La description physique qu'Amaury fait de Madame de Couaën dans *Volupté* s'apparente à celle que Julien Sorel fait de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir* dans la mesure où elle émane d'un véritable coup de foudre qui puise dans un état de perplexité et de confusion sentimentale, mais aussi à travers le caractère unique et exceptionnel qu'offre la vue de la personne désirée qui se présente d'emblée comme un modèle ou comme l'incarnation d'un idéal.

Contrairement à cette première rencontre de Julien Sorel et de Madame de Rênal, les notions de coup de foudre et d'échange sentimental semblent cependant complètement absentes de la première rencontre de Julien Sorel et Mathilde de la Mole. En effet, lors de cette première rencontre, Julien trouve derrière l'apparence de « Mlle Mathilde » une personne complètement banale « qui ne lui plut point ». Hormis l'intérêt que Julien porte aux yeux de Mathilde, l'ébahissement pour mademoiselle de La Mole n'est pas du tout d'ordre

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Volupté*, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 68.

physique mais plutôt d'ordre social, puisque l'intérêt de Julien va s'amplifier et grandir après la découverte de l'identité de Mathilde qu'il rencontre pour la première fois sans prendre connaissance de sa véritable identité :

« Julien entendit la marquise qui disait un mot sévère en élevant un peu la voix. Presque en même temps il aperçut une jeune personne, extrêmement blonde et fort bien faite, qui vint s'asseoir vis-à-vis de lui. Elle ne lui plut point ; cependant en la regardant attentivement, il pensa qu'il n'avait jamais vu des yeux aussi beaux ; mais ils annonçaient une grande froideur d'âme. Par la suite, Julien trouva qu'ils avaient l'expression de l'ennui qui examine, mais qui se souvient de l'obligation d'être imposant... Julien n'avait pas assez d'usage pour distinguer que c'était du feu de la saillie que brillaient de temps en temps les yeux de Mlle Mathilde. »²⁷⁹

L'opinion que Julien développe précédemment de Mathilde de la Mole se confirme et se réitère tout au long du roman. En effet, l'intérêt que Julien porte à Mademoiselle de la Mole est très dépendant de son statut social, et n'a rien de physique. Comme épouse, Mathilde est une femme « *qui donne une si belle position sociale à son mari* »²⁸⁰ pense M. de Croisenois, mais physiquement, Mathilde n'est pas la plus jolie des femmes ; elle a « *une voix vive, brève, et qui n'a rien de féminin* »²⁸¹. Julien ne manifeste aucune attirance physique pour Mathilde qui semble n'avoir aucun atout physique, à part ses grands yeux noirs qui lui rappellent les yeux de Madame de Rênal. Cependant, le comportement de Mathilde, ses gestes et ses manières sont dignes d'une personne de sa classe, puisqu'ils sont associés par Julien « *aux gestes d'une reine* » :

« Que cette grande fille ma déplaît ! pensa-t-il en regardant marcher Mlle de La Mole, que sa mère avait appelée pour la présenter à plusieurs femmes de ses amis. Elle outre toutes les modes, sa robe lui tombe des épaules... elle est encore plus pâle qu'avant son voyage... Quels cheveux sans couleur, à force d'être blonds ! On dirait que le jour passe à travers. Que de hauteur dans cette façon de saluer, dans ce regard ! Quels gestes de reine ! »²⁸²

La simplicité physique qui caractérise Mademoiselle de la Mole telle qu'elle est décrite par Julien Sorel nous renvoie à la description que fait Amaury, dans *Volupté*, de Mademoiselle de Liniers lors de leur première rencontre, et qui se trouve en concurrence avec

²⁷⁹ Ibid., p. 279-280.

²⁸⁰ Ibid., p. 324.

²⁸¹ Ibid., p. 318.

²⁸² Ibid., p. 319.

la beauté « rare » de Madame de Couaën. Amaury insiste en effet sur la modestie des traits de la jeune femme, chose qui ne l'empêche pas pourtant de s'attacher à elle grâce à un charme qui ne va qu'en augmentant au quotidien. Cela est dû essentiellement au comportement de Mademoiselle de Liniers et à sa noblesse d'âme. Ces mêmes qualités justifient aussi l'attachement de Julien Sorel à Mathilde de la Mole dans *Le Rouge et le noir*, malgré le manque de compatibilité physique :

« Mademoiselle de Liniers n'était pas une de ces beautés dont la simple apparition confond les sens et enlève, bien que ce fût réellement une beauté. Noble de maintien, régulière de traits, unie et pure de ton, elle apportait dans la société de ses grands parents, et dans ses soins auprès de la petite madeleine, une soumission parfaitement douce de toute sa personne, et la sensibilité passionnée, l'enthousiasme dont elle était pourvue, avait de bonne heure appris à obéir en elle à une sévère loi. J'appréciais ces mérites intérieurs, et le charme que j'éprouvais à la voir s'en augmentait. »²⁸³

Dans *On ne badine pas avec l'amour* de Musset, le thème de la beauté constitue aussi un facteur essentiel dans la naissance du coup de foudre et dans l'évolution sentimentale entre Camille et Perdican. Ce dernier découvre pour la première fois la métamorphose physique de sa cousine, qui n'est plus désormais une enfant mais une femme accomplie et dotée d'une beauté extrême. Perdican est surpris, ébahi et semble ne pas prendre conscience de la réalité du spectacle qui s'offre à ses yeux. Par le biais d'une série d'interrogations et d'exclamations, Perdican célèbre par conséquent la beauté de Camille par sa volonté de l'exposer aux regards et au jugement des autres, à savoir son père et maître Bridaine. Cette attitude adoptée par Perdican est reflète sa volonté de prendre conscience de la réalité de cette beauté, mais aussi de la valoriser à travers des regards témoins.

Le fait que Perdican ne se souvient plus de son jour de départ de Paris, qu'il doute de son identité d'homme et d'homme adulte et qu'il insiste sans cesse dans son discours sur la beauté physique de Camille témoigne de l'état de perplexité dans lequel il se trouve et met en relief l'importance des effets du coup de foudre sur lui :

*« Pardican. Comme te voilà grande, Camille ! Et belle comme le jour.
Le Baron. Quand as-tu quitté Paris, Perdican ?*

²⁸³ Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Volupté*, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 54.

Perdican. Mercredi, je crois, ou Mardi. Comme te voilà métamorphosée en femme ! Je suis donc un homme, moi ? Il me semble que c'est hier que je t'ai vue pas plus haut que cela.

Le Baron. Vous devez être fatigués ; la route est longue et il fait chaud.

Perdican. Oh ! Mon Dieu, non. Regardez donc, mon père, comme Camille est jolie ! »²⁸⁴

Cependant, dans *Le Lys dans la vallée* et contrairement aux dimensions que l'on peut donner au coup de foudre de Julien Sorel pour Madame de Rênal, d'Amaury pour Madame de Couaën dans *Volupté* ou encore de Perdican pour Camille dans *On ne badine pas avec l'amour*, le coup de foudre de Félix de Vandenesse pour Madame de Mortsauf prend une dimension particulière puisqu'il se trouve orienté exclusivement vers le physique. Pour Félix, il s'agit en effet dans cette première rencontre inattendue avec cette « femme », de satisfaire une incontrôlable envie. Envahi et dominé par ses pulsions masculines, le personnage est mené dans sa démarche par « un parfum de femme », et par des raisons motivées essentiellement par des années de privation auxquelles le personnage fait allusion en disant : « si vous avez bien compris ma vie antérieure, vous devinerez les sentiments qui sourdirent en mon cœur. »²⁸⁵

L'allusion à la poésie orientale qui chante la femme, le désir et le corps féminin ne fait qu'enfoncer le discours dans un contexte purement sensuel, voire érotique puisque, contrairement au discours de Julien Sorel lors de sa première rencontre avec Madame de Rênal, et qui était guidé par la fascination et l'ébahissement, celui de Félix est exclusivement guidé par l'envie et par le désir. En effet, dans la description que Félix fait du corps d'Henriette, nous assistons presque à un « viol oculaire ». Le personnage éprouve même des « jouissances infinies » face à certains détails qu'il présente comme « des amorces » destinées essentiellement à l'attirer et à l'enchanter par des envies et par des tentations auxquelles il finit par céder :

« Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler, des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois, de pudiques épaules qui avaient une âme, et dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie. Ces épaules étaient partagées par une raie, le long de laquelle coula mon regard, plus hardi que ma main. Je me haussai tout palpitant pour voir le corsage et fus complètement fasciné par une gorge chastement couverte d'une gaze, mais dont les globes azurés et d'une rondeur parfaite étaient douillettement couchés dans des flots de dentelles. Les plus légers détails de cette

²⁸⁴ De Musset, Alfred, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Le livre de Poche, 1999, p. 62.

²⁸⁵ Ibid., p. 60.

tête furent des amorces qui réveillèrent en moi des jouissances infinies...tout me fit perdre l'esprit. Après m'être assuré que personne ne me voyait, je me plongeais dans ce dos comme un enfant qui se jette dans le sein de sa mère, et je baisai toutes ces épaules en y roulant ma tête. »²⁸⁶

La fausseté des sentiments qui a caractérisé la première rencontre de Félix et d'Henriette est révélatrice d'une vérité qui finit par s'éclaircir et prendre forme tout au long du roman dans la mesure où l'échec et les regrets resteront les maîtres mots qui vont marquer cette relation. Dans *Le Rouge et le noir*, il est, au contraire, question d'un coup de foudre d'ordre sentimental puisque l'amour de Julien pour Madame de Rênal était véritable. Julien finit par l'avouer et par le reconnaître à Madame de Rênal vers la fin du roman, alors qu'il attendait son exécution:

« - Sache que je t'ai toujours aimée, que je n'ai aimé que toi. »²⁸⁷

Dans *Le Lys dans la vallée*, la réaction d'Henriette, outrée par le comportement de Félix lors de cette première rencontre, classe cette première entrevue et ce premier « coup de foudre » dans un contexte purement fantasmagorique d'autant plus que Félix n'était motivé dans sa démarche que par un désir charnel incontrôlable. Ce fait se confirme par les dires de Félix, qui déclare, après le départ ou de « l'envol » d'Henriette : « j'eus honte de moi »²⁸⁸. La réaction de Félix dans cette scène du baiser volé révèle en outre un excès de narcissisme chez le personnage qui ne manque pas de faire preuve d'une conduite excentrique en manifestant toujours sa volonté de se placer au sommet de l'échelle et au cœur des événements. Ainsi, peu de temps avant de rencontrer Henriette sur le banc public, Félix n'hésite pas à manifester clairement sa lassitude vis-à-vis de l'engouement et l'enthousiasme public pour le retour des Bourbons, mais subitement, il est envahi par le désir d'être le duc d'Angoulême pour parader au milieu d'une foule dont son apparition ou la seule évocation de son nom suffirait pour l'enflammer :

« Les cuivres ardents et les éclats bourbonniens de la musique militaire étaient étouffés sous le hourra de : — Vive le duc d'Angoulême ! Vive le roi ! Vivent les Bourbons ! Cette fête était une débâcle d'enthousiasme où chacun s'efforçait de se

²⁸⁶ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1997, p. 60-61.

²⁸⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, *Garnier Flammarion*, 1964, p. 538.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 62.

surpasser dans le féroce empressement de courir au soleil levant des Bourbons, véritable égoïsme de parti qui me laissa froid, me rapetissa, me replia sur moi-même.

Emporté comme un fétu dans ce tourbillon, j'eus un enfantin désir d'être duc d'Angoulême, de me mêler ainsi à ces princes qui paraient devant un public ébahi. »²⁸⁹

Le rencontre de Frédéric avec Madame Arnoux dans *L'éducation sentimentale* de Flaubert vient, par le contexte et par des détails ressemblants, comme pour se substituer à cette première rencontre ratée de Félix et de Madame de Mortsauf dans *Le Lys dans la vallée*. L'endroit est semblable, puisque comme Félix, Madame Arnoux était assise seule sur un banc abandonné jusqu'à l'arrivée de Frédéric.

Contrairement à Félix de Vandenesse, « le désir de la possession physique » laissait place à une « envie plus profonde » chez Frédéric dont le coup de foudre pousse lors de cette première rencontre à un véritable culte de la femme qu'il vient de rencontrer, et à une véritable obsession des moindres détails de sa vie et de sa personne. Contrairement à Félix de Vandenesse qui s'empresse de saisir l'épaule de sa voisine pour la couvrir de baisers, Madame Arnoux se transforme pour Frédéric en un panier à ouvrages qu'il préfère contempler, observer, et questionner sans s'en approcher :

« Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête, il fléchit involontairement les épaules ; et quand, se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses, qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure (...). Comme elle gardait la même attitude, il fit plusieurs tours de droite et de gauche pour dissimuler sa manœuvre (...). Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites. »²⁹⁰

Les rêveries de Frédéric face à la beauté de Madame Arnoux viennent en quelque sorte se substituer au passage à l'acte, brutal, de Félix, voire le mettre en cause. L'entreprise de

²⁸⁹ Ibid., p. 58-59.

²⁹⁰ Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Chap I, Paris, *Pléiade*, 1952, T. II, p. 36-37.

séduction de Félix, lors de sa première rencontre avec Henriette de Mortsau, était vouée d'avance à l'échec, parce qu'elle était marquée et menée essentiellement par l'empressement, contrairement à celle de Frédéric face à Madame Arnoux.

Malgré le fait qu'elles puisent dans le domaine de l'impossible et du fantasme, les rêveries de Frédéric viennent remédier virtuellement à l'empressement de Félix, en éclairant le chemin de la séduction capable de mener à véritable passion et à l'amour d'adoration.

b- Séduction :

En se dressant souvent comme une étape nécessaire qui fait suite au phénomène de coup de foudre, la séduction dans *Le Rouge et le noir* n'apparaît pas nécessairement comme une célébration de l'amour et de l'être aimé; elle se manifeste plus comme une revanche à la fois sur soi-même, sur les autres et sur la société.

Cependant, ce qu'il faut souligner avant tout dans ce contexte, c'est que dans *Le Rouge et le noir*, la séduction semble avoir comme motivation un irrésistible désir d'appropriation.

Néanmoins, ce que nous pouvons souligner dans ce contexte, c'est que la séduction dans *Le Rouge et le noir* est un phénomène qui évolue essentiellement dans un contexte motivé par les accessoires et par les apparences. Avant d'être le séducteur par excellence dans *Le Rouge et le noir*, Julien est avant tout un être séduit. Il est en effet victime de la séduction qui s'impose à lui, et qui prend place en puisant essentiellement dans son imagination débordante qui participe à l'activation de cette séduction.

Julien est en effet séduit par le monde qui l'entoure ; il est en priorité séduit par tout ce qui touche à son imagination, à commencer par les livres. *Les Confessions* de Rousseau, le recueil des bulletins de la grande armée ou encore le *Mémorial de Sainte-Hélène* sont des œuvres présentées comme des livres essentiels qui ont forgé l'imagination de Julien. Sa conduite s'inspire en grande partie du contenu et des recommandations de ces trois ouvrages qui sont présentés par Julien comme les détenteurs de la seule et de l'unique vérité. Le contenu des autres livres n'est que fourberies et mensonges selon lui :

« Cette horreur de manger avec les domestiques n'était pas naturelle à Julien, il eût fait pour arriver à la fortune des choses bien autrement pénibles. Il puisait cette répugnance dans les *Confessions* de Rousseau. C'était le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurait le monde. Le recueil des bulletins de la grande armée et le *Mémorial de Sainte-Hélène* complétaient son Coran. Il se serait fait tuer pour ces trois ouvrages. Jamais il ne crut en aucun autre. D'après un mot du vieux chirurgien-major, il regardait tous les autres livres du monde comme menteurs, et écrits par des fourbes pour avoir de l'avancement (...). Il avait appris par cœur tout le Nouveau Testament en latin, il savait aussi le livre du Pape de M. de Maistre et croyait à l'un aussi peu qu'à l'autre. »²⁹¹

²⁹¹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964. p. 41-42.

Lors de sa première rencontre avec Madame de Rênal, Julien est séduit par l'apparence de cette femme mais aussi par le monde auquel elle appartient ; un monde que Julien décide d'intégrer par tous les moyens parce qu'il a été séduit par son luxe et par son raffinement qui lui sont subitement apparu à travers l'image de Madame de Rênal :

« S'entendre appeler de nouveau Monsieur, bien sérieusement, et par une dame si bien vêtue, était au dessus de toutes les prévisions de Julien : dans tous les châteaux en Espagne de sa jeunesse, il s'était dit qu'aucune dame comme il faut ne daignerait lui parler que quand il aurait un bel uniforme. »²⁹²

De même, lors de sa rencontre avec Mathilde de La Mole, ce qui frappe Julien en priorité chez la jeune femme, ce sont essentiellement son élégance, son goût raffiné, et aussi ses manières qui lui donnent un air de Catherine de Médicis. Mathilde, par son comportement et à travers son apparence, incarne la femme parisienne aux yeux de Julien, et c'est ce qui le séduit le plus chez elle :

« C'était après s'être perdu en rêveries sur l'élégance de la taille de Mathilde de La Mole, sur l'excellent goût de sa toilette, sur la blancheur de sa main, sur la beauté de son bras, sur la disinvoltura de tous ces mouvements, qu'il se trouvait amoureux. Alors, pour achever le charme, il la croyait une Catherine de Médicis. Rien n'était trop profond ou trop scélérat, pour le caractère qu'il lui prêtait. C'était l'idéal des Maslon, des Frilair, et des Castanède par lui admirés dans sa jeunesse. C'était en un mot pour lui l'idéal de Paris. »²⁹³

On séduit l'autre parce qu'on veut qu'il nous appartienne et qu'il nous obéisse. La séduction et le désir de conquérir l'autre se transforment subitement en un duel, voire en une bataille qu'il faut absolument remporter.

C'est ainsi que Julien voit en tout cas le déroulement et le dénouement de la scène de la main qui lui résiste et qu'il tente d'obtenir de Madame de Rênal lors d'une soirée à la campagne. Toucher la main de Madame de Rênal se transforme en « un devoir » pour Julien ; le fait qu'on la lui refuse constitue par conséquent une offense qu'il ne peut absolument pas accepter ou supporter :

« Les grandes chaleurs arrivèrent. On prit l'habitude de passer des soirées sous un immense tilleul à quelques pas de la maison (...). Un soir, Julien parlait avec action, il jouissait avec délices du plaisir de bien parler et à des femmes jeunes ; en

²⁹² Ibid., p. 49.

²⁹³ Ibid., p. 358.

gesticulant, il toucha la main de Madame de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins.

Cette main se retira bien vite ; mais Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur. »²⁹⁴

Le regard et le toucher sont les maîtres mots dans cette entreprise de séduction. Ce premier contact physique avec Madame de Rênal est à la fois capital et symbolique pour Julien Sorel. En marquant sa suprématie, en réussissant son défi, en remportant cette première bataille, avatar de l'obtention de cette main de Madame de Rênal, Julien est désormais assuré de remporter la guerre. Tout semble se jouer dans l'issue de cette scène.

Pour s'assurer de sa victoire, Julien met en place une stratégie ou un plan de séduction. Traquée et terrorisée par des regards pleins de défi, Madame de Rênal se transforme en un ennemi que Julien se donne comme objectif de vaincre et de conquérir :

« Ses regards le lendemain, quand il revit Mme de Rênal, étaient singuliers ; il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre. Ces regards, si différents de ceux de la veille, firent perdre la tête à Mme de Rênal. »²⁹⁵

Décidé fermement à prendre sa revanche sur cette main qui lui résiste, Julien profite de la présence de Madame Derville, amie de Madame de Rênal, pour se murer dans le silence toute la journée, et pour préparer ainsi la reponse qu'il compte lancer à la tombée de la nuit. Tel un guerrier qui part à la bataille, ou un fauve qui part à la chasse, Julien met toutes les chances de son côté pour réussir son ultime attaque, qui prend plus la forme d'une offensive militaire.

La nuit tombée, l'angoisse de Julien est à son comble ; les éléments naturels semblent refléter ses inquiétudes par la tempête qui se prépare et la nuit qui semble jouer en sa faveur par son obscurité intense. Toutes ces conditions reflètent par-dessus tout un paradoxe hilarant entre l'esprit agité de Julien et l'état d'esprit des deux amies qui semblent, au contraire, « jouer » de ce temps présenté comme favorable à la quiétude et à l'amour, et propice à séduire les âmes délicates :

« Le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le cœur de Julien d'une façon singulière. La nuit vint. Il observa, avec une joie qui lui ôta un poids immense de dessus la poitrine, qu'elle serait fort obscure. Le ciel chargé de

²⁹⁴ Ibid., p. 75.

²⁹⁵ Ibid. p.75.

gros nuages, promenés par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête. Les deux amies se promenèrent fort tard. Tout ce qu'elles faisaient ce soir là semblait singulier à Julien. Elles jouissaient de ce temps, qui, pour certaines âmes délicates, semble augmenter le plaisir d'aimer. »²⁹⁶

La timidité de Julien, les doutes qui s'emparent de lui avant de début de son assaut, ainsi que la présence de Madame Derville, qui se transforme, à la tombée de la nuit, en opposant à la réussite de cette entreprise de séduction, semblent compromettre le plan de Julien et mettre son projet en difficulté. Au-delà du défi qui oppose Julien Sorel à Madame de Rênal, Julien se retrouve aussi en conflit avec lui-même. Son inquiétude due essentiellement à son manque d'assurance et d'expérience se dresse en obstacle devant son passage à l'acte. Les questions qu'il se pose traduisent un état d'âme troublé et un esprit torturé. Cependant, face à la possibilité de l'échec, face à l'ultimatum qu'il s'était donné et face au devoir d'agir, Julien ne semble pas renoncer ou fléchir; il se fixe même le choix entre réussir, ou se retirer chez lui pour « se brûler la cervelle » :

« Serai-je aussi tremblant, et malheureux au premier duel qui me viendra ? Se dit Julien, car il avait trop de méfiance et de lui et des autres, pour ne pas voir l'état de son âme.

Dans sa mortelle angoisse, tous les dangers lui eussent semblé préférables...L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible pour qu'il fut en état de rien observer hors lui-même. Neuf heures trois quarts venaient de sonner à l'horloge du château, sans qu'il eût encore rien osé.

Julien, indigné de sa lâcheté, se dit : au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle. »²⁹⁷

La réussite de Julien dans cette ultime phase de séduction vient par conséquent couronner, non pas son amour, mais sa hardiesse et son courage face à ses angoisses et face à sa « lâcheté ». Comme nous l'avons déjà souligné, Madame de Rênal n'est finalement pour Julien, du moins à ce stade du roman, qu'un adversaire ou « un ennemi » qui résiste à son assaut, et qu'il fallait vaincre à tout prix.

Par cette épreuve, le but de Julien n'est pas forcément de montrer son amour et son attachement à Madame de Rênal mais plutôt de remporter son combat face à lui-même, face à son hésitation et à sa peur :

²⁹⁶ Ibid., p. 76.

²⁹⁷ Ibid., p. 76-77.

« Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Mme de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé par la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta. Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât Mme de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser. »²⁹⁸

Ce qu'il faut souligner aussi, c'est que tout au long de cette entreprise de séduction et face à son manque d'expérience, Julien agit en s'inspirant essentiellement de ses héros de toujours, de Napoléon et ses façons de préparer et de livrer ses batailles, mais aussi de ce que Napoléon disait à propos des femmes. Les lectures de Julien ont fini par l'inspirer tout en lui permettant de se forger des idées sur la meilleure façon d'aborder les femmes et de se comporter avec elles :

« D'après les confidences de Fouqué, et le peu qu'il avait lu sur l'amour dans sa bible, il se fit un plan de campagne fort détaillé (...). »²⁹⁹

Cela nous amène à déduire que si Julien Sorel se donne à la séduction c'est aussi en partie pour pouvoir mettre en application tout ce qu'il avait appris dans les livres. Séduire Madame de Rênal c'est une occasion pour lui de se mettre à l'épreuve mais aussi une démarche qui émane d'une volonté de maîtriser des techniques de séduction essentielles pour son ascension et sa réussite auprès des femmes :

« Le jour, dans l'intervalle des leçons des enfants, il venait dans ces rochers avec le livre unique règle de sa conduite et objet de ses transports. Il y trouvait à la fois bonheur, extase et consolation dans les moments de découragement. Certaines choses que Napoléon dit des femmes, plusieurs discussions sur le mérite des romans à la mode sous son règne lui donnèrent alors, pour la première fois, quelques idées que tout autre jeune homme de son âge aurait eues depuis longtemps. »³⁰⁰

Ainsi, dans le passage qui suit par exemple, si Julien ose approcher ses lèvres du bras de sa « voisine » et lui prendre la main, ce n'est pas par amour ou par fascination pour elle, mais pour se comporter comme ces gens « bien nés » auxquels il veut ressembler, ou encore

²⁹⁸ Ibid., p. 77.

²⁹⁹ Ibid., p.105-106.

³⁰⁰ Ibid., p. 74-75.

pour s'inspirer de la « hardiesse » et de l'audace de son ami Fouqué qui agissait de cette sorte avec ses maîtresses :

*« Il était nuit ; à peine fut-on assis, que Julien, usant de son ancien privilège, osa approcher les lèvres du bras de sa jolie voisine, et lui prendre la main. Il pensait à la hardiesse dont Fouqué avait fait preuve avec ses maîtresses, et non à Mme de Rênal ; le mot « bien nés » pesait encore sur son cœur. »*³⁰¹

La peur constitue pour Julien un obstacle de taille qui se dresse devant sa progression et devant la réussite de son entreprise de séduction. Le fait qu'il ne puisse pas réussir dans sa démarche ferait de lui « un mauvais soldat de Napoléon »³⁰².

Le statut social de Madame de Rênal participe à l'accentuation de cette peur dans la mesure où Julien ne cherche pas à séduire une personne en particulier mais un rang social et une classe. La « Jolie robe » de Madame de Rênal, qui symbolise l'aisance sociale, se dresse ainsi devant Julien comme un épouvantail. L'échec face à madame de Rênal n'a pas la même valeur que « la petite intrigue » qu'il avait eue avec « la maîtresse du logis » Elsa, par exemple, puisque sa relation avec Elsa n'était finalement qu'une forme de distraction. Cela explique, d'ailleurs, le refus de Julien de se marier avec Elsa.

La réussite avec Madame de Rênal ouvrirait, par conséquent, à Julien les portes du succès, puisque la robe de Madame de Rênal incarne « l'avant-garde de Paris » à ses yeux. Si Julien s'était ainsi donné tant de moyens et tant de peine pour séduire Madame de Rênal, c'est bien entendu pour cueillir le fruit de sa réussite, incarné par le milieu social de l'objet de son désir :

*« (...) Hélas ! Peut-être manquais-je de caractère, j'eusse été un mauvais soldat de Napoléon. Du moins, ajoute-t-il, ma petite intrigue avec la maîtresse du logis va me distraire un moment. Heureusement pour lui, même dans ce petit incident, subalterne, l'intérieur de son âme répondait mal à son langage cavalier. Il avait peur de Mme de Rênal à cause de sa robe si jolie. Cette robe était à ses yeux l'avant-garde de Paris. »*³⁰³

L'euphorie qui a marqué à la fois les gestes et les paroles de Julien après la réussite de son entreprise de séduction est une façon pour lui de célébrer son succès et de confirmer sa suprématie, voire son intelligence. Les baisers osés posés sur le bras de Madame de Rênal ainsi que la main sollicitée sans arrêt discrètement et en public sont une façon pour Julien de

³⁰¹ Ibid., p.102.

³⁰² Ibid., p.105.

³⁰³ Ibid.

marquer son territoire et de hisser son drapeau suffisamment haut pour prendre conscience de son emprise irrévocable sur l'objet de sa quête.

La réussite de l'entreprise de séduction de Julien est dépendante aussi du consentement et de la satisfaction de Madame de Rênal. La célébration de la victoire serait en effet injustifiée et prématurée sans une soumission définitive et sans une capitulation nette de « l'ennemi ». Ainsi, pour montrer sa totale maîtrise de la situation, Julien profite du retrait de Madame Derville pour mettre sa victoire à l'épreuve dans un tête à tête avec Madame de Rênal, où le silence et le toucher s'instaurent comme le seul et unique langage.

La joie que manifeste Julien face au consentement et au bonheur de Madame de Rênal ne témoigne pas de son amour, mais plutôt de son soulagement après sa victoire et face au succès qui a couronné sa témérité et son entreprise de séduction en général.

Conquise, Madame de Rênal finit en effet non seulement par céder, mais par donner spontanément sa main à Julien, faisant ainsi preuve de son consentement et son adhésion :

*« Heureusement pour lui, ce soir-là, ses discours touchants et emphatiques trouvèrent grâce devant Mme Derville, qui très souvent le trouvait gauche comme un enfant, et peu amusant. Pour Mme de Rênal, la main dans celle de Julien, elle ne pensait à rien ; elle se laissait vivre. Les heures qu'on passe sous ce grand tilleul, que la tradition du pays dit planté par Charles le téméraire, furent pour elle une époque de bonheur. Elle écoutait avec délices les gémissements du vent dans l'épais feuillage du tilleul, et le bruit de quelques gouttes rares qui commençaient à tomber sur ses feuilles les plus basses. Julien ne remarque pas une circonstance qui l'eût bien rassuré ; Mme de Rênal, qui avait été obligée de lui ôter sa main, parce qu'elle se leva pour aider sa cousine à relever un vase de fleurs que le vent venait de renverser à leurs pieds, fut à peine assise de nouveau, qu'elle lui rendit sa main presque sans difficulté, et comme si déjà c'eût été entre eux une chose convenue ».*³⁰⁴

A travers cette entreprise de séduction, Julien souhaite essentiellement mettre ses connaissances à l'épreuve. Le choix de Madame de Rênal devient presque arbitraire ou imposé par les circonstances. Ayant conquis Madame de Rênal, il se remet en question, et dans un excès d'orgueil, il se demande s'il avait bien agi en choisissant Madame de Rênal ; il aurait finalement pu faire la cour à Madame Derville qui avait plus de considération, selon lui, pour son statut et pour ses talents de précepteur. Le choix de Madame de Rênal le renvoie sans cesse à sa condition misérable de fils de charpentier :

³⁰⁴ Ibid., p. 78.

« La détermination subite qu'il venait de perdre forma une distraction agréable. Il se disait ; il faut que j'aie une de ces deux femmes ; il s'aperçut qu'il aurait beaucoup mieux aimé faire la cour à Mme Derville, ce n'est pas qu'elle fût plus agréable, mais toujours elle l'avait vu précepteur honoré pour sa science, et non pas ouvrier charpentier, avec une veste de ratine pliée sous le bras, comme il était apparu à Mme de Rênal. »³⁰⁵

Julien se retrouve même « forcé » à poursuivre sa conquête de Madame de Rênal, parce que son intérêt pour Madame Derville aurait certainement compromis sa démarche et son plan par le fait que cette dernière se serait sans doute rendu compte de l'intérêt que Madame de Rênal portait à Julien.

« Forcé » de revenir à Madame de Rênal, Julien semble cependant profiter de cette situation pour régler ses comptes avec « cette femme » qui lui paraît finalement trop accessible et qu'il soupçonne d'adultère. L'occasion lui semble donc opportune pour prendre sa revanche sur elle et « lui rendre tous les mépris » qu'elle lui avait montrés. Pour Julien, la séduction et la conquête de Madame de Rênal étaient finalement une tâche plus facile qu'il ne le pensait. L'adhésion de Madame de Rênal à ce « jeu » de main que lui impose Julien constitue pour ce dernier une preuve de la légèreté de Madame de Rênal, et la fait chuter subitement au rang des femmes faciles :

« En poursuivant la revue de sa position, Julien vit qu'il ne fallait pas songer à la conquête de Madame Derville qui s'apercevait probablement que Madame de Rênal montrait pour lui. Forcé de revenir à celle-ci : Que connais-je du caractère de cette femme ? Se dit Julien. Seulement ceci : avant mon voyage, je lui prenait la main, elle la retirait, aujourd'hui je retire ma main elle la saisit et la serre. Belle occasion de lui rendre tous les mépris qu'elle a eus pour moi. Dieu sait combien elle a eu d'amants ! Elle ne se décide peut-être en ma faveur, qu'à cause de la facilité des entrevues.

Tel est, hélas le malheur d'une excessive civilisation ! A vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller dans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs. »³⁰⁶

Les soupçons de légèreté dont Julien imprègne Madame de Rênal ne sont en réalité qu'une façon de se donner de la valeur, et de satisfaire un ego qui a du mal à se définir. Sa bonne éducation le rend supérieur à son interlocutrice. Cependant, la légèreté de son

³⁰⁵ Ibid., p. 103

³⁰⁶ Ibid., p. 104.

interlocutrice nuit gravement aux bonnes volontés d'un jeune homme comme lui, forcé de constater que l'amour n'est finalement qu' « une affaire encombrante et ennuyeuse ».

Cependant, malgré ce constat négatif que Julien renvoie de lui-même, par l'allusion à son statut et à sa condition sociale essentiellement, nous pouvons dire que, paradoxalement, dans *Le Rouge et le noir*, Julien Sorel tire sa force de séduction de son identité et de sa condition sociale. Le séducteur dans *Le Rouge et le noir* est finalement une sorte de personnage moliéresque, un personnage transporté hors du temps et favorisé dans sa réussite par les conditions sociales créées par les désordres de la Restauration.

Dans son *Essai sur le romanesque stendhalien*, Michel Crouzet, reprend Thibaudet pour revenir, en parlant du héros dans *Le Rouge et le noir*, sur la nécessité « de remonter au XVII^{ème} siècle pour comprendre Julien. »³⁰⁷

Julien Sorel est l'incarnation de Tartuffe par exemple, dans la mesure où « il dégrade le sacré devenu moyen de fortune et de séduction »³⁰⁸. Julien est mené, en effet, dans sa quête, comme Tartuffe, par la dévotion, sauf que dans *Le Rouge et le noir* il s'agit d'un faux dévot. Julien est un faussaire qui se présente sous les traits d'une victime perdue par les femmes.

Dans *Le Rouge et le noir*, Tartuffe est présenté d'emblée comme le « maître » de Julien puisque ce dernier en « savait » le rôle par cœur. L'usage du terme « rôle » met en évidence d'ailleurs le côté artificiel et faux du personnage. Pour manifester sa joie face à sa réussite auprès de Mathilde, une réussite que vient lui confirmer le contenu de la lettre de la jeune femme, Julien cite Tartuffe pour s'en rappeler les paroles et pour s'en inspirer pour la suite de sa démarche :

« *Il se dit, comme son maître Tartufe, dont il savait le rôle par cœur :*

*Je puis croire ces mots un artifice honnête.
Je ne me fierai point à des propos si doux,
Qu'un peu de ses faveurs, après quoi je soupire,
Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire.
Tartufe, acte IV, scène V.*

*Tartuffe aussi fut perdu par une femme, et il en valait bien un autre. »*³⁰⁹

³⁰⁷ Crouzet, Michel, *Le Rouge et le noir, Essai sur le romanesque Stendhalien*, Paris, Presses universitaires de France, 1^{ère} édition, Janvier 1995, p. 123.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 363.

Julien emprunte en effet à Tartuffe son principe de la feinte et son jeu de « simulation-dissimulation cléricale »³¹⁰, puisqu'au moment même où il prononçait ce discours, tout en pensant à son maître Tartuffe, il était ravi d'endosser son habit d'ecclésiastique, satisfait d'avoir pu choisir le meilleur métier pour parvenir et réussir son ambition. La fonction est détournée pour mieux le servir dans sa démarche de séducteur parvenu. Le « triste habit noir »³¹¹ d'ecclésiastique devient paradoxalement l'habit idéal pour séduire et pour réussir auprès des femmes :

*« Eh ben ! Se dit-il en riant comme Méphistophélès, j'ai plus d'esprit qu'eux, je sais choisir l'uniforme de mon siècle. Et il sentit redoubler son ambition et son attachement à l'habit ecclésiastique. Que de cardinaux nés plus bas que moi et qui ont gouverné ! Mon compatriote Granvelle, par exemple. »*³¹²

Julien est un Alceste aussi dans la mesure où il met en place une technique de séduction fondée essentiellement sur le rejet de l'autre. Pour séduire Madame de Rênal, il se mure dans le silence, comme nous l'avons déjà souligné, refusant de parler mais aussi, par son isolement, refusant à ce qu'on puisse lui adresser la parole.

Julien est comme Alceste aussi parce qu'il évolue dans une société qu'il déteste ouvertement et dont il dénonce l'hypocrisie, même s'il adhère volontiers à cette société jusqu'à sa condamnation et sa prise de conscience finale. Julien adhère aussi à cette société pour pouvoir acquérir les moyens nécessaires qui lui permettront de la combattre. Le plaidoyer final de Julien met en exergue cette haine qu'il a pour une classe qui n'a fait que l'opprimer :

*« L'horreur du mépris, que je croyais pouvoir braver au moment de la mort, me fait prendre la parole. Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. »*³¹³

Julien est aussi un Don Juan parce qu'il s'oppose aux craintes et aux règles sociales, morales et religieuses. Comme Don Juan, Julien est un séducteur et un jouisseur cynique qui ignore volontairement les souffrances des autres. Il séduit la femme pour en humilier le mari et séduit la fille pour en humilier le père.

³¹⁰ Crouzet, Michel, *Le Rouge et le noir, Essai sur le roman Stendhalien*, Paris, Presses universitaires de France, 1^{ère} édition, Janvier 1995, p. 123.

³¹¹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 363

³¹² Ibid.

³¹³ Ibid., p. 530.

En effet, en séduisant Madame de Rênal, Julien était motivé en partie par l'envie d'humilier Monsieur de Rênal et lui « écraser » son orgueil. Une façon pour de lui de rendre à cet homme tout le mépris avec lequel il l'a souvent traité :

« Julien était disposé à se le tenir pour dit, et à continuer gaiement la conversation, quand il entendit M. de Rênal qui s'approchait. Julien avait encore dans l'oreille les paroles grossières du matin. Ne serait-ce pas, se dit-il, une façon de se moquer de cet être, si comblé de tous les avantages de la fortune, que de prendre possession de la main de sa femme, précisément en sa présence ? Oui, je le ferai, moi, pour qui, il a témoigné tant de mépris. De ce moment, la tranquillité, si peu naturelle au caractère de Julien, s'éloigna bien vite ; il désira avec anxiété, et sans pouvoir songer à rien autre chose, que Mme de Rênal voulût bien lui laisser sa main. »³¹⁴

De même, Julien voit dans son mariage avec Mathilde de La Mole une belle occasion qu'il doit absolument saisir pour s'offrir un statut, mais aussi pour écraser l'orgueil du marquis de Croisenois et répondre aux humiliations du duc de Chaulnes qui le traite de domestique.

Le cynisme de Julien est légitime selon lui. Il ne fait que faire payer ses fautes à une classe qui n'a que mépris pour les classes inférieures. Julien s'instaure par conséquent justicier, qui ne fait que redresser les torts de la providence et réparer les dégâts causés par la classe des riches. La séduction n'est finalement qu'un moyen qui lui permet d'approcher cette classe et de la pénétrer. Julien se permet même de glorifier ses actions et sa générosité d'âme. Le manque de remords chez Julien Sorel, ainsi que son euphorie, témoignent bien de son donjuanisme :

« - Je suis bien aise que vous ne partiez pas, lui dit le marquis, quand ils eurent fini de parler d'affaires, j'aime à vous voir. Julien sortit ; ce mot le gênait. Et moi, je vais séduire sa fille ! Rendre impossible peut-être ce mariage avec le marquis de Croisenois, qui fait le charme de son avenir : s'il n'est pas duc, du moins sa fille aura un tabouret. Julien eut l'idée de partir pour le Languedoc malgré la lettre de Mathilde, malgré l'explication donnée au marquis. Cet éclair de vertu disparut bien vite. Que je suis bon, se dit-il ; moi plébéien, avoir pitié d'une famille de ce rang ! Moi, que le duc de Chaulnes appelle un domestique ! Comment le marquis augmente-il son immense fortune ? En vendant de la rente, quand il apprend au château qu'il y aura le lendemain apparence de coup d'Etat. Et moi, jeté au dernier rang par une providence marâtre, moi à qui elle a donné un cœur noble et pas mille francs de rente, c'est-à-dire pas de pain, exactement parlant pas de pain ; moi refuser un

³¹⁴ Ibid., p. 89.

plaisir qui s'offre ! Une source limpide qui vient éteindre ma soif dans le désert brûlant de la médiocrité que je traverse si péniblement ! Ma foi, pas si bête ; chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie. »³¹⁵

Dans *Le Lys dans la vallée*, la séduction opère sous le signe de l'apprentissage et de l'initiation. Contrairement à Julien Sorel, Félix de Vandenesse brille dès le début du roman par son manque d'expérience en matière de séduction. La connaissance limitée de Félix du monde des femmes est comblée par la présence d'Henriette et par ses enseignements.

En effet, l'incapacité de Félix de Vandenesse à prendre le dessus, le pousse à se contenter finalement d'un amour superficiel et platonique, guidé et cadré dans sa naissance par une Henriette dévouée qui le prend en charge en s'installant comme initiatrice pour lui inculquer les règles de base qui lui seront nécessaires pour faire son entrée dans une société où le pouvoir des femmes est prépondérant.

La séduction dans *Le Lys dans la vallée* opère finalement sous la forme de signes que Félix envoie et qui restent à jamais en suspens. Nous pouvons dire que la séduction dans *Le Lys dans la vallée* reste finalement prisonnière du vide de la sublimation et du fantasme. La soif d'Henriette, mourante, à la fin du roman, est une soif symbolique, parce qu'elle témoigne du désastre causé par cette séduction qui refuse de s'affirmer :

« Mon ami, prouvez-moi donc que je ne puis mourir. Mourir trompée ! Ils croient que ma plus vive douleur est la soif. Oh ! Oui, j'ai bien soif, mon ami. L'eau de l'Indre me fait bien mal à voir, mais mon cœur éprouve une plus ardente soif. J'avais soif de toi, me dit-elle d'une voix plus étouffée en me prenant les mains dans ses mains brûlantes et m'attirant à elle pour me jeter ces paroles à l'oreille : mon agonie a été de ne pas te voir ! Ne m'as-tu pas dit de vivre ? Je veux tout connaître, Paris, les fêtes, les plaisirs. »³¹⁶

La séduction est bel et bien présente dans *Le Lys dans la vallée*, mais elle prend une forme particulière dans la mesure où Henriette apprend à Félix à séduire essentiellement par sa connaissance de la société et des autres ; par la maîtrise du discours et par le bais d'une force d'analyse et de raisonnement. Henriette apprend la séduction à Félix en le séduisant finalement par ses connaissances du monde qui l'entoure, et par la force de ses caractères :

« Je fus vivement touché par ces paroles où la profondeur politique se cachait sous la chaleur de l'affection, alliance qui donne aux femmes un si grand pouvoir de

³¹⁵ Ibid., p. 361-362.

³¹⁶ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1997, p. 354-355.

*séduction ; elles savent toutes prêter aux raisonnements les plus aigus les formes du sentiment. »*³¹⁷

Selon Henriette, respecter les règles qui gèrent les rapports entre les différentes hiérarchies de la société et savoir parler aux femmes sont des étapes voire, des passerelles inévitables pour se faire accepter et admettre dans les meilleurs rangs de la société. La séduction pour Henriette n'est pas uniquement une façon de parler, mais surtout une façon de se comporter, une façon de faire, et une façon d'être. En somme, pour Henriette, pour séduire la société, il faut être courtisan :

*« Le jeunesse actuelle a perdu l'habitude de ces formes polies, reprenez-les ? Faites cela pour moi. D'ailleurs, il est de si bon goût de respecter les femmes, quelque soit leur âge, et de reconnaître les distinctions sociales sans les mettre en question. Les honneurs que vous rendez aux supériorités établies ne sont-ils pas la garantie de ceux qui vous sont dus ? Tout est solidaire dans la société. »*³¹⁸

La technique sur laquelle repose la séduction dans *Le Rouge et le noir* et dans *Le Lys dans la vallée* paraît complètement différente de celle que nous pouvons observer par exemple dans *On ne badine pas avec l'amour* de Musset où le verbal occupe une place prépondérante dans le lancement ou dans la construction du processus de séduction. La séduction dans *On ne badine pas avec l'amour* est théâtrale ; elle paraît par conséquent moins codée que ce que nous avons pu constater dans *Le Rouge et le noir* et dans *Le Lys dans la vallée*.

Pour séduire Camille, Perdican ne manque pas de montrer son ébahissement face à la beauté physique de la jeune femme. Cette attitude, fondée sur les compliments jusqu'à la flatterie, a pour but, bien évidemment, d'attendrir la jeune femme et la sensibiliser à sa requête :

*« Perdican : Déjà levée cousine ? J'en suis toujours pour ce que je t'ai dit hier ; tu es jolie comme un cœur. »*³¹⁹

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, la séduction marque sa présence essentiellement à travers le personnage de Perdican qui semble pousser le processus jusqu'aux limites de la perversion.

³¹⁷ Ibid., p. 145.

³¹⁸ Ibid., p. 144.

³¹⁹ De Musset, Alfred, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1999, p. 76.

De retour dans son village, Perdican annonce en effet les couleurs en faisant des ricochets et en séduisant toutes les filles du village, une attitude qui paraît, pour le Baron, inadéquate avec l'éducation et le statut de son fils. Cette attitude de Perdican vient cependant le confirmer dans son rôle de séducteur, voire de pervers, puisque la séduction semble poussée jusqu'à l'extrême :

« Maître Bridaine, *entrant*. Seigneur, votre fils est sur la place, suivi de tous les polissons du village.

Le Baron. Cela est impossible.

Maître Bridaine. Je l'ai vu de mes propres yeux. Il ramassait des cailloux pour faire des ricochets.

Le Baron. Des ricochets ? Ma tête s'égaré ; voilà mes idées qui se bouleversent. Vous me faites un rapport insensé Bridaine. Il est inouï qu'un docteur fasse des ricochets.

Maître Bridaine. Mettez-vous à la fenêtre, monseigneur, vous le verrez de vos propres yeux.

Le Baron, *à part*. Ô ciel ! Blazius a raison ; Bridaine va de travers.

Maître Bridaine. Regardez monseigneur, le voilà au bord du lavoir. Il tient sous le bras une jeune paysanne.

Le Baron. Une jeune paysanne ? Mon fils vient-il ici pour débaucher mes vassales. Une paysanne sous son bras ! Et tous les gamins du village autour de lui ! Je me sens hors de moi.

Maître Bridaine. Cela crie vengeance.

Le Baron. Tout est perdu !— perdu sans ressource !— Je suis perdu ; — Bridaine va de travers, Blazius sent le vin à faire horreur, et mon fils séduit toutes les filles du village en faisant des ricochets. »³²⁰

La séduction, même si elle est associée à la dérive et à la débauche dans le passage qui précède, reste un moyen ou une façon qui témoigne de cette envie altérée d'aimer qui, pour célébrer l'amour et la passion, va jusqu'à la cristallisation.

³²⁰ Ibid., p. 73-74.

C- Cristallisation :

La cristallisation est un terme utilisé par Stendhal dans *De l'Amour* et qui désigne, en somme, un phénomène d'idéalisation de l'objet aimé par l'attribution d'un ensemble de qualités dans le but de le hisser jusqu'à la perfection. La naissance du phénomène de la cristallisation chez Stendhal semble, selon les critiques³²¹, s'inspirer de son amour malheureux pour Métilde Viscontini Dembowski, qu'il rencontre à Milan en mars 1819.

Stendhal compare la cristallisation à un rameau jeté dans les profondeurs abandonnées des mines de sel de Salzbourg, et qui se retrouve, deux ou trois mois après, couvert de « cristallisations brillantes »³²². Ses branches, les plus petites, sont « garnies de diamants, mobiles et éblouissants »³²³.

La cristallisation vient selon Stendhal d'une volonté naturelle d'aimer, voire de jouir de l'objet aimé et considéré comme conquis ou acquis :

*« Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections... Ce phénomène que j'appelle la cristallisation, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiments que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé, et de l'idée : elle est à moi. »*³²⁴

La cristallisation consiste, par conséquent, non seulement en une recherche minutieuse des qualités cachées chez l'objet aimé et qu'on ne peut pas détecter dès le premier abord, mais aussi par l'attribution d'un ensemble de qualités imaginées, parce qu'aimées, dans le but de les voir fleurir et émerger dans l'objet de sa passion.

Ainsi, dans *Le Rouge et le noir*, force est de constater que Mathilde de La Mole manque de charme et de beauté ; Julien Sorel la couvre de qualités qui ne sont en réalité que le fruit de son imagination et le reflet que lui dicte son idéal féminin.

Idéalisée, Mathilde passe ainsi, aux yeux de Julien, pour une véritable « Catherine de Médicis » capable de lui convenir et digne de lui plaire uniquement par le fait que la véritable Catherine de Médicis était autrefois un idéal, à l'époque de l'abbé Castanède, Maslon ou Frilair. Mathilde, ainsi parée, constitue aussi un idéal parce qu'elle incarne, en outre, par son

³²¹ Del Litto, Victor, *De l'Amour*, Préface, Paris, Gallimard, 1980.

³²² Stendhal, *De l'Amour*, Paris, Garnier Flammarion, 1995, p. 34.

³²³ Ibid., p. 35.

³²⁴ Ibid.

élégance, son assurance et ses goûts raffinés, l'idéal de Paris, symbole de l'aisance sociale, du pouvoir et de la réussite :

*« C'était après s'être perdu en rêveries sur l'élégance de la taille de Mathilde de La Mole, sur l'excellent goût de sa toilette, sur la blancheur de sa main, sur la beauté de son bras, sur la disinvoltura de tous ces mouvements, qu'il se trouvait amoureux. Alors, pour achever le charme, il la croyait une Catherine de Médicis. Rien n'était trop profond ou trop scélérat, pour le caractère qu'il lui prêtait. C'était l'idéal des Maslon, des Frilair, et des Castanède par lui admirés dans sa jeunesse. C'était en un mot pour lui l'idéal de Paris. »*³²⁵

Cependant, nous pouvons dire qu'au-delà du terme de « cristallisation » amoureuse, qui reste une expression propre à Stendhal, l'idéalisation de la femme n'est pas un phénomène propre à la littérature stendhalienne et ce n'est pas non plus un phénomène caractéristique de la première moitié du XIXe siècle.

En effet, la femme, en tant qu'ingrédient nécessaire et qu'unité fondamentale pour le fonctionnement de l'amour passion en général, apparaît souvent comme une source d'inspiration incontournable pour l'amour courtois au Moyen Age. Sa présence est même nécessaire pour donner une crédibilité et un sens à cet amour chanté. Il ne faut pas oublier que l'amour courtois est un amour d'emblée chevaleresque et « le chevalier errant sans amour, était un arbre sans feuilles et sans fruits, un corps sans âme » selon Don Quichotte de la Manche :

*« Ayant donc nettoyé ses armes, fait du morion une salade, donné un nom à son bidet et à la lui même la confirmation il se persuada qu'il ne lui manquait plus rien, sinon de chercher une dame de qui tomber amoureux, car, pour lui, le chevalier errant sans amour était un arbre sans feuilles et sans fruits, un corps sans âme. »*³²⁶

L'amour courtois ou l'amour chevaleresque donne, à travers la place qu'il accorde à la dame, un bel exemple de l'idéalisation dont elle fait l'objet, dans la mesure où la dame dispose à la fois de l'amour et de la vie du chevalier. Sa souveraineté est double, puisqu'elle règne par son statut social sur le chevalier, son sujet, et par son amour sur le cœur du chevalier qui en est amoureux. Le chevalier rend ainsi hommage à sa dame à travers ses prouesses et ses exploits, tout en se battant en son nom, mais il lui fait part au même temps de ses souffrances, en lui adressant ses plaintes. C'est ainsi que « Le chevalier de la triste

³²⁵ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 358.

³²⁶ Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, traduction de Louis Viardot, 1969, p. 54.

figure » rend hommage à sa dame « Dulcinée de Toboso ». Il faut dire aussi, dans ce contexte, que les traits et le profil en général de la Dulcinée de Don Quichotte ne sont que le fruit de son imagination, puisque cette jeune femme, qu'on dit paysanne, n'a jamais été princesse. Nous pouvons par conséquent dire qu'elle est finalement l'incarnation parfaite de ce phénomène d'idéalisation dont la femme fait l'objet dans les romans de chevalerie, même si le roman de Cervantès n'en est que la parodie :

*« O princesse Dulcinée, dame de ce cœur captif ! Une grande injure vous m'avez faite en me donnant congé, en m'imposant, par votre ordre, la rigoureuse contrainte de ne plus paraître en présence de votre beauté. Daignez, ma dame avoir souvenance de ce cœur, votre sujet, qui souffre tant d'angoisses pour l'amour de vous. »*³²⁷

Dans *Jehan de Saintré*, roman d'initiation aux règles de la chevalerie par excellence, la dame à qui le chevalier doit rendre hommage se doit d'être un idéal que ce soit en termes de beauté physique, ou de conduite et de comportement ; et parée de toutes les qualités de la haute dame dont les Troubadours chantent les mérites dans leurs *Cansos* :

*« Le vrai et loyal amoureux, gentilhomme, pur et sain, de corps et d'esprit, poursuit jour et nuit l'amoureuse quête des grâces de sa très jolie dame. Il le fera, comme je l'ai dit, en agissant à l'inverse des sept péchés mortels. Cette noble dame se distinguera de toutes les autres dames de bien- que j'appelle dames aussi, car toutes sont dames dès lors qu'il s'agit de l'amour. Supposons que jamais ne lui soit venue l'intention de l'aimer d'amour, lui ou un autre ; l'amour, la justice, la nature exigent cependant qu'elle ne lui porte que plus d'affection, d'estime, d'attentions. Ainsi se réjouira-t-elle de ses succès, des honneurs qu'il gagnera et de tout ce qui lui permettra de s'élever, tandis qu'elle sera contrariée, quelque haute dame qu'elle puisse être, de tous ce qui sera de nature à le contrarier. Quelque haut gentilhomme qu'il puisse être, elle ne refusera jamais de pourvoir à ses besoins, à moins d'être la pire des ingrates, digne d'être bannie du monde des gens de bien pour être jetée corps et âme dans les profondeurs nauséabondes du péché d'ingratitude. »*³²⁸

Ainsi, l'idéalisation de la femme dans la « *Canso* » chez les Trouvères et les Troubadours, s'impose comme une nécessité non seulement spirituelle ou sentimentale, mais aussi comme une exigence qui excite l'imaginaire et une forme d'art poétique. La présence féminine dans les *Cansos* est en quelque sorte un appel fait à un élément ou à un ingrédient

³²⁷ Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, traduction de Louis Viardot, 1969, p. 58.

³²⁸ De La Sale, Antoine, *Jehan de Saintré*, Traduction de Michel Quereuil, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 78-81.

nécessaire qui a pour rôle de cristalliser l'imagination du poète et de s'imposer comme un facteur indispensable à la création.

Guillaume de Poitiers³²⁹, célèbre pour avoir été le premier grand troubadour, et considéré comme l'un des précurseurs de l'amour courtois, chante dans ses *Cansos* son goût pour les femmes qu'il idéalise jusqu'à l'extrême. Dans une *Canso* intitulée *Mout jauvens me prenc en amar*, la dame est indirectement classée dans les rangs des divinités, puisqu'elle est dotée d'un ensemble de pouvoirs qui relèvent du champ du miracle. Guillaume de Poitiers présente en effet la dame aimée sous les traits d'une guérisseuse capable de soigner tous les maux. Son amour, rayonnant, unique et incomparable, est capable de donner la folie aux plus sages des hommes, mais cet amour rime aussi avec l'immortalité puisqu'il peut se transformer en une fontaine de jouvence qui procure santé et jeunesse éternelles :

« (...)

*Aquest deu sobre totz granar
E part los autres esmerar
Si cum sol brus jorns esclarzir*

(...)

*Totz joys li deu humular
E Tota ricors obezir
Mi dons per son belh aculbir
E per son belh plazent esguar
E deu hom mais cent ans durar
Qui'il joy de s'amor pot sazir*

*Per son joy pot malautz sanar
Et per sa ira sas morir
Et savis hom onfolezir
Et belhs hom sa beutat mudar
E'l plus eortes vilanejar
E totz vilas encortezir*

*Plus hom gensor no'n pot trobar
Ni huelhs vezer ni boca dir
A mos ops la'n vuelh retenir
Perl lo cor dedins refrescar
E per la carn renovellar
Que no puesa envellezir*

Celle-ci doit plus que toutes grainer,
Et par elle les autres s'empourprer,
Comme au soleil les ombres s'éclaircir.

Toutes les joies s'y doivent s'humilier
Et toutes les puissances obéir
À ma dame pour son beau sourire
Et pour son si beau regard enjoué,
Et bien plus de cent années doit durer
Celui que la joie d'amour peut saisir

Sa joie peut rendre aux malades la santé
Sa colère les bien portants occire,
Faire d'un homme sage qu'il délire,
D'un bel homme qu'il perde sa beauté
Et faire du plus courtois un grossier
Et le plus grossier courtois devenir.

Puisque plus gracieuse on ne peut trouver,
Ni voir des yeux ni de bouche le dire,
A mon bienfait je la veux retenir
Pour le fond de mon cœur renouveler
Pour que mon corps ait jeunesse gardée
Et qu'il puisse ainsi jamais vieillir. »³³⁰

³²⁹ Guillaume IX de Poitiers (Guilhem IX de Peitieus) né en 1071, mort en 1127, duc d'Aquitaine et de Gascogne en 1086, grand père d'Aliénor d'Aquitaine, future reine de France puis d'Angleterre.

³³⁰ De Poitiers, Guillaume, *Mout jauvens me prenc en amar*, in *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, Anagrammes, 2012, p. 11-13.

Dans les *Cansos* de Guillaume de Poitiers, l'idéalisation semble obéir à l'exigence de la poésie des cours et des châteaux, contrairement aux pièces de Marcabru³³¹, par exemple, qui sont plus en adéquation avec la réalité dans la mesure où cette poésie chante les préoccupations quotidiennes de son temps et la sincérité des sentiments. Les pièces de Marcabru puisent en effet dans l'ancienne poésie populaire à qui elle semble emboîter le pas que ce soit par le ton, la forme ou les sentiments :

« (...) »

*Ab vos s'en vai lo meus amicx,
Lo belhs el gens el pros el ricx,
Sai m'en reman lo grans destricx,
Lo deziriers soven, e 'Is plors :
Ay ! mala fos reys Lozoicx,
Que fai lo mans e los prezicx,
Per qu'el dots m'es el cor intratz.*

Vers Vous s'en va le mien amant
Bel et courtois, preux et puissant
Et suis ici en moment tourment
Où désirs se mêlent aux pleurs.
Ah ! Que le roi Louis est méchant
Qui fait pécher commandements
Mettant mon cœur en désarroi. »³³²

La sensibilité qu'accorde la poésie des troubadours à l'élément féminin peut aussi conduire à d'autres formes d'idéalisation en chantant par exemple les mérites et la beauté d'une femme que le poète n'a jamais vue ni rencontrée. Cet exemple est incarné par le poète Jaufred Rudel³³³, gentilhomme de Bileux en Provence qui chante dans ses poèmes son amour et sa passion pour une comtesse de Tripoli dont il a appris l'existence à travers les récits et les descriptions des croisés qui revenaient de la terre sainte :

« Les croisés qui revenaient de la terre sainte, parlaient avec enthousiasme d'une comtesse de Tripoli, qui leur avait accordé une hospitalité généreuse, et dont les grâces et la beauté égalaient les vertus. Jauffred Rudel, sur cette description, devint éperdument amoureux d'elle sans l'avoir jamais vue. Il engagea un de ses amis, Bertrand d'Allemanon, troubadour comme lui, à l'accompagner dans le Levant. Il quitta en 1162 la cour d'Angleterre, où il avait été conduit par Geoffroi, frère du roi Richard, et il s'embarqua pour la Terre-Sainte. Cependant, il tomba grièvement malade en voyage, et déjà il avait perdu la parole, lorsqu'il arriva au port de Tripoli. La comtesse, avertie qu'un poète célèbre mourait d'amour pour elle dans le vaisseau qui venait d'entrer en rade, se rendit à bord, lui prit la main et s'efforça de ranimer son courage. Rudel, à ce qu'on assure, recouvra la parole assez longtemps pour remercier la comtesse et son humanité, et lui exprimer sa passion ;

³³¹ Marcabrus, né en Gascogne vers 1150, et mort vers 1130. A fréquenté la cour de Guillaume de Poitiers puis celle de sa petite fille, Aliénor d'Aquitaine lorsqu'elle épousa le roi de France Louis VII.

³³² Marcabru, *A la fontana del vergier*, in *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, *Anagrammes*, 2012, p. 28-29.

³³³ Jauffred Rudel (v. 1113- v. 1170).

*mais son discours fut interrompu par la mort. Il fut enseveli à Tripoli, dans un tombeau de porphyre que la comtesse lui fit élever avec une inscription arabe. »*³³⁴

Dans un poème intitulé « *Lanquan li jorn son lonc en mai* », Jaufré Rudel fait part de cet amour « lointain » qui l’opprime, et qu’il présente comme le « meilleur » et le plus noble des sentiments et de toutes les passions :

« (...)

*Jamais d’amor no m jauzirai,
Si no m jau d’est amor de lonh :
Que mielhor ni gensor non sai
Ves nulha part, no pres ni lonh ;
Tant es sos pretz verais e fis,
Que lai, el reng dels Sarrazis,
Fos ieu per lieys chairius clamatz !*

Jamais d’amour je ne jouirai
Sinon de cet amour lointain :
Meilleur ni plus noble n’en sais
Nulle part, ni près ni lointain ;
Tant sa valeur et d’ambroisine
Qu’ailleurs en terre sarrasine
D’elle ai commande de m’abstraire.»³³⁵

Pétrarque fait allusion à l’amour passionnel et au destin tragique de Jaufré Rudel en déclarant dans ses *Triomfi* (III) :

« *Giaufré Rudel, ch’usò la vela e’l remo a cercar le sua morte...* » (Jaufré Rudel, qui, à la voile et la rame, partit chercher sa mort.)³³⁶

L’amour « lointain », source à la fois de souffrance et de plaisir, incite ainsi le poète à prendre son envol et à partir à la recherche de la bien-aimée, dont les qualités ne sont en réalité que le fruit d’un ensemble de témoignages qui viennent constituer l’image d’un idéal féminin pour le poète, un idéal digne de sa mort et de son sacrifice. Cette vision rejoint celle que nous avons déjà pu observer dans le roman de chevalerie du Moyen Age, à travers les quelques exemples que nous avons cités, et qui présentent le chevalier comme un être idéaliste, qui se bat pour restaurer ou pour défendre un ensemble de valeurs qui ne sont finalement que des idéaux. La dame dans le roman de chevalerie est un modèle « cristallisé » aussi, dans la mesure où elle est l’incarnation d’un ensemble de valeurs essentielles. Nous pouvons dire d’ailleurs qu’il y a une forte similitude entre la vision de la dame telle qu’elle est présentée dans les *Cansos* de Jaufré Rudel et celle du Quichotte de Cervantès dans la mesure

³³⁴ J.C.L Simonde de Sismondi, De la littérature du midi de l’Europe, Paris, 1829, in *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, *Anagrammes*, 2012, p. 31.

³³⁵ Ruel, Jaufré, *Lanquan li jorn son lonc en mai* in *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, *Anagrammes*, 2012, p. 34-35.

³³⁶ Ibid. p. 31.

où la dame évolue essentiellement grâce à des valeurs et à des attributs imaginés puisque la dame décrite n'a jamais été vue ni rencontrée précédemment.

Chez Arnaut Daniel³³⁷, l'amour rime souvent avec le désir et le plaisir physique. « Certains lui prêtent la vie aventureuse d'un gentilhomme désargenté »³³⁸. Cependant, pour A. Daniel, l'amour, poussé à l'extrême et idéalisé, se transforme en une source d'enfermement, voire en une prison. Le poète devient ainsi « l'otage » de sa propre passion. Seul face à son fardeau, le poète ne peut en vouloir qu'à sa sincérité et à la franchise de ses sentiments, capables de le consoler et de lui redonner le sourire et le goût de la vie :

« (...) »

*Ar ai fam d'amor don ballah
E non sec mezura ni talh ;
Sols m'o engualh
Qu'anc non auzim
Del temps Caim
Amador mens acuelba
Cor trichador
Ni bauzador;
Per que ms jois capduelha.*

D'amour et de soupirs je suis l'otage
Hors des règles et de mesure sages
et mon seul avantage
est que jamais personne
depuis Caïn n'a vu homme
qui loge moins de menterie
et moins de fausse ardeur
dans le fond de son cœur,
Et joie m'en est toute agrandie. »³³⁹

La situation décrite par Arnaut Daniel, nous renvoie à un poème du poète andalou Ibn Zydûn³⁴⁰ dans lequel il décrit son amour pour sa bien aimée « Wallada » qui fait de lui « un otage ». Son destin se trouve ainsi « enchaîné » au bon vouloir de sa bien aimée. La beauté de la bien aimée est ainsi vénérée mais aussi mise en cause, car c'est de cette beauté extrême qu'il est véritablement l'otage. L'amour devient un supplice et la bien aimée est comparée à un bourreau dans la mesure où elle est désignée comme responsable de cette souffrance. L'amour se transforme finalement en une sorte d'assujettissement auquel le poète ne peut nullement échapper. Enchaîné au pouvoir que la beauté exerce sur lui et privé de sa liberté, il ne peut désormais compter que sur un « signe » ou « un regard » libérateur de la part de celle qu'il vénère et à qui il a prêté allégeance :

³³⁷ Arnaut Daniel (1150- ???) : il serait né à Ribérac (Dordogne). Il aurait vécu à la cour de Richard Cœur de Lion.

³³⁸ *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, *Anagrammes*, 2012, p. 39.

³³⁹ Ibid., p. 52.53.

³⁴⁰ Abû l-Walîd Ahmad Ibn Zaydoun né à Cordoue en 394/1003 et mort à Cordoue en 463/1070 après avoir été dépêché pour apaiser une révolte des habitants de la ville contre la dynastie abbadite. Il est connu pour son amour passionnel pour Wallada, fille l'avant-dernier calife umayyade.

« يا غزالاً ! أصارني موثقاً، في يد المحن
 إنني مذ هجرتي , لم أذق نطعم الوسن
 ليت حظي إشارةً منك، أو لحظةً عنن
 شافعي، يا مُعَدَّبي، في الهوى ، وجهك الحسن
 كنت خلوا من الهوى ، فأنا اليوم مرتهن
 كان سري مكتما وهو الآن قد علن
 ليس لي عنك مذهبٌ ؛ فكما شئت لي فكنُ »³⁴¹

« O toi, gazelle qui m'a séduit,
 enchaîné, au pouvoir de tant de misères,
 Depuis ce jour où tu m'as fui,
 je n'ai guère goûté aux douceurs du sommeil.
 Mon rêve, mon bonheur ? Un petit signe,
 un regard, en passant....
 O mon bourreau d'amour, je ne veux
 pour intercesseur que ton beau visage.
 Je vivais libre, sans rien à voir avec l'amour,
 et m'en voici désormais l'otage.
 Mon secret jadis bien gardé
 devient aujourd'hui affaire publique.
 Je ne peux me défaire de toi :
 traite-moi donc comme il te plaira. »³⁴²

Cette similitude dans les contenus s'explique bien entendu par le frottement culturel qu'il y a eu entre Orient et Occident à l'occasion des croisades mais aussi à travers la présence arabo-musulmane en Andalousie et l'influence, qui s'en est suivie, de la poésie arabe qui a constitué une source d'inspiration sans équivoque pour les Troubadours.

L'état d'emprisonnement que provoque l'amour passion tel qu'il est décrit par Ibn Zaydûn revient aussi dans l'une des chansons de Bernard de Ventadour³⁴³ qui s'inspire, pour une grande partie de ses chansons, de son amour pour la femme du vicomte, son seigneur, qui l'a accueilli et honoré en admiration pour ses talents de poète. « Le vicomte avait pour femme

³⁴¹ www.adab.com. Ibn Zaydûn.

³⁴² Ibn Zaydûn, *Pour l'amour de la princesse*, traduction d'André Miquel, Paris, Sindbad, 2009, p. 15.

³⁴³ Bernard de Ventadour (Bernart de Ventadorn, né vers 1125, mort vers 1200) : il était originaire du château de ventadour, en Limousin.

une dame aimable et gaie, qui s'intéressait beaucoup aux chansons de Bernard ; elle s'éprit de lui et lui d'elle...longtemps dura leur amour, avant que le vicomte et ses compagnons l'eussent remarqué : quand il s'en aperçut, il s'éloigna de son poète et fit enfermer et garder sévèrement la dame ³⁴⁴ » :

« (...)

*Ben es mortz qui d'amor non sen
Al cor qualque doussa sabor ;
E que val viure ses amor,
Mas per far enueg a la gen ?
Ja dame dieus no m'azir tan
Que ja pueis viva jorn ni mes,
Pus que d'enueg serai repres,
E d'amor non aurai talan.*

Il est mort qui n'a connaissance
De douceur d'amour en son cœur ;
Sans amour vivre et sans valeur,
N'est-ton pas alors que nuisance ?
Que jamais Dieu contre moi ne tente
De m'ôter amour jour ou nuit,
Et de moi faire un long ennui,
Car serai d'amour en attente.

*Per bona fe, e ses engan,
Am la plus belha e la melhor
Del cor sospir, e dels huels plor,
Quar trop l'am, per qu'ieu hi ai dan :
E qu'en pues als, qu'amors mi pren ?
E las carcens ont ilh m'as mes
No pot claus obrir mas merces,
E de merce no i trob nien.*

De bonne foi toute innocente,
J'aime la plus belle et meilleure.
Mon cœur soupire et mes yeux pleurent,
De trop l'aimer douleur constante :
Qu'y puis-je ? Amour m'est gouvernance
Et la prison où il m'a mis
N'a d'autre clé que merci
Et de merci il n'est qu'absence. »³⁴⁵

La majesté et la puissance du sentiment amoureux, telles qu'elles sont décrites dans la *Canso* de Bernard de Ventadour jettent le poète dans un état d'emprisonnement auquel il peine à trouver la solution ou la clé. Un sentiment d'impuissance vient donc s'ajouter à un état de privation, dans la mesure où la bien-aimée se retrouve gardée et enfermée derrière les murailles. Cet ensemble de conditions est favorable à la cristallisation des sentiments, et retrouvera son écho dans le parcours initiatique et la quête du narrateur du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris :

V.1999. « Alors, il tira de son aumônerie une petite clé bien faite, en or fin très pur :

« Avec cette clé, fit-il, je fermerai ton cœur, je ne demande pas d'autre garantie : sous cette clé sont mes joyaux. Elle est plus petite que ton doigt même, mais elle est la dame de mon écrin ; aussi a-t-elle une grande puissance. »³⁴⁶

³⁴⁴ *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, *Anagrammes*, 2012, p. 55.

³⁴⁵ De Ventadour, Bernard, *Non es marvelha s'ieu chan* in *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, *Anagrammes*, 2012, p. 56-59.

³⁴⁶ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, traduction de Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 148-149.

Dans *Le Roman de la rose*, le verger, refuge et espace du désir, contient en effet tous les ingrédients nécessaires à la passion et à l'amour. Il est aussi le lieu où l'idéalisation de la femme prend la forme du culte puisque ce « symbole floral porté à sa perfection est celui de la plénitude divine, de l'épanouissement de la jeunesse et en particulier de la jeune fille, de la beauté, du raffinement et de la grâce, de l'achèvement de la recherche spirituelle et de la perfection à atteindre. »³⁴⁷

L'hommage rendu à la beauté féminine dans *Le Roman de la rose* prend forme à travers le personnage de la rose, allégorie de la femme aimée, qui règne sur le cœur du narrateur par sa splendeur et par sa fraîcheur, mais aussi à travers la description du personnage de dame Oiseuse, qui apparaît d'emblée comme l'incarnation même de la perfection et le portrait idéal de la femme séductrice, dans la mesure où le portrait de Oiseuse, assez complet, semble dressé essentiellement pour séduire. La blancheur de sa gorge, qui ressemble à « la blancheur de la neige sur une branche », nous fait penser aux origines de la cristallisation stendhaliennne inspirée essentiellement de ce rameau, jeté dans les profondeurs abandonnées des mines de sel de Salzbourg, et dont les branches les plus petites se retrouvent « garnies de diamants mobiles et éblouissants » :

*« Elle avait les cheveux blond vénitien, la chair plus tendre qu'un jeune poulet, le front brillant, les sourcils arqués. L'intervalle entre les yeux, loin d'être petit, était plutôt grand, selon de justes proportions. Elle avait le nez bien fait et droit, les yeux brillants comme le faucon, pour séduire les jeunes écervelés. Son haleine était douce et parfumée, son visage couleur de lis et de rose, sa bouche petite et charnue, et elle avait une fossette au menton, et un cou de bonnes dimensions, assez gros et de longueur raisonnable, sans boutons ni ulcère : jusqu'à Jérusalem, il n'existait pas une femme dotée d'un plus beau cou ; il était lisse et doux au toucher. Sa gorge avait la blancheur de la neige sur la branche, quand elle est fraîchement tombée. Son corps était bien fait et svelte : inutile de chercher en nulle terre une plus belle femme. »*³⁴⁸

Le renvoi à la prison, en parlant d'amour et de passion, est aussi un cas de figure romantique par excellence. La prison, lieu de solitude et d'isolement, se transforme en un lieu propice aux confidences, à la purgation et à la cristallisation des sentiments. L'amour devient, dans ce cas précis, une forme de libération dans la mesure où le sentiment amoureux, mis à l'épreuve, prend de l'ampleur et devient plus fort que tout.

La femme aimée et cristallisée se transforme en une source de lumière et de liberté. La simple évocation de la bien-aimée devient un motif d'évasion, de soulagement et d'espoir. La

³⁴⁷ Dufournet, Jean, présentation, in. *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 35.

³⁴⁸ Ibid. p. 74-77.

femme se transforme en une muse mais aussi en une libératrice capable de faire voler les portes de la prison en éclats par la force de ses sentiments, par son engagement et par son dévouement à celui qu'elle aime.

Dans *Le Rouge et le noir* et grâce au dévouement de Madame de Rênal, Julien retrouve finalement ses esprits à la fin du roman. Il prend conscience de ses erreurs mais aussi de son amour. Pour expier ses fautes et réparer son erreur envers Julien et Mathilde, Madame de Rênal semble se résigner finalement à tout sacrifier, même sa vie. Son engagement pour la cause de Julien devient son unique occupation, voire sa raison de vivre : sa mort à la fin du roman, après l'exécution de Julien, en est la confirmation.

A travers ses démarches et ses tentatives désespérées pour sauver son propre chevalier, Madame de Rênal récupère finalement toutes les qualités de la véritable et loyale dame, telles qu'elles sont décrites dans les romans de chevalerie. Elle paye les geôliers pour « régner » comme une reine sur la prison. Elle envisage d'aller se jeter devant la voiture du roi pour lui demander grâce pour Julien. Elle est même prête à tuer pour lui permettre de continuer à vivre :

« Exaltée par un sentiment dont elle était fière et qui l'emportait sur tout son orgueil, elle eût voulu ne pas laisser un instant de sa vie sans la remplir par quelque démarche extraordinaire. Les projets les plus étranges, les plus périlleux pour elle remplissaient ses longs entretiens avec Julien. Les geôliers, bien payés, la laissaient régner dans la prison. Les idées de Mathilde ne se bornaient pas au sacrifice de sa réputation ; peu lui importait de faire connaître son état à toute la société. Se jeter à genoux pour demander la grâce de Julien, devant la voiture du roi allant au galop, attirer l'attention du prince, au risque de se faire mille fois écraser, était une des moindres chimères que rêvait cette imagination exaltée et courageuse. »³⁴⁹

La dévotion sans limite de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir* met en valeur son côté angélique dans la mesure où elle se consacre entièrement à la cause de Julien. Elle veille sur sa sécurité en prison et adhère volontiers à la notion de sacrifice, même de soi, pour sauver son amant. Cette notion, qui trouve ses limites chez Mathilde de La Mole par exemple, trouve son écho dans le cœur de Clélia dans *La Chartreuse de Parme*.

En effet, l'amour de Clélia pour Fabrice lui dicte un recours perpétuel au sacrifice tout d'abord à travers le sacrifice du père : pour faire évader Fabrice de la tour de Farnèse, Clélia met en danger la vie de son propre père, le gouverneur de la forteresse. Ensuite à travers le

³⁴⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 516.

sacrifice de soi : pour réparer son erreur et pour obtenir le pardon de son père, Clélia se sacrifie en acceptant de se marier avec le marquis Crescenzi. Enfin, à travers le sacrifice du fils, en adhérant au plan élaboré par Fabrice qui, pour revoir son fils, dont il a été longuement privé, veut le ravoïr. Clélia participe volontairement à la mise en pratique du plan de Fabrice, en provoquant la dégradation de santé de Sandrino, leur fils, et en participant par conséquent à sa mort, puisque Sandrino mourra quelques mois après son enlèvement.

Le mort de Sandrino constitue, certes, une preuve irréfutable de la culpabilité de Clélia et de Fabrice, mais elle constitue aussi une forme d'expiation réparatrice, et une forme de réconciliation du couple avec la volonté divine, dans la mesure où Clélia perçoit la mort de son fils comme un châtement divin, puisqu'elle pense que « ce fils si chéri était le fruit d'un crime, et que, si encore l'on irritait la colère céleste, Dieu ne manquerait pas de le retirer à lui. »³⁵⁰.

En se sacrifiant et en tout sacrifiant pour son amour, Clélia brille essentiellement, comme Madame de Rênal, par son côté « angélique ». Leur mort à toutes les deux à la fin des deux romans vient illustrer la profondeur de leurs engagements, puisque leur mort apparaît d'emblée comme « un prix à payer » pour la consécration de leur dévouement et de leur passion :

*« Fabrice, entendant prononcer ces paroles tout près de lui, leva les yeux et rencontra le regard de la jeune fille. Il fut frappé surtout de l'expression de mélancolie de sa figure. Comme elle est embellie, pensa-t-il, depuis notre rencontre près de Côme ! Quelle expression de pensée profonde !... On a raison de la comparer à la duchesse, quelle physionomie angélique ! »*³⁵¹

L'engagement sans limite pour la passion, le dévouement, la prise de risque et le sacrifice de soi sont des thèmes essentiels dans lesquels puisent les plus grandes passions amoureuses, à commencer par celles du Moyen Age, comme le roman de Tristan et Iseut, qui s'impose comme le mythe fondateur jusqu'au Romantisme. Le Moyen Age qui a toujours constitué un idéal pour les romantiques a, comme nous le savons, fini par s'imposer comme une source d'inspiration incontournable pour la majorité des poètes et écrivains de ce mouvement. Victor Hugo, qui a ouvert la voie à la redécouverte du Moyen Age, a largement puisé dans cette époque de laquelle il s'était inspiré pour *Han d'Islande* par exemple, où les rapports chevaleresques et les valeurs médiévales sont à l'ordre du jour. Certains traits de

³⁵⁰ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 607.

³⁵¹ Ibid. p. 351.

Han D'Islande font leur réapparition dans *Notre-Dame de Paris* d'ailleurs, et essentiellement à travers le personnage de Quasimodo qui constitue une sorte de clin d'œil et un renvoi au personnage de Han d'Islande, à travers « le témoignage de la puissance et du néant de l'homme »³⁵², selon l'expression de Paul Zumthor. Ce thème constitue d'ailleurs un autre point de rencontre entre Orient et Occident, et qui mérite d'être signalé, dans la mesure où les personnages, tout d'abord, de Quasimodo, hideux, bossu mais passionné, et ensuite de Han d'Islande, sanguinaire et barbare, nous renvoient spontanément au personnage de Tamerlan, barbare et boiteux, mais capable de déchaîner les passions par la force de son caractère et de son engagement pour sa cause, à la fois militaire et spirituelle.

La cristallisation dans *Notre-Dame de Paris* est à son comble dans la mesure où l'Esméralda apparaît comme une magicienne qui règne sur les cœurs par la force de son charme capable de damner les esprits les plus endurcis.

Cependant, nous pouvons dire que la cristallisation dans *Notre-Dame de Paris* s'adresse en premier lieu à la cathédrale, symbole du Moyen Age et symbole du passé. La cathédrale devient incontestablement le personnage principal du roman, dans la mesure où elle en constitue à la fois le cadre et la matière première: un cadre riche de ses valeurs symboliques qui cristallisent les passions.

L'importance accordée à Notre Dame dans le roman de Victor Hugo est directement liée essentiellement à la valeur historique et architecturale du monument. Le rapport de Notre Dame avec l'architecture et avec le passé a fini d'ailleurs, comme plusieurs critiques s'accordent à le dire, par cristalliser l'imagination de Victor Hugo :

« Le lieu du secret, c'est la cathédrale, chef-d'œuvre de cet art. La boucle est fermée ; les formes signifient d'elles mêmes, les significations engendrent à leur tour ces formes mêmes.

*Sans doute, la vision de Notre-Dame de Paris a-t-elle cristallisé l'imagination du poète, précipité le mouvement créateur. En ce sens, beaucoup plus que le cadre du roman, elle en constitue la matière...de sorte qu'il existe entre le roman et la cathédrale le même rapport d'émergence et de dépassement qu'entre celle-ci et la pierre dont on la tira. »*³⁵³

La cristallisation nous apparaît finalement comme un phénomène qui s'apparente à la déclaration d'amour, dans la mesure où l'idéalisation de l'objet ou de l'être aimé est

³⁵² Zumthor, Paul, *Le Moyen Age de Victor Hugo*, in *Victor Hugo, Œuvres complètes*, Paris, *Le Club français du livre*, tome quatrième, 1967p. VIII.

³⁵³ Ibid. p. III.

gouvernée ou guidée par la passion. Les valeurs imaginées et les qualités attribuées à l'objet ou à l'être aimé et qui puisent dans la création artistique, semblent avoir, avant tout, une forte connotation sentimentale.

2- Développement de l'amour :

a- La déclaration d'amour :

Il est difficile de parler de déclaration d'amour dans le cadre du mariage à l'époque du Moyen Age dans la mesure où le besoin de libération était un fait avéré et où les mariages étaient en grande partie arrangés et adaptés essentiellement aux besoins et aux intérêts de la famille. Aussi, il est difficile de parler de déclaration d'amour, parce que la déclaration suppose la présence d'un sentiment amoureux, ce qui n'était pas vraiment le cas dans les mariages à l'époque du Moyen Age, et c'est ce qui explique d'ailleurs la prolifération du phénomène d'adultère.

Il est donc important de préciser dans ce contexte que la déclaration d'amour au Moyen Age se fait rarement dans le cadre de la vie maritale, car le sentiment amoureux est incompatible avec le mariage, comme le souligne Denise Tourillon dans ce passage :

*« Adultère ? Sans doute intrusion surprenante dans une société essentiellement chrétienne ; il est non excusé, mais expliqué par un système social faisant fi de la liberté de la femme à qui père, frère ou seigneur imposait le mari qui favoriserait leurs intérêts... Ce régime sans pitié qui paraissait tout naturel alors, est la cause de ce besoin de libération. »*³⁵⁴

Ce qu'il faut souligner aussi dans ce contexte c'est la déclaration d'amour revient le plus souvent aux hommes. Le sentiment amoureux chez les femmes reste le plus souvent prisonnier de leur hésitation, de leur inquiétude et ne s'exprime que sous les formes de monologues comme le fait remarquer Jean Verdon³⁵⁵ dans *L'Amour au Moyen Age*.

Les normes et les conventions sociales font que la femme doit montrer la « retenue qui sied à son sexe »³⁵⁶. Ainsi, une femme qui commet « le forfait de requérir d'amour un homme »³⁵⁷ peut passer pour « vile » et paraître comme « la folle des folles »³⁵⁸.

³⁵⁴ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, *Collection des amis de la langue D'Oc*, 1965, p. 7.

³⁵⁵ Verdon, Jean, *L'Amour au Moyen Age, la chair, le sexe et le sentiment*, Paris, Perrin, 2006.

³⁵⁶ Ibid. p. 129.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Ibid.

C'est dans cette perspective que nous pouvons citer et inscrire le monologue de Soredamor, qui refuse dans *Cligès* de Chrétien de Troyes, de prendre l'initiative de déclarer son amour, attendant un signe de la part de son amant :

« Que lui importe puisqu'il n'en saura rien si moi-même je ne le lui dis ? Que ferai-je si je ne le prie ? Qui d'une chose a le désir la doit quérir et demander. Comment ? Le prierai-je donc ? Nenni ! Pourquoi ? Jamais n'advint qu'une femme commît tel forfait de requérir d'amour un homme à moins d'être la folle des folles ! Je serais folle prouvée si je disais de ma bouche parole qu'on puisse me reprocher ? Je crois qu'il me tiendrait pour vile et souvent me reprocherait de l'avoir prié la première. Mais, Dieu, comment le saura-t-il, puisque je ne lui apprendrai ? Je n'ai encore assez souffert pour à tel point me désoler. J'attendrai qu'il ne s'en aperçoive s'il doit s'en apercevoir. Il le saura bien, je le crois, s'il a expérience d'amour...Souffrons donc jusqu'à ce que je sache si je pourrai le mettre sur la voie par de discrètes allusions et mots couverts. »³⁵⁹

De ce fait, nous pouvons dire que « *les discrètes allusions* » et les « *mots couverts* » qui font partie de la stratégie de Soredamor et de la résolution qu'elle prend pour faire part de sa passion, sont finalement des alternatives courantes au Moyen Age. Elles permettent aux femmes de déclarer leur flamme tout en préservant leur dignité, et ce, en poussant en quelque sorte l'être aimé à se déclarer et à confesser sa passion.

Ainsi, dans *Cligès*, Fenice fait confesser celui qu'elle aime (Cligès) en l'amenant à prendre conscience de l'amour qu'elle a pour lui, sans pour autant lui faire une déclaration hâtive et directe. Elle lui demande alors s'il a une amie en Angleterre. La réponse de Cligès ouvre finalement la voie à Fenice.

La stratégie de Fenice permet une mise au point et amène un mutuel soulagement et une mutuelle satisfaction pour les deux protagonistes, comme l'observe Jean Verdon dans son interprétation de ce passage de *Cligès* :

*« Madame, il est vrai que j'ai aimé là-bas. Mais rien n'a aimé qui fût de là-bas. Comme l'écorce sans aubier, mon corps sans coeur fut en Bretagne ! » En séparant le corps du coeur, Cligès peut surmonter quelque peu sa timidité. Il interroge Fenice : « Et vous, qu'en a-t-il donc de vous depuis qu'en ce pays vous êtes venue ? » Celle-ci file alors la métaphore. « Sur moi il n'est plus que l'écorce. Je vis sans coeur et suis sans coeur. Jamais je ne fus en Bretagne et pourtant mon coeur y a fait je ne sais quelles entreprises. »
Les deux héros finissent par reconnaître leur mutuel amour.*

³⁵⁹ Ibid.

« Madame, nos deux cœurs sont donc ici avec vous, à ce que vous dites, car le mien est vôtre entièrement.

- Ami, vous avez le mien tant nous nous convenons l'un à l'autre.

« Joyeuse il la laissa, joyeux il s'en va. »³⁶⁰

Ainsi, nous pouvons dire que la déclaration d'amour au Moyen Age est généralement sous l'emprise d'une certaine forme de timidité et d'hésitation. Elle a par conséquent besoin en permanence de moyens supplémentaires pour se déclarer et pour s'affirmer.

Pour illustrer cette timidité, Jean Verdon puise dans le XIIIe siècle en se référant à un exemple extrait de *Lancelot* en prose. En effet, « Lorsque Galehaut amène le héros devant Guenièvre, celui-ci « tremble si durement qu'il peut à peine saluer la reine et a perdu toute couleur ». Il ne parvient pas à dire son nom ni à lever les yeux vers elle. Comme il reste obstinément muet, Galehaut parle en son nom de sorte que Guenièvre accepte, en gage d'amour, d'embrasser Lancelot. »³⁶¹

Ce phénomène de timidité et de réserve est encore plus observable chez les femmes que chez les hommes. Ainsi, Jean Verdon déclare dans ce contexte que « les jeunes filles de la bonne société ne doivent pas prendre l'initiative de déclarer leur amour. C'est à l'homme qu'il appartient d'agir, ou plutôt de parler. »³⁶²

Pourtant, l'audace de l'amour fait souvent qu'il y'a des exceptions qui viennent déroger aux conventions et aux règles. Ainsi, dans le lai de *Lanval* de Marie de France, c'est la « jeune pucelle » qui prend l'initiative d'interpeller le jeune homme (*Lanval*) dont elle est amoureuse, pour « le requérir d'amour » et lui faire part de sa flamme :

« *Lanval, dit-elle, cher ami,
Pour vous j'ai quitté ma terre :
C'est de loin que je suis venue vous chercher !
Si vous êtes vaillant et noble,
Jamais empereur, comte ou roi
N'eurent autant de joie et de richesse que vous en aurez,
Car je vous aime plus fort que tout. »*³⁶³

³⁶⁰ Ibid., p. 130, d'après la traduction de J.-P. Foucher.

³⁶¹ Ibid., p. 131.

³⁶² Ibid., p.

³⁶³ *Lais Bretons (XIIe-XIIIe siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, *Champion Classiques*, série « Moyen Âge », 2011, p. 343.

Une telle attitude est certes inhabituelle à cette époque mais elle se trouve pourtant corroborée par celle d'Héloïse qui prend aussi l'initiative de faire sa déclaration d'amour à Abélard.

Ainsi, dans « *Les correspondances d'Abélard et d'Héloïse* », l'attitude d'Héloïse, qui déclare son amour à Abélard, paraît fort surprenante, dans la mesure où cette déclaration vient s'inscrire dans une logique d'amour et de plaisir partagé, alors que la jeune femme évolue dans une époque et dans une société où les mariages de convenance et les alliances arrangées sont de rigueur, comme le fait remarquer Jean Verdon dans le passage qui suit :

« *Fort surprenante paraît l'attitude d'Héloïse, cette jeune fille de quinze ans qui rappelle le plaisir partagé, dans une société où les mariages sont arrangés. « Dieu le sait jamais je n'ai cherché en toi que toi-même. C'est toi seul que je désirais, non ce qui t'appartenait ou ce que tu représentes. Je n'attendais ni mariage, ni avantages matériels, ne songeais ni à mon plaisir, ni à mes volontés, mais je n'ai cherché, tu le sais bien, qu'à satisfaire les tiennes. Le nom d'épouse paraît plus sacré et plus fort ; pourtant celui d'amie m'a toujours été plus doux. J'aurais aimé, permets-moi de le dire, celui de concubine et de fille de joie, tant il me semblait qu'en m'humiliant davantage j'augmentais mes titres à ta reconnaissance et nuisais moins à la gloire de ton génie. »*³⁶⁴

Il faut dire dans ce contexte que le cas d'Héloïse constitue un point de transition notable entre Moyen Age et première moitié du XIXe siècle dans la mesure où *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau s'inspire directement de « l'ancienne Héloïse » selon l'expression de Jules Michelet³⁶⁵ d'autant plus que Jean-Jacques Rousseau se nourrit et s'inspire directement des dires d'Abélard comme il est mentionné dans les *Confessions* :

« *J'en étais venu au point, dit-il, que quelque femme que j'honorasse de mon amour, je n'avais à craindre aucun refus. » Rousseau dit précisément le même mot en racontant dans ses Confessions le succès de La Nouvelle Héloïse.*³⁶⁶

Nous ne pouvons pas en effet ignorer l'influence de Rousseau sur les écrits de la première moitié du XIXe siècle et sur la période romantique en général. D'ailleurs, Dans *Le Rouge et le noir*, les *Confessions* constitue l'une des œuvres les plus lues et les plus

³⁶⁴ Verdon, Jean, *L'Amour au Moyen Age, la chair, le sexe et le sentiment*, Paris, Perrin, 2006, p. 210.

³⁶⁵ Michelet, J, *Lettres d'Abélard et d'Héloïse*, Paris, L'Harmattan, Collection *Les Introuvables*, Paris, p. XVII.

³⁶⁶ Ibid. p. XIV.

considérées par Julien Sorel pour qui l'œuvre de Rousseau représente une source dans laquelle il puise son imagination pour comprendre et pour se figurer le monde qui l'entoure :

« Cette horreur pour manger avec les domestiques n'était pas naturelle à Julien, il eût fait pour arriver à la fortune des choses bien autrement pénibles. Il puisait cette répugnance dans les Confessions de Rousseau. C'était le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurait le monde. »³⁶⁷

Dans *Le Lys dans la vallée*, la démarche d'Henriette qui déclare son amour et sa passion à Félix dans sa lettre d'adieu qui intervient vers la fin du roman nous rappelle celle d'Héloïse telle qu'elle nous apparaît dans ses correspondances avec Abélard. Nous pouvons voir aussi dans cette déclaration une sorte de clin d'œil aux deux dernières lettres de *La Nouvelle Héloïse*, autrement dit la lettre de Julie et celle de Mme d'Orbe, qui s'adressent toutes les deux à Saint-Preux.

Le point de ressemblance entre la déclaration d'amour d'Héloïse et celle d'Henriette de Mortsauf réside surtout dans le fait qu'il s'agit dans les deux cas d'une déclaration qui vient braver les tabous, les obstacles et les normes sociales de l'époque, ce qui donne à leur démarche un caractère et un aspect inédits.

La déclaration d'amour d'Héloïse manifeste un caractère de nouveauté car elle intervient, comme nous l'avons déjà souligné, dans une société où les mariages de convenance sont de rigueur, et où les déclarations d'amour reviennent le plus souvent aux hommes.

Dans la déclaration d'amour que Mme de Mortsauf fait à Félix de Vandenesse via sa lettre d'adieu, le défi vient aussi de ce qu'elle prend l'initiative de faire sa déclaration d'amour, mais surtout du fait qu'il s'agit d'une femme mariée, mère et évoluant dans une société conservatrice, où l'adultère est condamné.

En somme, la déclaration d'amour vient, que ce soit dans le cas d'Héloïse ou dans celui de Madame de Mortsauf, témoigner de l'authenticité de leurs sentiments et de la puissance de leur passion ; par là s'expliquent le renversement des normes et l'effondrement de toute notion de logique comme nous pouvons le constater dans cette lettre d'Héloïse à Abélard :

³⁶⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 41.

« *J'ai encore été plus loin ; et, par un merveilleux effort, mon amour s'est égaré dans son délire au point de sacrifier, sans nulle espérance de retour, le seul objet de ses vœux ardents. Sur votre ordre, en effet, j'ai pris avec un autre cœur un autre habit, pour vous montrer, par ce sacrifice éclatant, que vous étiez l'unique maître de mon corps, aussi bien que de mon cœur.* »³⁶⁸

Aussi, la lettre d'adieu d'Henriette de Mortsauf présente de nombreuses ressemblances avec la dernière lettre adressée par Julie d'Etanges à Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* dans la mesure où le message d'adieu prend à la fois la forme d'une confession et d'une déclaration d'amour, tout en apportant un ensemble de conseils et de recommandations posthumes.

Comme la lettre de Julie, le message de Madame de Mortsauf est découvert par son amant après sa mort. Dans son message, Madame de Mortsauf confesse ses souffrances, fait part des vives émotions que provoque en elle son ultime voyage tout en avouant son amour sans bornes pour Félix, un amour qui se veut éternel.

Henriette de Mortsauf charge en outre Félix de veiller sur sa famille, tout en lui recommandant sa fille Madeleine. De ce fait, Henriette semble vouloir se projeter en tant que mère mais aussi en tant que future épouse.

De même, dans la dernière lettre de Julie à Saint-Preux, le message de *La Nouvelle Héloïse* est pratiquement chargé des mêmes émotions et des mêmes volontés, dans la mesure où Julie finit sa lettre en recommandant un autre amour à son amant. Un amour de substitution et de consolation avec la cousine Claire, ou Madame d'Orbe, sur laquelle Saint-Preux doit veiller, ainsi que sur sa fille « Henriette » :

« *Mon ami, je pars au moment favorable, contente de vous et de moi ; je pars avec joie, et ce départ n'a rien de cruel. Après tant de sacrifices, je compte pour peu celui qui me reste à faire : ce n'est que mourir une fois de plus. (...)* Songez qu'il vous reste une autre Julie, et n'oubliez pas ce que vous lui devez. Chacun de vous va perdre la moitié de sa vie, unissez-vous pour conserver l'autre ; c'est le seul moyen qui vous reste à tous deux de me survivre, en servant ma famille et mes enfants. »³⁶⁹

La lettre de Claire qui marque la fin de *La Nouvelle Héloïse* vient s'inscrire dans la continuité de celle de Julie, dans la mesure où elle vient s'incliner devant la volonté et devant les vœux sacrés de la défunte.

³⁶⁸ *Lettres d'Abélard et d'Héloïse*, Paris, L'Harmattan, Collection *Les Introuvables*, Paris, p. 77.

³⁶⁹ Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 729.

L'union de Claire et de Saint-Preux qui se dessine dans la dernière lettre semble condamnée à s'accomplir sous le signe du sacrifice et de l'amour sacré. La douleur de l'union semble en tous cas commémorer à jamais la douleur de la séparation. Ainsi, la déclaration d'amour se perd dans l'anaphore de l'appel à l'immolation et au devoir :

« *Je suis seule au milieu de tout le monde. Un morne silence règne autour de moi. Dans mon stupide abattement je n'ai plus de commerce avec personne ; je n'ai qu'assez de force et de vie pour sentir les horreurs de la mort. Oh ! Venez, vous qui partagez ma perte, venez partager mes douleurs, venez nourrir mon cœur de vos regrets, venez l'abreuver de vos larmes, c'est la seule consolation que l'on puisse attendre, c'est le seul plaisir qui me reste à goûter.* »³⁷⁰

Cependant, ce que nous pouvons dire dans ce contexte aussi c'est que la déclaration d'amour telle qu'elle nous apparaît dans certaines œuvres de la première moitié du XIXe siècle, reste dans certains cas tributaire, comme nous avons pu le constater dans certains cas de l'époque médiévale, d'une forme de timidité et d'hésitation, dues en grande partie aux pressions des normes sociales, ce qui rend le sentiment amoureux à la fois difficile à déclarer et à déceler.

Ainsi, dans certaines œuvres de la première moitié du XIXe siècle, comme nous pouvons aisément le constater dans *La Comédie humaine* par exemple, la déclaration d'amour semble se résigner, face à une timidité « naturelle » des personnages, à s'effectuer et à trouver sa voie par le biais d'un ensemble de signes envoyés à l'être aimé dans le but de le faire réagir et de solliciter son adhésion. Dans *Eugénie Grandet*, la déclaration d'amour que la jeune femme brûle de faire à son cousin, renonce à toute forme verbale, et reste assujettie à un ensemble d'hésitations et de souhaits. La réserve de la jeune femme voire sa « honte » nous rappelle l'exigence de retenue dont la femme au Moyen Age doit faire preuve ; une retenue « qui sied à son sexe »³⁷¹ selon l'expression de Jean Verdon.

Ainsi, dans le passage qui suit, Eugénie Grandet nous rappelle bizarrement, par sa retenue, les inquiétudes et les hésitations de Soredamor bridant sa passion dans *Cligès* de Chrétien de Troyes, se contentant du monologue comme seule et unique forme possible pour libérer ses sentiments :

³⁷⁰ Ibid., p.731.

³⁷¹ Verdon, Jean, *L'Amour au Moyen Age, la chair, le sexe et le sentiment*, Paris, Perrin, 2006

« Elle se sauva, honteuse et heureuse d'être venue. L'innocence ose seule de telles hardiesses. Instruite, la vertu calcule aussi bien que le vice. Eugénie, qui, près de son cousin, n'avait pas tremblé, put à peine se tenir sur ses jambes quand elle fut dans sa chambre. Son ignorante vie avait cessé tout à coup, elle raisonna, se fit mille reproches. « Quelle idée va-t-il prendre de moi ? Il croira que je l'aime. » C'était précisément ce qu'elle désirait le plus de lui faire croire. L'amour franc a sa prescience et sait que l'amour excite l'amour. Quel évènement pour cette jeune fille solitaire, d'être ainsi entrée furtivement chez un jeune homme ! N'y a-t-il pas de pensées, des actions qui, en amour, équivalent, pour certaines âmes, à de saintes fiançailles ! »³⁷²

Le non accomplissement de la déclaration, freinée par les conventions sociales rappelle d'autres formes de passions dont l'existence et l'aboutissement sont exclusivement rêvés.

Dans *Madame Bovary*, la passion de Charles le conduit à adopter une forme de « culte de la beauté extérieure »³⁷³. La forme d'expression muette que Charles adopte fait que toute forme de déclaration verbale s'éclipse laissant place aux interprétations. Ainsi, la déclaration d'amour chez Charles Bovary, voire les signes de tendresse, dont Emma désespère finalement d'entrevoir toute éventualité, se rangent à jamais dans le rang de l'impossible dans la mesure où cette déclaration et ces signes essentiels à la survie du couple sont freinés sans cesse à la fois par la timidité, la passivité de Charles, mais aussi par son bonheur et sa satisfaction égoïstes qui n'en voient pas l'utilité. Le bonheur simple de Charles, dont il prend le plaisir de jouir à l'écart d'Emma, se dresse comme un obstacle face à toute forme de déclaration d'amour ou de tendresse.

En raison de l'attitude de Charles, sa femme se trouve obligée de faire recours aux « allusions » et aux « mots couverts », techniques très courantes au Moyen Age comme nous avons pu le constater précédemment. Cependant, quand Emma demande indirectement l'adhésion de son mari en lui citant et en lui chantant des « rimes passionnées » dans le but de le « remuer » et de le faire réagir, elle se retrouve très rapidement freinée par un silence et par un calme fastidieux qu'elle finit par interpréter comme les signes d'une négligence volontaire :

« Cependant, d'après des théories qu'elle croyait bonnes, elle voulut se donner de l'amour. Au clair de lune, dans le jardin, elle récitait tout ce qu'elle savait par

³⁷² Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, Volume III, Etudes de mœurs : scènes de la vie privée, scènes de la vie de Province, Paris, Gallimard, 1976, p. 1103.

³⁷³ Girard, Marc, *La passion de Charles Bovary*, Paris, Imago, 1995, p. 152.

cœur de rimes passionnées et lui chantait en soupirant des adagios mélancoliques ; mais elle se trouvait ensuite aussi calme qu'auparavant, et Charles n'en paraissait ni plus amoureux ni plus remué.

Quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son cœur sans en faire jaillir une étincelle, incapable, du reste, de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues, elle se persuada sans peine que la passion de Charles n'avait plus rien d'exorbitant. Ses expansions étaient devenues régulières ; il l'embrassait à de certaines heures. C'était une habitude parmi les autres, et comme un dessert prévu d'avance, après la monotonie du dîner. »³⁷⁴

Le recours aux signes comme moyen pour exciter la passion et faire aboutir la déclaration d'amour chez le couple Bovary, nous renvoie au cas de Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée*, dans la mesure où la passion, malgré son évidence, échoue à donner naissance à une déclaration adéquate et satisfaisante.

Entre Félix de Vandenesse et Charles Bovary le point commun réside essentiellement dans cette volonté des deux hommes de vivre un amour rêvé où l'imagination vient complètement se substituer à la réalité, représentée essentiellement par les besoins et les attentes de l'être aimé, en l'occurrence Emma Bovary pour Charles et Henriette de Mortsau et Nathalie de Manerville pour Félix.

Cependant, contrairement à Charles Bovary dont la maladresse et l'égoïsme se dressent incontestablement comme un obstacle déterminant à toute forme de déclaration verbale ou de signe de tendresse, Félix quant à lui brille par sa réticence tout en s'installant au même temps comme un maître des signes.

Félix se dresse en effet en tentateur de madame de Mortsau pour lui dessiner le monde tel qu'il le voit, lui faire part de ses confidences sur la vie et sur l'amour, mais pour ensuite se dérober et se soustraire à ce qu'il lui dessine et à ce qu'il lui enseigne.

Finalement Félix ne fait que jouer au séducteur sans jamais assumer réellement son rôle. Il expose sa vie à Henriette, l'invite à en partager les détails mais sans lui accorder l'opportunité de goûter à la sève du désir qu'il lui dessine. Nous pouvons dire que l'amour et la passion de Félix se dressent finalement devant le regard d'Henriette comme la devise des Mortsau qu'il découvre pour la première fois sculptée au dessus de la porte-fenêtre du perron :

³⁷⁴ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes*, Vol III, 1851-1862, Paris, Gallimard, 2013, p. 187.

« Voyez tous, nul ne touche »³⁷⁵.

Ainsi, la soif qui accompagne l'agonie d'Henriette à la fin du roman est aussi une soif symbolique dans la mesure où elle meurt sans goûter aux plaisirs que Félix lui dessine, et sans toucher aux signes qu'il lui envoie sans cesse :

« Oh ! Oui, j'ai bien soif, mon ami. L'eau de l'Indre ma fait bien mal à voir, mais mon cœur éprouve une plus ardente soif. J'avais soif de toi, me dit-elle d'une voix plus étouffée en me prenant les mains dans ses mains brûlantes et m'attirant à elle pour me jeter des paroles à l'oreille : mon agonie a été de ne pas te voir ! Ne m'as-tu pas dit de vivre ? Je veux vivre. Je veux monter à cheval aussi, moi ! Je veux tout connaître, Paris, les fêtes, les plaisirs. »³⁷⁶

Le recours aux signes marque le rapport de Félix avec Madame de Mortsauf, mais il touche amplement aussi à ses rapports avec Natalie de Manerville.

L'amour de Félix envers Natalie est aussi un amour des signes dans la mesure où Félix semble se dérober au partage réel de la passion et du sentiment amoureux, se limitant au « plaisir d'écrire ». L'écriture est la seule forme de partage avec Natalie, dans la mesure où Félix la condamne au rôle de la lectrice fidèle devant laquelle il aime étaler sa vie par le biais de l'écriture et par le biais de la correspondance.

Félix semble en effet se plaire et s'épanouir dans le plaisir que lui procure l'écriture ; un plaisir qui vient se substituer au véritable désir :

« Je fouille ce monceau de cendres et prends plaisir à les étaler devant vous. »³⁷⁷

« L'amour des signes » par lequel brille Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* s'apparente dans son insistance et dans son évidence au besoin d'intermédiaires qui marque le rapport de Julien Sorel avec les femmes dans *Le Rouge et le noir*.

Le cas de Julien Sorel nous offre un exemple intéressant à étudier, dans la mesure où le déchaînement sentimental passe par une forme de réserve dénouée en grande partie par le biais d'éléments intermédiaires.

³⁷⁵ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 11.

³⁷⁶ Ibid., p. 355.

³⁷⁷ Ibid., p. 12.

Lors de sa première rencontre avec Madame de Rênal, Julien Sorel se trouve tellement subjugué par la présence et par la beauté de son interlocutrice qu'il en perd la parole. La timidité de Julien et l'état de paralysie qui l'assaille subitement nous renvoient bizarrement à la situation dans laquelle se trouve Lancelot face à Guenièvre, dans tel passage du Lancelot en prose que nous avons cité précédemment :

« Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli de grâce de Mme de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt, étonné de sa beauté, il oublia tout, même ce qu'il venait faire. Mme de Rênal avait répété sa question. - Je viens pour être précepteur, madame, lui dit-il enfin, tout honteux de ses larmes qu'il essayait de son mieux. »³⁷⁸

Ainsi, le besoin qu'a Julien Sorel de la lecture et de l'écriture pour déclarer son amour et faire part de ses sentiments, ressemble fortement au besoin qu'avait Lancelot de son ami Galehaut pour se déclarer auprès de Guenièvre. En somme, Julien semble avoir besoin en permanence d'un ensemble d'intermédiaires pour se déclarer, pour s'affirmer et pour vaincre sa timidité. Des intermédiaires qui ne se présentent pas forcément sous des formes humaines, mais qui surgissent sous des formes de symboles, de protocoles, de signes et de fausses circonstances.

C'est pourquoi l'évolution comportementale de Julien, son passage du stade de l'hésitation et de la timidité à celui de la séduction et de la déclaration sont en grande partie dictés. En somme, la déclaration amoureuse de Julien n'est pas une déclaration spontanée ; il s'agit plutôt d'une déclaration conditionnée qui chemine en suivant un enseignement bien précis. Cet enseignement, Julien le puise essentiellement dans ses lectures, et plus particulièrement dans le Mémorial de Sainte-Hélène, qu'il considère comme sa « bible ». Ainsi, la vie de Napoléon s'offre à lui comme une recette de réussite militaire, sociale et sentimentale qu'il semble résigné à suivre copieusement :

« Alors, il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles, comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais ? Depuis bien des années, Julien ne passait peut-être pas une heure de sa vie sans se dire que Bonaparte, lieutenant obscur et sans fortune, s'était fait le maître du monde avec son épée. »³⁷⁹

³⁷⁸ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 48- 49.

³⁷⁹ Ibid., p. 45- 46.

Le besoin d' « être présenté » et d' « être aimé » est révélateur du narcissisme aigu de Julien, mais aussi de son besoin permanent, comme nous l'avons déjà souligné, d'éléments intermédiaires, voire déclencheurs, pour se déclarer et pour se dévoiler.

Face à Madame de Rênal, la déclaration d'amour prend la forme d'une déclaration de guerre. La parole s'éclipse pour laisser place à un long et interminable assaut de signes et de gestes. De ce fait, même les éléments naturels sont mis à contribution. Ainsi, La nuit qui se dessine semble constituer, par son obscurité intense, un intermédiaire de taille dans la mesure où elle vient préserver les secrets de l'ultime attaque et du « moment décisif » :

« Le soleil en se baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le cœur de Julien d'une façon singulière. La nuit vint. Il observa, avec une joie qui lui ôta un poids immense de dessus la poitrine, qu'elle serait fort obscure. Le ciel chargé de gros nuages, promenés par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête. »³⁸⁰

En somme, lecture et de écriture sont des éléments primordiaux pour Julien Sorel et pour la déclaration d'amour telle qu'elle se livre à nous dans *Le Rouge et le noir* en général, dans la mesure où la lecture semble s'imposer comme une source d'inspiration qui participe à la naissance et à l'évolution du personnage principal essentiellement, tandis que l'écriture s'instaure comme le moyen privilégié pour les différents protagonistes de faire part de leurs sentiments. Si les protagonistes font appel à l'écriture et en particulier aux correspondances pour dévoiler leur passion, c'est aussi pour combattre la « timidité » et la réserve qui assujettissent la langue des amants et qui disparaissent comme par magie sous l'autorité de la plume et du papier ; moyens qui deviennent subitement les symboles de l'émancipation et de la hardiesse, selon l'expression d'Abélard :

« Même séparés, nous pourrions être ensemble au moyen d'un commerce de lettres. Le papier dirait bien des choses avec plus de hardiesse que la bouche ne pourrait le faire, et ainsi se perpétueraient des entretiens délicieux. »³⁸¹

La déclaration d'amour, malgré son importance, ne constitue pas un but. Elle est en effet une étape qui mène généralement à des suites, d'où la nécessité de parler de la nuit d'amour.

³⁸⁰ Ibid. p. 76.

³⁸¹ Michelet, J. *Lettres d'Abélard et d'Héloïse*, Paris, L'Harmattan, collection *Les introuvables*, 1997, p. 15.

b- La concrétisation ou la nuit d'amour :

La nuit d'amour vient concrétiser le sentiment amoureux. La déclaration d'amour, restée en suspend, prisonnière des promesses et du vague des signes, oscillant entre les doutes et la certitude, vient prendre forme en se soumettant à l'épreuve de la pratique et à la consommation dans la nuit d'amour.

Dans un contexte amoureux, le choix de « la nuit » comme cadre temporel n'est pas fortuit. La nuit implique l'obscurité, ce qui sous-entend un besoin de se cacher, de se soustraire aux regards des autres, voire d'échapper à leur surveillance et à leur vigilance. Cela s'explique par le fait que les entrevues amoureuses nocturnes sont sujettes à des contraintes morales, sociales, voire religieuses. Ceci nous amène à conclure que la nuit est un cadre propice aux amants car les entrevues sont soumises aux notions de discrétion et de secret. Mais la nuit rime aussi avec la notion de danger. Le choix de la nuit comme cadre temporel implique aussi une certaine prise de risque. Le risque de se faire surprendre, mais aussi de se faire piéger.

Au Moyen Âge, les entrevues nocturnes riment souvent avec le thème de l'adultère. La concrétisation charnelle est interprétée comme une récompense qui intervient comme « un don » fait à l'amant pour remédier à ses longues attentes, mais aussi à sa prise de risque. Cela explique la récurrence du thème de danger qui plane souvent autour des amants dans la poésie des troubadours, comme le souligne Jean Mouzat :

« Le troubadour, au terme de sa longue patience, méritait-il cette récompense : voir au coucher le corps nu de sa dame — éclair de beauté décuplée par le long désir :

*Suau e gent me conquis
quand volc qu'ieu vis
son bel cors blanc joios jazer*

Le reste, et la suite, est le silence, dans tous les chants courtois. La « mesure » cette autre invention de notre Grand Siècle, enseignait à se taire. Amour Adultère ? Oui, et amour secret, celé, crépusculaire et nocturne... »³⁸²

L'exemple de Giraut de Bornelh qui déclare, « au terme de son long désir, au sommet de sa montée vers la *fin'amor*, tient pourtant dans ses bras, avant l'aube, quand s'adoucit

³⁸² Mauzat, Jean, Préface, in *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, Collection des amis de langue D'OC, 5 mars 1965, p. 8.

l'éclat des étoiles du ciel, la beauté qu'il a tant attendue et pour qui il a tant risqué »³⁸³ vient appuyer la notion de récompense développée par Jean Mouzat :

*« bel dous companh, tan sui en ric sojorn
qu'ieu no volga mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
tenc e abras, per qu'ieu non prezi gaire
lo fol gilos, ni alba... »*³⁸⁴

Certes, la nuit constitue malgré tout le cadre idéal pour les amants, mais ce cadre ne profite certainement pas au mari berné. Dans les histoires d'amour adultère, les entrevues sont le plus souvent nocturnes. Il est généralement question d'une jeune femme mariée à un homme beaucoup plus âgé qu'elle. Souvent délaissée par son mari, elle profite de ses moments d'absence, pour faire appel à son amant. Cependant, une telle conduite, n'est pas sans danger. Dans la sixième nouvelle de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, il est question « d'un vieux valet de chambre de Charles, dernier duc d'Alençon, lequel avait perdu un œil et qui était marié à une femme beaucoup plus jeune que lui »³⁸⁵. La jeune femme profite des moments d'absence de son mari, pour rencontrer son amant, un jeune homme de son âge. Alerté par le bruit qui court, le mari berné tend un piège à sa femme pour se venger. En faisant croire à sa femme qu'il était amené à partir quelques jours pour affaire, il lui donna une belle occasion d'envoyer chercher son amant. De retour la nuit pour surprendre les deux amants, et faire payer à sa femme la honte qu'elle lui fait endurer, il se retrouve désavantagé. En effet, profitant de l'heure tardive et feignant ne pas le reconnaître, sa femme a ainsi gagné du temps pour trouver une solution qui lui permettait de faire évader son amant avant d'ouvrir la porte :

« ...Et incontinent, qu'il fut parti, sa femme envoya quérir son homme, lequel ne fut pas demi-heure avec elle que voici venir le mari qui frappa bien fort à la porte. Mais elle, qui le connut, le dit à son ami qui fut si étonné qu'il eût voulu être au ventre de sa mère, maudissant elle et l'amour qui l'avaient mis en tel danger. Elle lui dit qu'il ne se souciât point, et qu'elle trouverait bien moyen de l'en faire saillir sans mal ni honte, et qu'il s'habillât le plus tôt qu'il pourrait. Ce temps pendant frappait le mari à la porte, appelant le plus haut qu'il pouvait sa femme. Mais elle feignait de ne le reconnaître point, et disait tout haut au valet de léans : « Que ne vous levez vous et allez faire taire ceux qui font ce bruit à la porte ? Est-ce maintenant l'heure de venir aux maisons des gens de bien ? Si mon mari était ici, il

³⁸³ Ibid., p. 8-9.

³⁸⁴ Ibid., p. 9.

³⁸⁵ De Navarre, Marguerite, *Heptaméron*, Sixième nouvelle, Paris, GF Flammarion, 1982, p. 77.

vous en garderait ! » Le mari, oyant la voix de sa femme, l'appela le plus haut qu'il put : « Ma femme, ouvrez-moi ! Me ferez-vous demeurer ici jusqu'au jour ? » Et quand elle vit que son ami était tout prêt de saillir, en ouvrant sa porte, commença à dire à son mari : « O mon mari, que je suis bien aise de votre venue ! Car je faisais un merveilleux songe, et étais tant aise que jamais je ne reçus un tel contentement, pour ce qu'il me semblait que vous aviez recouvert la vue de votre œil. » Et l'embrassant et le baisant, le prit par la tête et lui bouchait d'une main son bon œil, et lui demandait : « Voyez-vous point mieux que vous n'avez accoutumé ? » En ce temps pendant qu'il n'y voyait goutte, fit sortir son ami dehors, dont le mari se douta incontinent et lui dit : « Pardieu ma femme, je ne ferai jamais le guet sur vous, car en vous cuidant tromper, je reçus la plus fine tromperie qui fut onques inventée... »³⁸⁶

Le danger émanant de l'irruption du mari berné, nous renvoie aussi à certains détails semblables qui ont été évoqués dans l'une des *Farces du Moyen Âge*, un ensemble de textes choisis et transcrits en français moderne par André Tissier. Dans cette farce intitulée *Un amoureux*, il s'agit d'une femme (« Alison ») qui profite du départ de son mari (« Roger ») pour affaire, pour faire rentrer son amoureux qui n'est autre que le curé du village. Le retour de « Roger », revenu pour récupérer sa bourse qu'il avait oubliée dans la maison familiale, met en relief cette notion de danger que représente l'irruption du mari berné, frappant soudainement à la porte, aux yeux du couple adultère. La mort est souvent évoquée comme une fin qui pourrait venir marquer la fin de l'aventure du couple adultère. Cela corrobore la gravité d'un tel comportement, et met en évidence la violence qui peut accompagner la réaction du mari berné, bafoué et offensé dans son honneur :

« Le femme, maintenant prête à se coucher ; à l'amoureux qui tarde à la rejoindre et qui s'escrime à défaire les aiguillettes qui tiennent les chausses à son purpoint.— N'êtes vous pas prêt, mon ami ?

L'amoureux. — Je n'ai plus que cette aiguillette. Couchez-vous toujours, ma fillette ; incontinent je vous suivrai.

La femme.— Je ne sais où je pisserai un peu. (Avisant une bouteille vide) Ah ! Tiens, voici merveille ! Je pisserai dans cette vieille bouteille ; c'est encore ce qu'il y'a de mieux. (Pour ce faire, elle se retire sur le coté du lit.)

L'homme. — Loué le seigneur, notre Dieu ! Je suis bien prés de notre maison. (Comme frappant à la porte) Ho ! Où êtes-vous, Alison ? Holà, ho !

La femme, à l'intérieur. — Pourquoi frappez-vous ? Qu'est-ce là ? Frappez moins : ce n'est pas le bordel !

L'homme, à la porte. — C'est Roger, qui vous a accolée au soir, et qui est votre mari, ma belle.

³⁸⁶ Ibid. p. 77-78.

L'amoureux.— Puisse-t-on le prendre d'un lacet ! Sous quelle étoile je suis né ! Las ! Où me mettrai-je, Alison ? Il me tuera comme un oison ; s'il me trouve, je suis un homme détruit.

La femme. — Mettez-vous là sous notre lit ; cachez-vous sous la couverture.

L'homme, *toujours à la porte*. — Ne m'ouvrerez-vous pas ? Resterai-je ici ?

La femme, *après un regard vers le lit où l'amoureux est maintenant caché*. — On va à vous. »³⁸⁷

L'obstacle que constitue le mari aux yeux des amants a été évoqué aussi dans l'intervention de Denise Tourillon sur l'amour adultère au Moyen Age ; une intervention intitulée *L'Amour courtois amour adultère*, et dans laquelle elle insiste sur la notion de « danger » qu'incarne le mari berné, poussé dans sa démarche essentiellement par la jalousie et par le désir de vengeance. Les entrevues nocturnes étaient, de ce fait, primordiales pour se dérober et échapper à la vigilance du mari berné :

« *Le mari constitue donc un sérieux obstacle lorsqu'il devient jaloux. Les rencontres sont, de ce fait, beaucoup plus rares et périlleuses. C'est la nuit, en cachette, à ses risques et périls, que l'amant ira rejoindre l'amante :*

« *J'irai là-bas, à sa demeure, à la dérobée, en péril, comme celui qui traverse la mer* », dit une chanson attribuée à *Jaufré Rudel* :

*Lai m'irai el seu repair / Maire
Em péril qom de passar / Mar* »³⁸⁸

Parmi les œuvres que nous avons dans notre corpus, le thème de la nuit d'amour semble se démarquer surtout dans *Le Rouge et le noir*.

Dans *Le Rouge et le noir*, la nuit d'amour paraît en effet comme une étape essentielle voire incontournable dans la mesure où elle participe directement à l'aboutissement des projets du héros. La nuit d'amour rime avec « concrétisation » : une concrétisation d'ordre sentimental mais aussi et surtout d'ordre social. De ce fait, la nuit d'amour, que ce soit avec Madame de Rênal ou avec Mathilde de La Mole, semble obéir à un programme bien déterminé. Elle est l'aboutissement de tout un plan de séduction.

Ce que nous pouvons dire par conséquent, c'est que, contrairement aux deux exemples que nous avons cités, et qui font référence à une certaine pratique de la nuit d'amour au Moyen Age, la nuit d'amour dans *Le Rouge et le noir*, paraît mieux préparée de point de vue sentimental, mais elle puise moins dans l'ordre de la véritable consommation charnelle. Le

³⁸⁷ *Farce nouvelle, très bonne et fort joyeuse d'Un Amoureux*, in *Farces du Moyen Âge*, Textes choisis et transcrits en français moderne par André Tissier, Paris, GF Flammarion, 1984, p. 284-287.

³⁸⁸ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois amour adultère*, Paris, *Collection des amis de la langue D'Oc*, 1965, p. 26.

choix de la nuit comme cadre temporel pour les retrouvailles témoigne, cependant, d'une réalité sociale qui perdure du Moyen Age jusqu'à la première moitié du XIXe siècle, dans la mesure où dans les deux époques, la prudence vis-à-vis des codes moraux et sociaux qui gèrent les rapports, est à peu près égale. La notion de « déshonneur » que peut entraîner l'imprudence ou le non respect vis-à-vis des codes moraux marque déjà bel et bien sa présence dans *Le Roman de la rose*, où l'amour est soumis à des règles bien déterminées et bien strictes.

L'allégorie représentée par le personnage de « Danger », toujours prêt à bondir et à manifester sa présence, vient justement marquer les limites, et prévenir contre toute conduite susceptible de nuire au fonctionnement et à l'harmonie du « verger » d'amour. Le personnage de « l'amoureux » dans *Le Roman de la rose* en fait l'amère expérience dans le passage qui suit, dans la mesure où son intrusion dans le verger, bien gardé et bien surveillé, ne semble pas plaire au gardien des roses et des mœurs ; il le lui fait d'ailleurs comprendre très rapidement. La présence et la sympathie de « Bel accueil » ne changeront rien au comportement du « danger » qui menace :

*« 2920. C'est alors que bondit de sa cachette Danger le rustre. Il était grand, noir, les cheveux en broussailles, les yeux rouges feu, le nez foncé, le visage hideux. Il s'écria comme un forcené :
« Bel accueil, pourquoi amenez-vous autour des roses ce jouvenceau ? C'est mal agir, que dieu me sauve ! Car il cherche notre déshonneur. Malheur à celui qui l'amena dans ce verger, vous excepté ! Quand on sert un félon, c'est la récompense qu'on a. Vous vouliez être bon avec lui, et il cherche votre honte et votre dommage. Fuyez jeune homme, fuyez ! Peu s'en faut que je vous tue ! Bel accueil vous connaissait mal pour vous préoccuper de vous servir, tandis que vous cherchez à le rouler. Je n'ai plus envie d'avoir confiance en vous, car maintenant éclate au grand jour la trahison que vous avez couvée. »
Je n'osai rester ici plus longtemps à cause du vilain hideux et noir qui menaçait de m'attaquer. Il me fit franchir la haie, au comble de la peur et en toute hâte. »³⁸⁹*

Ainsi, nous pouvons dire qu'au Moyen Age, une pratique normale de l'adultère ou de l'amour hors mariage en général, impose une certaine prudence et une certaine vigilance vis-à-vis du regard de la société médiévale qu'incarne le jugement des autres. Nous pouvons en conclure que l'adultère au Moyen Age, ne tombe pas pour autant dans le libertinage sans bornes. Nous pouvons le constater aisément justement dans la farce intitulée *Un Amoureux*, dont nous avons cité une séquence.

³⁸⁹ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 194-195.

Dans *Un amoureux*, le couple adultère, surtout la femme (« Alison »), met en garde son amant (*l'amoureux*), lors de leur retrouvaille, contre le regard et le « parler des gens ». La nuit d'amour est tributaire d'un ensemble de conduites qui ont besoin de se dérober aux regards. L'adultère se pratique essentiellement en cachette :

« L'amoureux, à la porte de la maison de Roger. — Dieu vous garde, belle au joli corps, mieux fait que s'il était en cire !
La femme. — Ce serait assez pour vous faire tuer, qu'on vous ait vu ici venir.
L'amoureux. — Non, ma foi, si je m'en souviens bien, sur la route il n'y avait rien.
La femme. — Entrer céans, qu'on ne vous voie ; car je crains le parler des gens. »³⁹⁰

Dans *Le Rouge et le noir*, la prudence est le maître mot pour Madame de Rênal quand il s'agit de retrouver Julien lors d'une entrevue nocturne ; Cette même notion ne semble pas avoir, cependant, la même intensité chez Julien Sorel.

Ce qu'il faut signaler déjà c'est que la nuit d'amour de Julien et de Madame de Rênal ne semble pas renvoyer un accord commun ni une entente préalable entre les deux protagonistes, dans la mesure où l'entrevue a été décidée par Julien tout seul. A la fin de son séminaire et avant de quitter Besançon pour Paris, Julien décide en effet de se rendre à Verrières et faire une visite « nocturne » à Madame de Rênal, malgré les recommandations de l'abbé Chélan qui, le voyant de retour, lui demande de quitter immédiatement Verrières « *sans y voir personne* »³⁹¹.

L'imprudence de Julien le conduit à s'acheter une échelle auprès d'un paysan dans le but de s'en servir pour pénétrer dans la chambre de Madame de Rênal. Cependant, malgré l'inconscience de Julien et malgré son imprudence, la notion de danger, que nous avons précédemment évoquée, est bel et bien présente dans sa tête ; elle surgit dans son esprit sous plusieurs formes et tout d'abord à travers l'effet de surprise ou d'imprévu, dans la mesure où Julien se rend chez le Rênal la nuit sans aviser personne. De ce fait, il se retrouve confronté au problème des chiens de garde : « Quel accueil me feront les chiens de garde ? Toute la question est là. »³⁹² Finalement, « les chiens aboyèrent, et s'avancèrent au galop sur lui ; mais il siffla doucement, et ils vinrent le caresser. »³⁹³

Le second danger était de se faire surprendre par un « étranger » autre que Madame de Rênal, ou qu'on le prenne pour un voleur, d'où l'idée du « coup de fusil »³⁹⁴ qui retentit

³⁹⁰ Ibid., p. 280- 281.

³⁹¹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion 1964, p, 246.

³⁹² Ibid., p. 246.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Ibid., p. 247.

soudainement dans sa tête. Des idées alarmantes qui réveillent sa conscience et lui font prendre du recul par rapport à sa démarche et par rapport à sa conduite. L'idée d'abandonner son projet commence alors à germer dans son esprit, les doutes qui l'envahissent vis-à-vis de l'accueil qui lui sera réservé par madame de Rênal l'enfoncent dans l'appréhension et lui dictent à un moment de prendre des précautions voire de se retirer et de fuir :

« Le plus prudent était de se retirer, mais ce parti fit horreur à Julien. Si c'est un étranger, je me sauverai à toutes jambes, abandonnant mon échelle ; mais si c'est elle, quelle réception m'attend ? Elle est tombée dans le repentir et dans la plus haute piété, je n'en puis douter ; mais enfin, elle a encore quelque souvenir de moi, puisqu'elle vient de m'écrire. Cette raison le décida. Le cœur tremblant, mais cependant résolu à périr ou la voir, il jeta des petits cailloux contre le volet... »³⁹⁵

La certitude de Julien de son emprise sur le cœur de Madame de Rênal le poussent finalement à continuer et à aller jusqu'au bout de sa quête.

Ce que nous devons rappeler dans ce contexte c'est que cette première nuit d'amour n'était guère planifiée, d'où le fait que Julien se retrouve à tâtonner dans « cette nuit fort noire »³⁹⁶ pour retrouver son chemin vers la chambre de madame de Rênal, et dans sa démarche en général dans la mesure où l'indécision paraît certaine quand il s'agit de décider du meilleur moyen à suivre pour alerter sa destinataire et lui faire part de sa présence. Cependant, grâce à sa connaissance des lieux, Julien finit par s'y retrouver, grâce à la complaisance de Madame de Rênal, qui alertée par ses appels et par le bruit qu'il faisait, finit par lui ouvrir la fenêtre.

Le caractère non conventionnel de la nuit d'amour de Julien et de Madame de Rênal, fit que cette nuit commence sous le signe des blâmes, des reproches et de la résistance. Surprise par l'irruption de Julien, Madame de Rênal interprète, tout d'abord, l'évènement comme « une horreur ». Le repentir de Madame de Rênal et sa chasteté lui font voir tout d'abord l'arrivée de Julien comme une intrusion ou comme une nouvelle tentative de déstabilisation de sa vie de femme mariée ; d'où la notion de danger qui se manifeste sous l'aspect de l'immoralité qui surgit avec l'irruption de Julien dans sa chambre. Julien est par conséquent repoussé deux fois dans cette nuit d'amour et de deux manières différentes : Verbalement, à travers un discours non favorable tenu par Madame de Rênal qui le menace de faire appel à son mari mais qui faisait aussi mine de vouloir blesser son orgueil pour l'inciter à

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid.,p. 246.

abandonner et à partir. L'incitation à la fuite en faisant allusion au danger qui menace (« Fuyez ! ») nous renvoie à la scène vécue par l'amoureux dans *Le Roman de la rose*, précédemment citée, et qui se retrouve confronté à l'attitude et au discours menaçant du gardien du verger « Danger ». Il est en outre repoussé physiquement par une madame de Rênal qui le bouscule violemment tout en résistant à son désir de vouloir la serrer dans ses bras :

« - Sortez, quittez-moi à l'instant. Ah ! M. Chélan, pourquoi m'avoir empêché de lui écrire ? J'aurais prévenu cette horreur. Elle le repoussa avec une force vraiment extraordinaire. Je me repens de mon crime ; le ciel a daigné m'éclairer, répétait-elle d'une voix entrecoupée. Sortez ! Fuyez !...Sortez, lui dit-on avec une véritable colère. Que m'importent les hommes ? C'est dieu qui voit l'affreuse scène que vous me faites et qui m'en punira. Vous abusez lâchement des sentiments que j'eus pour vous, mais que je n'ai plus. Entendez-vous, M. Julien ?...Ne me parlez pas ainsi, de grâce, ou j'appelle mon mari... J'ai pitié de vous lui dit-elle, cherchant à blesser son orgueil qu'elle connaissait si irritable. »³⁹⁷

Cependant, une fois Madame de Rênal calmée, nous assistons à une autre facette plus favorable de la nuit d'amour, qui est celle de réconciliation et de l'entente. Le basculement se fait au bon vouloir de Julien dans la mesure où c'est Julien Sorel qui apparaît d'emblée comme le meneur ou comme le maître du jeu. Pour faire basculer le ton, Julien use en effet d'un discours qui vise en priorité à sensibiliser Madame de Rênal et l'attendrir. Il s'attarde essentiellement sur le récit de la vie malheureuse écoulée loin de Verrières pour sensibiliser son interlocutrice, et comme pour la faire chanter en insistant sur la nécessité de sa présence et aux circonstances qui l'ont conduit jusqu'à Verrières, il enchaîne sur le récit de son départ à Paris. Cette démarche lui donne en effet plus d'emprise sur son interlocutrice et lui assure un succès immédiat dans la mesure où cela réveille instamment les sentiments de Mme de Rênal pour lui. Elle n'hésite pas d'ailleurs à se jeter immédiatement dans ses bras pour manifester son émoi, voire sa tristesse :

« - Tu vas à Paris ! S'écria assez haut, Mme de Rênal. Sa voix était presque étouffée par les larmes, et montrait tout l'excès de son trouble. Julien avait besoin de cet encouragement : il fallait tenter une démarche qui pouvait tout décider contre lui ; et avant cette exclamation, n'y voyant point, il ignorait absolument l'effet qu'il parvenait à produire. Il n'hésita plus ; la crainte du remords lui donnait tout empire sur lui-même ; il ajouta froidement en se levant :
- Oui, Madame je vous quitte pour toujours, soyez heureuse ; adieu.

³⁹⁷ Ibid., p.248-249.

Il fit quelques pas vers la fenêtre ; déjà il l'ouvrait. Mme de Rênal s'élança vers lui et se précipita dans ses bras. »³⁹⁸

La nuit d'amour prend une autre dimension dans la mesure où les remords et les reproches laissent place aux confidences, aux compliments et aux sentiments tendres.

La notion de plaisir que procure cette nuit d'amour ne semble pas cependant venir d'autre chose que de la victoire de Julien :

« Ainsi, après trois heures de dialogue, Julien obtint ce qu'il avait désiré avec tant de passion pendant les deux premières. Un peu plus tôt arrivés, le retour aux sentiments tendres, l'éclipse des remords chez Mme de Rênal eussent été un bonheur divin ; ainsi obtenus avec art, ce ne fut qu'un plaisir. »³⁹⁹

La réussite de Julien dans sa démarche pour reconquérir Madame de Rênal l'emporte largement sur son amour pour elle. Pour Julien, il s'agit plus d'entretenir, lors de cette nuit, son amour propre que son amour pour Madame de Rênal. Lors de cette nuit, Julien a pu se prouver à lui-même, qu'il était, une fois de plus, un génie, un séducteur, et qu'il a de nouveau triomphé de son interlocutrice comme il l'a espéré et escompté.

Le comportement de Madame de Rênal, qui est resté tributaire de celui de Julien, émane cependant d'un véritable amour, et d'une véritable sincérité. La nuit d'amour semble redonner vie à Madame de Rênal, puisque son indécision et son repentir jusqu'au retour de Julien, volent subitement en éclats pour laisser place à un afflux de sentiments de bien être et de soulagement, témoignant ainsi d'un engagement sans failles. La résistance qu'elle montre lors de l'arrivée inattendue de Julien n'est finalement qu'un voile de fortune, hâtivement improvisé pour cacher une passion qui a fini par se réveiller. La résistance de Madame de Rênal est semblable à cette nuit d'amour qui résiste à l'aube, et qui finit par se prolonger dans la journée, dans la mesure où Julien Sorel décide de rester caché dans la chambre de Madame de Rênal malgré les dangers.

En effet, ayant échappé au danger des chiens de garde qu'à soulevé son arrivée nocturne, Julien, ainsi que Madame de Rênal, se retrouvent très rapidement cernés par d'autres types de dangers à savoir le danger qu'occasionne la présence de l'échelle, ainsi que les conséquences d'une éventuelle irruption de la femme de chambre Elisa et voire de Monsieur de Rênal. Pour remédier à ces nouveaux dangers qui se présentent, Madame de Rênal semble prendre les choses en main dans la mesure où elle se met immédiatement au

³⁹⁸ Ibid., p. 252-253.

³⁹⁹ Ibid., p. 253.

travail. Son engagement dans son amour prend le dessus sur tous les dangers et sur toutes les « charges » qui pèsent sur ses épaules dans ces moments d'urgence, puisqu'elle demande à Julien de cacher sous le lit, et s'occupe d'enlever l'échelle pour aller la mettre dans « le corridor du troisième étage » :

« Oui, mon ange, dit Mme de Rênal en lui donnant un baiser. Toi, songe à te cacher bien vite sous le lit, si, pendant mon absence, Elisa entre ici. Julien fut étonné de cette gaieté soudaine. Ainsi, pensa-t-il, l'approche du danger matériel, loin de la troubler, lui rend sa gaieté parce qu'elle oublie ses remords ! Femme vraiment supérieure ! Ah ! Voilà un cœur dans lequel il est glorieux de régner ! Julien était ravi. Mme de Rênal prit l'échelle ; elle était évidemment trop pesante pour elle. Julien allait à son secours ; il admirait cette taille élégante et qui était si loin d'annoncer de la force, lorsque tout à coup, sans aide, elle saisit l'échelle, et l'enleva comme elle eût fait une chaise. Elle la porta rapidement dans le corridor du troisième étage où elle la coucha le long su mur. »⁴⁰⁰

Ce qui mérite mis en évidence dans ce contexte, c'est bien évidemment le rôle joué par Madame de Rênal dans le dénouement de la crise et dans l'écartement des dangers lors de cette nuit d'amour. Madame de Rênal retrouve en effet son rôle de femme protectrice et de femme salvatrice. Cependant, nous pouvons dire que le côté protecteur de Madame de Rênal lors de cette nuit d'amour, semble s'affirmer entièrement dans sa nouvelle dimension, dans la mesure où Madame de Rênal, complètement libérée de ses remords, s'affranchit entièrement de son côté maternel qui l'a marqué jusqu'à présent pour se donner définitivement à celui de l'amante dévouée.

A travers la scène de l'amant caché sous le lit, nous retrouvons presque tous les ingrédients nécessaires de la scène d'adultère classique, dont nous avons été les témoins dans des passages précédemment cités et qui traitent de l'ampleur de ce phénomène à l'époque du Moyen Age, avec le fantôme du mari berné, que représente ici M. de Rênal, qui menace la tranquillité du couple adultère par sa présence, qui s'impatiente et qui les assaille par ses plaintes, ses cris et ses interrogations qui ne trouvent pas de réponse face à une porte souvent bien verrouillée :

« Elle était l'imprudence même. Ils parlaient très haut ; et il pouvait être deux heures du matin, quand ils furent interrompus par un coup violent à la porte. C'était encore M. de Rênal.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 254-255.

- Ouvrez-moi bien vite, il y'a des voleurs dans la maison ! Disait-il, Saint-Jean a trouvé leur échelle ce matin.

- Voici la fin de tout s'écria Mme de Rênal, en se jetant dans les bras de Julien. Il va nous tuer tous les deux, il ne croit pas aux voleurs ; je vais mourir dans tes bras, plus heureuse à ma mort que je le fus de la vie. Elle ne répondait nullement à son mari qui se fâchait, elle embrassait Julien avec passion. »⁴⁰¹

Cependant, ce qui fait l'originalité de la nuit d'amour de Julien et de Madame de Rênal, ce sont justement les sentiments et la passion de Madame de Rênal. Le fait qu'elle cache Julien dans la chambre de Madame Derville, le fait que, « contre toute prudence »⁴⁰², elle lui ramène une tasse de café, le fait « qu'elle tremblait qu'il ne mourût de faim »⁴⁰³, qu'elle aille lui chercher du pain, qu'elle « eut l'idée de voler pour lui une assiette de soupe chaude »⁴⁰⁴ ; sont des éléments qui témoignent de la transformation de Madame de Rênal. Son attention et son affection maternelles sont désormais mises au service de son amour. Paradoxalement, elle devient meneuse : son amour lui dicte d'effacer toutes ses peurs et toutes ses appréhensions. Lors de l'arrivée nocturne de Julien dans sa chambre, elle s'étonne de son imprudence et de son insolence. Après la nuit d'amour passé à ses côtés, là voilà qui lui reproche déjà sa peur, tout en appréhendant le moment de son départ :

« - Tu as peur, lui dit-elle ; moi je braverais tous les dangers du monde et sans sourciller. Je ne crains qu'une chose, c'est le moment où je serai seule après ton départ ; et elle le quitta en courant. »⁴⁰⁵

Face à la sincérité des sentiments de Madame de Rênal qui semblent s'affirmer de plus dans ces moments, la nuit d'amour ne constitue pour Julien qu'une épreuve et qu'une étape de plus qui vient le reconforter dans sa démarche, et l'appuyer dans son ascension. La présence de l'échelle en constitue un parfait témoin dans la mesure où l'échelle est le symbole de cette ascension infernale menée lors de la première nuit d'amour, avec Madame de Renal, et qui vient marquer de nouveau sa présence lors de son entrevue nocturne avec Mathilde de la Mole.

Cependant, contrairement à la première nuit d'amour, où Julien prend l'initiative de sa procurer lui même une échelle pour s'introduire dans la chambre de Madame de Rênal, lors

⁴⁰¹ Ibid., p. 258.

⁴⁰² Ibid., p. 256.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Ibid.

de son entrevue avec Mathilde de la Mole, cette dernière lui suggère de se servir de l'échelle du jardinier pour pouvoir la rejoindre dans sa chambre. C'est ce qui explique que cette ascension, plus facile que la première, réveille les soupçons de Julien qui voit immédiatement dans cette démarche les signes d'un danger imminent et d'un « complot » visant à le piéger et à le « déshonorer »⁴⁰⁶. L'échelle est par conséquent perçue, tout d'abord, comme le symbole d'une éventuelle déchéance à laquelle il faut se préparer. La méfiance de Julien et son appréhension viennent du fait qu'il se retrouve mené dans cette deuxième nuit d'amour. Contrairement à Madame de Rênal, Mathilde semble prendre les commandes, dans la mesure où elle impose une ligne de conduite à Julien en lui donnant des instructions :

*« J'ai besoin de vous parler : il faut que je vous parle, ce soir ; au moment où une heure après minuit sonnera, trouvez-vous dans le jardin. Prenez la grande échelle du jardinier auprès du puits ; placez-la contre ma fenêtre et montez chez moi. Il fait clair de lune : n'importe. »*⁴⁰⁷

Contrairement à son entrevue avec Madame de Rênal, dont le déroulement obéit uniquement au bon vouloir et au choix de Julien, l'entrevue nocturne de ce dernier avec Mathilde de la Mole semble plus codifiée dans la mesure où cette entrevue est préparée, planifiée et fixée à l'avance. L'usage de la forme épistolaire pour fixer l'heure et l'endroit de l'entrevue, recadre l'entrevue amoureuse en lui donnant plus de normalité, chose qui manquait distinctement à l'entrevue nocturne de Julien et de Madame de Rênal, mais qui trouve son écho dans *La Chartreuse de Parme* par exemple, où les contraintes et les décisions prises par Clélia, suite à la tentative d'empoisonnement sur son père, ont contraint les deux amants à modérer l'exercice de leur passion.

En effet, dans *La Chartreuse de Parme*, les entrevues de Fabrice et de Clélia obéissent à peu près aux mêmes procédés utilisés par Julien et Mathilde, à savoir les messagers et surtout les lettres :

« L'arrivée de notre héros mit Clélia au désespoir : la pauvre fille, pieuse et sincère avec elle-même, ne pouvait se dissimuler qu'il n'y aurait jamais de bonheur pour elle loin de Fabrice, mais elle avait fait vœu à la Madone, lors du demi-empoisonnement de son père, de faire à celui-ci le sacrifice d'épouser le marquis de Crescenzi. Elle avait fait le vœu de ne jamais revoir Fabrice, et déjà elle était en

⁴⁰⁶ Ibid., p. 373.

⁴⁰⁷ Ibid. p. 371.

*proie aux remords les plus affreux, pour l'aveu qu'elle auquel elle avait été entraînée dans la lettre qu'elle avait écrite à Fabrice la veille de sa fuite. »*⁴⁰⁸

Les entrevues nocturnes de Fabrice et de Clélia constituent par conséquent une alternative de remédier à cette situation dans la mesure où « l'obscurité profonde » permet à Clélia de respecter son vœu, selon elle, et au couple à continuer à s'aimer.

Dans le cas de Fabrice et de Clélia, l'entrevue nocturne constitue une solution pour résoudre un problème lié plus aux croyances de Clélia qu'aux exigences morales ou sociales. L'entrevue nocturne prend ainsi place pour faire abstraction aux regards des deux amants plus qu'à la vue et au jugement de la société. L'amour partagé dans ces conditions se veut exclusivement passionnel, dans la mesure où il se contente de la simple présence de l'être aimé. Le choix de la nuit participe activement à la concrétisation de cet amour passionnel.

Cependant, la vue de l'être aimé constitue, paradoxalement, un danger auquel Clélia cherche à se soustraire par le choix de « l'obscurité profonde », contrairement à ce que nous avons pu constater dans *Le Rouge et le noir* par exemple, où la nuit n'est finalement qu'un cadre qui permet aux amants d'échapper aux regards des autres et aux jugements de la société. Pour Julien, la vue constitue un sens primordial pour matérialiser la notion de récompense que représentent à ses yeux ses retrouvailles en privé avec Madame de Rênal, d'où le fait qu'il « voulut absolument, contre les instances de son amie, allumer la veilleuse »⁴⁰⁹ lors de son intrusion dans la chambre de Madame de Rênal.

La notion de récompense illustrée ici renvoie spontanément d'ailleurs à celle chantée par les poètes Troubadours, à l'exemple de Giraut de Bornelh, que nous avons cité précédemment, et qui célèbre essentiellement les moments de retrouvailles avec le corps de la dame. Ces moments sont interprétés essentiellement comme une récompense à sa patience, à sa longue attente et sa prise de risque.

Le fait d'avoir, enfin, Madame de Rênal, conquise, dans ses bras, donne, en effet, à Julien un goût de victoire et un sentiment de puissance et de volupté intense. D'ailleurs, plus tard, sous la lumière du « jour qui croissait rapidement et éclairait vivement la chambre ; Julien retrouva toutes les voluptés de l'orgueil, lorsqu'il put revoir dans ses bras et presque à ses pieds, cette femme charmante. »⁴¹⁰

Pour Julien, « Le Noir » n'est finalement qu'un déguisement ; un cadre et un abri qui lui permet de mener sa quête et préparer ses batailles. La victoire a, cependant, besoin

⁴⁰⁸ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, GF Flammarion, 2000, p.541.

⁴⁰⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion 1964, p. 253.

⁴¹⁰ Ibid., p. 254.

d'éclater au grand jour. Pour Clélia, l'obscurité est propice à la rencontre de l'être aimé, mais la vue de cet être aimé peut constituer aussi une bonne raison pour s'en séparer. Respecter son vœu semble prendre le pas, du moins pendant les premières entrevues, sur son envie de voir Fabrice :

« - J'ai fait vœu à la Madone, comme tu sais, de ne jamais te voir ; c'est pourquoi je te reçois dans cette obscurité profonde. Je veux bien que tu saches que, si jamais tu me forçais à te regarder en plein jour, tout serait fini entre nous. »⁴¹¹

Enfin, il est à souligner que le thème de la concrétisation à travers la nuit d'amour, ne constitue pas seulement une pratique de l'amour dans le sens physique ou charnel ; il s'agit aussi d'une façon de penser l'amour. Chez les romantiques, la nuit est le cadre où les passions sont appelées davantage à se déchaîner, mais elle est aussi un cadre synonyme d'apaisement et d'espoir.

Pour Alfred de Musset, le choix des *Nuits* n'est pas fortuit dans la mesure où la nuit constitue une occasion pour le poète de s'aborder avec soi-même, pour réfléchir sur le sens de la vie et de l'amour. Le thème de la rencontre est toujours là, mais il s'agit plus d'une rencontre d'un autre type. Pour le poète des *Nuits*, il s'agit dans ce passage qui suit et qui est extrait de « La nuit d'Octobre », d'une rencontre avec « la Muse » à qui il va se confesser, et auprès de qui il tente de trouver consolation et réconfort :

*« Ô mon palais, mon petit univers,
Et toi, Muse, ô jeune immortelle,
Dieu soit loué, nous allons donc chanter !
Oui, je veux vous ouvrir mon âme.
Vous saurez tout, et je vais vous conter
Le mal que peut faire une femme ;
Car c'en est une ô mes pauvres amis
(Hélas ! Vous le saviez peut-être),
C'est une femme à qui je fus soumis
Comme le serf l'est à son maître. »⁴¹²*

Ainsi, pour le poète, la guérison passe par la solitude, la réflexion et par la réconciliation avec soi-même, mais aussi par les longs moments de peine et de souffrance. La nuit participe dans ce processus dans la mesure où elle fournit le cadre temporel propice à

⁴¹¹ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 604.

⁴¹² De Musset, Alfred, *Les Nuits*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 98.

cette réconciliation ; un cadre qui inspire la peur et la crainte, mais aussi un cadre de bonheur, de retrouvailles et de mariage avec soi :

*« Je suis si bien guéri de cette maladie,
Que j'en doute parfois lorsque j'y veux songer ;
Et, quand je pense aux lieux où j'ai risqué ma vie,
J'y crois voir à ma place un vidage étranger.
Muse, sois donc sans crainte ; au souffle qui t'inspire
Nous pouvons sans péril tous deux nous confier.
Il est doux de pleurer, il est doux de sourire
Au souvenir des maux qu'on pourrait oublier. »⁴¹³*

En somme, nous pouvons dire que la nuit d'amour est synonyme de fortes émotions et de confessions qui ne sont pas souvent les ingrédients du quotidien de la vie commune.

⁴¹³ Ibid., p. 97.

C- La vie commune :

Comme nous avons pu le constater dans le chapitre consacré au « mariage de raison », au Moyen Age, les alliances sont souvent conclues par intérêt et non par amour. Il faut rappeler en effet que, selon les spécialistes, en dehors de quelques cas de mariages cités qui ont été conclus la plupart du temps entre familles pauvres, les mariages sont souvent conclus sous l'œil de l'intérêt, pour servir des raisons essentiellement économiques, comme le souligne Jean Verdon. Ce phénomène est encore plus observable dans l'aristocratie, où la jeune fille est souvent mariée très jeune :

« Dans l'aristocratie, le mariage correspond bien plus à l'accord de deux familles qu'à l'union volontaire de deux personnes, et ceci tout au long du Moyen Age. (...) L'influence de la famille s'avère prédominante. Même en l'absence de menaces précises, souvent la jeune fille n'ose pas par crainte révérencielle refuser d'épouser celui à qui son père ou sa famille la destinent. Le fait est particulièrement net pour les personnes de la haute société où priment les questions d'ordre économique, voire politique. »⁴¹⁴

Par ailleurs, les mariages de raison sont souvent conclus, en apparence, dans le respect du consentement mutuel des deux époux, pour satisfaire les exigences de l'église et des coutumes.

Dans *La femme au Moyen Age*, l'auteur fait en effet référence dans ce contexte à la réponse du Pape Nicolas 1^{er} aux bulgares et dans laquelle il indique que « la mariage exige l'accord des futurs époux qui doit s'exprimer au moment des fiançailles »⁴¹⁵ tout en ajoutant que, selon Yves Le Chartres, « quel que soit le serment fait par le père à l'insu de sa fille, lorsqu'elle sera parvenue à l'âge de raison, à moins qu'elle ne donne son accord, ce serment sera nul devant la loi »⁴¹⁶. Aussi, l'auteur ajoute « qu'au XII^e siècle, l'agrément des parents n'est plus théoriquement une condition fondamentale d'un mariage valable. « C'est le consentement qui fait la mariage » selon une formule célèbre.»⁴¹⁷ Cependant, la réalité est

Verdon, Jean, *La femme au Moyen Age*, Paris, Editions Gisserot, Paris, Septembre 1999, p. 28-29.

⁴¹⁵ Ibid., p. 29.

⁴¹⁶ Ibid.

⁴¹⁷ Ibid.

autre, puisque l'influence de la famille demeure essentielle, et les mariages de raisons continuent à proliférer.

Ainsi, pour corroborer le phénomène, des exemples des jeunes filles mariées très jeunes à cette époque sont cités, et où il est question de jeunes filles mariées à l'âge de quatorze, treize, douze ou encore onze ans.

Nous pouvons faire référence dans ce contexte par exemple au cas de « la princesse byzantine Théophano qui n'a que onze ans lorsqu'elle épouse, en 972, l'empereur Otton »⁴¹⁸. Aussi, « La mère de Guibert de Nogent, vers la milieu du XIe siècle, est « encore à peine nubile » quand elle est accordée par son père à un garçon aussi jeune qu'elle. »⁴¹⁹. Par ailleurs, « Jeanne Clisson, fille du seigneur de Mortemer, a quatorze ans lorsqu'elle épouse Jean Harpedenne à la fin du Moyen Age. »⁴²⁰

Ce phénomène n'est pas sans conséquences dans la mesure où le manque de consentement, la différence d'âge entre les époux ainsi que l'âge très jeune de la mariée ont des répercussions directes sur le plan familial et social.

La jeune fille doit en effet composer avec son passage du stade de l'enfance à celui de femme mariée sans aucune transition préalable. Elle ne peut compter dans certains cas que sur la compréhension et l'aide de son époux ; une situation qui peut s'avérer difficile à admettre et à vivre pour les deux époux. Ainsi, dans *La femme au Moyen Age* de Jean Verdon et Selon Grégoire de Tours, il est question « d'un riche sénateur d'Auvergne nommé Injurieux qui demande en mariage une jeune fille de condition similaire. Celle-ci déclare à son époux, lors qu'après la célébration des noces ils sont placés dans le même lit : « J'avais décidé de préserver pour le Christ mon faible corps de tout contact masculin » et elle gémit longuement avant que son mari ne lui propose de garder la continence dans le mariage. »⁴²¹

Aussi, et suite à un mariage arrangé, la liberté de la jeune fille peut très rapidement s'en trouver affectée. Elle est condamnée à obéir totalement à son mari, dont l'âge et l'autorité rappellent le pouvoir et l'autorité paternelles, comme c'est le cas pour Jeanne de Boulogne, qui, « à peine nubile, est littéralement vendue par son tuteur Gaston III Phebus, au duc de Berry, frère de Charles V, qui à la cinquantaine. »⁴²²

⁴¹⁸ Ibid., p. 28.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Ibid., p.29.

⁴²² Ibid., p.30.

Ainsi, nous pouvons dire que le mariage au Moyen Age est souvent le reflet d'une « réalité économique et biologique » pour de nombreuses jeunes filles. Le rôle de la jeune mariée se résume en priorité dans le fait de s'occuper du foyer et de faire des enfants. Aussi, la jeune mariée doit veiller à préserver l'honneur et le lignage de son mari en veillant à préserver sa propre réputation.

Comme nous pouvons le constater dans *Le Ménagier de Paris*, « un traité d'économie et de morale domestique composé vers 1393, et écrit par un bourgeois parisien », le rôle de la femme est rarement traité indépendamment de la vie et du confort de son mari ainsi que de sa lignée et de sa famille. De ce fait, la femme doit veiller au quotidien à se comporter en société en tenant compte de sa position sociale, que ce soit dans sa façon de s'habiller ou de se conduire.

Elle doit aussi et surtout se comporter en bonne épouse, en vivant chastement tout en plaçant la virginité et la continence au dessus de tout bien matériel, choses qu'elle doit transmettre à son entourage, ses amies et plus particulièrement à ses filles :

« Le quart article de la première distinction dit que vous devez garder continence et vivre chastement.

Je suis certain que si ferez-vous, je n'en suis mie en doubte, mais pour ce que je sçay que après vous et moy ce livre cherra ès mains de nos enfans ou autres nos amis, je y mects volentiers tout ce que je sçay, et dy que aussi devez-vous endoctriner vos amies et par especial vos filles, et leur dictes, belle seur, pour tout certain que tous biens sont reculés en fille ou femme en laquelle virginité, continence et chasteté défailent ; ne richesse, ne beauté ne sens ne hault lignaige, ne nul autre bien ne peut jamais effacer la renommée du vice contraire, se en femme espécialement il est une seule fois commis, voire seulement soupeonné, et pour ce maintes preudes femmes se sont gardées non mie seulement du fait, mais du soupeon, espécialement pour acquérir le nom de virginité (...). »⁴²³

Aussi, le rôle de la femme selon *Le Ménagier*, consiste dans l'amour et dans la dévotion qu'elle doit montrer à son mari.

Si tout homme doit aimer sa femme, toute femme doit se consacrer à l'amour de son mari qu'elle placera au dessus de tout autre homme, ainsi qu'au dessus de l'amour de ses parents et de tout autre être proche. L'auteur puise ainsi dans la Bible et plus particulièrement dans *La Genèse* pour rappeler le lien unissant autrefois Adam et Eve. Un lien qui vient

⁴²³ De Brescia, Albertan, *Le Ménagier de Paris, Traité de morale et d'économie domestique*, par un bourgeois parisien, Tome I, Genève, Slatkine reprints, p. 62-63.

justifier le devoir d'obéissance, d'aide et de bonne compagnie que la femme doit à son mari, de qui « elle s'occupera et reprendra doucement et discrètement lorsqu'il commettra des erreurs. »⁴²⁴.

Il faut rappeler en effet dans ce contexte que dans *L'Ancien Testament* et plus précisément dans le texte de la *Genèse 2*, que si Dieu créa la femme, c'est surtout pour fournir une aide essentielle à l'homme qui « *appela de leurs noms toutes les bêtes, les oiseaux du ciel et tous les animaux de la campagne, mais (...) il ne trouva pas d'aide qui fût son vis-à-vis.* »⁴²⁵ Aussi, la femme ne doit surtout pas « contredire son mari » selon Jean Verdon, surtout devant les étrangers, et doit s'occuper des affaires du foyer, car « le mari a le souci des choses extérieures »⁴²⁶.

Dans *Le Ménagier*, l'auteur n'hésite pas à donner ses conseils à la mariée dans la façon de gérer le foyer et lui fournir bel accueil et confort, comme « écarter l'été les puces et les mouches de la chambre et du lit »⁴²⁷ :

*« Le quint article de la première distinction dit que vous devez estre très amoureuse et très privée de vostre mary par-dessus toutes autres créatures vivans, moiennement amoureuse et privée de vos bons et prochains parens charnels de vostre mary, très estrangement privée de tous autres hommes, et du tout en tout estrange des oultreuidés et oyseux jeunes hommes et qui sont de trop grant despence selon leur revenue, et qui, sans terre ou grans lignaiges, deviennent danceurs ; et aussi de gens de court, de trop grans seigneurs, et en outre de ceulx et celles qui sont renommés d'estre de vie jolie, amoureuse ou dissolue. (...) Je di donc que, par les raisons dictes et prises en en Bible, que femme doit moult amer son mary, quant de la coste de l'homme et remplez la terre. »*⁴²⁸

Ainsi, nous pouvons dire que le mariage de raison n'est pas forcément synonyme de bonheur pour la jeune épouse au Moyen Age, contrairement à ce que laisse croire le choix du père ou de la famille. L'absence de choix et de consentement conduit souvent les jeunes épouses à faire face à la cruauté et à la maltraitance de leurs maris qui s'abandonnent à l'adultère en prenant des maîtresses et des concubines.

⁴²⁴ Verdon, Jean, *La Femme au Moyen Age*, Paris, Editions Gisserot, Septembre 1999, p. 36.

⁴²⁵ Genèse 2 : 18-24.

⁴²⁶ Verdon, Jean, *La Femme au Moyen Age*, Paris, Editions Gisserot, Septembre 1999, p. 36.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ De Brescia, Albertan, *Le Ménagier de Paris, Traité de morale et d'économie domestique*, par un bourgeois parisien, Tome I, Genève, Slatkine reprints, p. 78.

De ce fait, et selon des sources judiciaires, de nombreuses femmes mariées se trouvent maltraitées par leurs époux au IX^e siècle comme le note Hincmar, archevêque de Reims qui « signale que les maris obligent fréquemment leurs femmes à supporter des concubines et qu'ils les contraignent à de faux témoignages afin de pouvoir interrompre les relations conjugales. Ils prennent alors des maîtresses. Bien plus, certains font mener leurs épouses à l'abattoir pour qu'elles y soient égorgées par des cuisiniers ; d'autres accomplissent eux-mêmes le forfait. Beaucoup, sans aucune preuve, accusent leur femme d'adultère et la tuent, car ils veulent se remarier ou prendre une concubine. »⁴²⁹

Aussi, la maltraitance à l'égard des épouses s'explique, selon Jean Verdon par la peur du mari d'être « dépossédé de son rôle de maître » mais aussi par celle « d'être trompé ». Face à la jalousie du mari, la femme se trouve face au risque d'être enfermée ou battue. Jean Verdon rapporte dans ce contexte l'histoire de Godelieve, « morte probablement en 1070 », et qui « a épousé Bertulf, fils du châtelain de Ghistelles. Elle est belle et pleine de qualités. Mais ses beaux-parents la voient d'un œil hostile et Bertulf se révèle inconstant. Godelieve est laissée dans une ferme isolée et fait l'objet de mauvais traitements. Elle décide alors de retourner chez ses parents qui portent plainte. L'évêque de Tournai devant qui l'affaire est évoquée ne réussit pas établir la paix dans le ménage. Bertulf, afin de ne pas reprendre son épouse, décide sur les conseils de sa mère de la supprimer et la fait étrangler par deux serviteurs. »⁴³⁰

Aussi, le thème de violence conjugale trouve son appui dans l'exemple de « Robert de Bellême, mari d'Agnès, fille de Guy de Ponthieu, la brutalise comme s'il s'agissait d'une servante détestée et la garde longtemps en prison dans son château »⁴³¹ d'où elle réussit enfin à s'enfuir secrètement.

Néanmoins, la brutalité masculine au Moyen Age n'est pas forcément liée au milieu de vie, dans la mesure où cette brutalité « se retrouve aussi bien chez les paysans que chez les bourgeois ou les nobles. »⁴³²

C'est dans cette perspective que nous pouvons aussi citer l'exemple de Jean II Larchevêque, sire de Parthenay qui « tient prisonnière sa femme Brunissent, fille aînée du comte de Périgord, la fait mettre à genoux et embrasser le sol où il marche. Après le décès de son beau-père, il l'emmène au château de Parthenay où la situation ne fait qu'empirer. Brunissent se réfugie auprès de la reine de Sicile. Son mari l'enferme alors au château de Vouvant « et

⁴²⁹ Verdon, Jean, *La Femme au Moyen Age*, Paris, Editions Gisserot, Septembre 1999. p. 37.

⁴³⁰ Ibid., p. 37-38.

⁴³¹ Ibid., p. 38.

⁴³² Ibid.

édicte que nul n'y entre pour faire le guet ou pour quelque autre raison s'il n'a pas quarante ans ; et parce qu'il nourrit de mauvais soupçons sans fondement à son égard, il appuie son épée sur elle, en lui disant qu'il la tuera. »⁴³³

Cependant, malgré ce tableau noir que certains faits divers et juridiques ont tendance à nous dresser de la vie conjugale au Moyen Age, d'autres exemples montrent que la maltraitance et la violence ne sont pas une règle générale.

Au XI^e siècle, le mariage de Mathilde et de Guillaume le conquérant, duc de Normandie, constituent un exemple parfait de réussite et d'harmonie en matière de vie conjugale dans la mesure où le sentiment amoureux ainsi que les valeurs de dévotion et de fidélité semblent l'emporter sur toute autre chose. De ce fait, Jean Verdon fait référence dans *La Femme au Moyen Age* à l'harmonie qui marque la vie de Mathilde et son époux Henri, roi de Germanie en 919, que révèle le décès de ce dernier.

Le discours de Mathilde, imprégné de chagrin et de tristesse ainsi que l'hommage qu'Henri rend à sa femme peu de temps avant sa mort, rendent compte de la sincérité de leurs sentiments et de la profondeur de l'engagement que le couple maintenait :

« La reine, son beau visage baigné de larmes, se jeta aux pieds du corps sans vie et sanglota de chagrin, comme l'avait mérité le roi par sa conduite envers elle ». Henri, sur son lit de mort, a reconnu peu auparavant l'affection de Mathilde : « O toi qui fus toujours pour nous la plus fidèle et à juste titre la plus aimée, nous rendons grâce à Dieu qu'il te laisse nous suivre. Nul ne s'est uni à une femme plus ferme dans la foi et plus digne d'éloges dans l'exercice du bien. Sois remerciée d'avoir patiemment apaisé nos colères, en toute choses donné un conseil utile... »⁴³⁴

Hormis le problème de violence souligné par les spécialistes qui se sont penchés sur la vie conjugale au Moyen Age, il est aussi question de la vie sexuelle du couple à cette époque ; un sujet qui a son importance dans de la vie après le mariage.

Cependant, il faut dire qu'à l'époque du Moyen Age, un couple marié doit faire face à de nombreuses périodes d'abstinences qui s'expliquent soit par le cycle de la femme ou par des raisons religieuses.

Ainsi, la femme doit s'abstenir de tout rapport sexuel pendant ses règles et lorsqu'elle est enceinte. Jean Verdon rapporte que dans *La femme au Moyen Age*, que « certains pénitentiels

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid., p. 38-39.

interdisent toute relation de la conception à la naissance, c'est-à-dire normalement durant neuf mois »⁴³⁵. Mais Buchard de Worms souligne qu'il s'agit du « moment où la grossesse est évidente ».⁴³⁶ Aussi, la période d'accouchement donne lieu à une abstinence de l'ordre de quarante jours. Ces périodes de continence trouvent appui et explication dans des textes divers comme *Le Lévitique* qui « déclare impure la femme durant ses règles ou après son accouchement »⁴³⁷ ou dans des raisonnements logiques qui imposent l'abstinence pendant la grossesse par précaution et par prudence, puisque « le but des rapports c'est la procréation. »⁴³⁸

Il faut relever que la nature du mariage contracté a aussi une répercussion directe sur la vie sexuelle du couple au Moyen Age. Ainsi, les mariages de raison ont souvent tendance à associer la sexualité à la procréation. Idée répandue déjà chez les stoïciens dans l'antiquité, qui s'opposaient aux plaisirs de la chair comme le souligne Jean Verdon :

*« Le sage doit se marier car la nature l'exige, mais uniquement pour se reproduire, disaient-ils. Les auteurs chrétiens reprennent ces affirmations. Jonas d'Orléans, citant notamment saint Jérôme et saint Ambroise, répète inlassablement que l'on doit prendre femme pour avoir des enfants et non pour assouvir ses passions. »*⁴³⁹

Cette vision du mariage, particulièrement chrétienne, vient aussi remplacer une ancienne vision de tradition païenne où le mariage était enfermé dans une signification purement sexuelle. Le mariage avait en effet la forme d'un legs ou d'une transmission d'autorité sur la sexualité féminine : il s'agit en quelque sorte de transmettre au mari le droit d'autorité sur la sexualité de la femme qu'il épouse. Une autorité qui appartenait exclusivement à la famille de la jeune femme et dont elle avait la charge et le fardeau :

« Jeune fille ou femme mariée, la femme vivait toujours à l'intérieur d'une famille dont la première obligation était de la protéger contre les avances sexuelles d'autres hommes. De telles avances – même les plus faibles – étaient considérées comme des crimes, commis, non contre la femme, mais contre sa famille, ayant un

⁴³⁵ Ibid., p. 40

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ Ibid.

*droit exclusif sur sa sexualité, soit, dans le cas de la jeune fille, sur le marché des mariages, soit, pour la femme mariée, sur ses fonctions sexuelles et reproductives. »*⁴⁴⁰

L'acte de procréation qui justifie le mariage, surtout dans les familles nobles, trouve son appui par ailleurs dans l'exigence d'héritiers. Ainsi, la femme qui ne donne pas d'héritier mâle à son époux s'expose au danger d'être répudiée. Eudoxie de Comnène, princesse de Constantinople en est un parfait exemple puisqu'elle fut répudiée par le seigneur Guillaume de Montpellier car il n'a eu d'elle qu'une fille. Guillaume de Montpellier s'empresse ensuite de se remarier avec une princesse aragonaise.

La femme, tenue au devoir conjugal, doit se soumettre aux exigences de son mari. Selon les chercheurs et les procès verbaux de l'époque, une pratique sexuelle dans un cadre conjugal est rarement perçue comme un droit mais elle est souvent placée sous la contrainte du devoir. La vie sexuelle est ainsi placée sous l'autorité du conjoint et pratiquée indépendamment de la volonté ou du consentement de l'épouse. Cela se fait rarement bien entendu sans violence et sans souffrance :

*« Au Moyen Age, la relation charnelle est à la fois tolérée et définie comme une souillure et une source de péché. Selon les époques, elle s'accompagne d'une chasse au plaisir plus au moins virulente. Elle n'est jamais un droit en soi mais un devoir soumis, dans le rapport conjugal, à la règle du pouvoir que le conjoint a sur le corps de l'autre. Elle est douleur immédiate, dans la violence, les pleurs, saignements et traces de coups sur le corps des victimes de viols qui sont évoqués dans les procès... »*⁴⁴¹

Cette contrainte à laquelle l'épouse doit se soumettre prend forme dans des récits rapportés de l'époque et qui témoignent de cette violence sexuelle à laquelle la femme se trouve souvent en proie.

Ainsi, Thietmar de Mersebourg cite l'exemple d'un homme « nommé Uffo, citoyen de Magdebourg, poussé par une ivresse excessive, força son épouse Gelsusa à lui céder pendant la solennité des saints innocents »⁴⁴² ou encore l'exemple d'Henri 1^{er}, roi de Germanie, qui, « ayant trop bu », contraint son épouse Mathilde à s'unir avec lui le soir du jeudi saint :

⁴⁴⁰ Jochens, Jenny, *Sexualité et mariage dans l'Islande païenne et chrétienne*, in *Mariage et sexualité au Moyen Age, accord ou crise ?* Paris, Presses de l'université de Paris- Sorbonne, 2000, p. 86.

⁴⁴¹ Chargeat Martine, *La Délinquance matrimoniale, couples en conflits et justice en Aragon au Moyen Age (XVe – XVIe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, p. 88.

⁴⁴² Verdon, Jean, *La Femme au Moyen Age*, Paris, Editions Gisserot, Septembre 1999, p. 41

« Ayant trop bu le jour de la Cène su Seigneur, il s'accoupla illicitement, la nuit suivante, avec son épouse qui répugnait beaucoup à cette impulsion diabolique »⁴⁴³

Par ailleurs, l'âge très avancé des époux ainsi que la grande différence d'âge entre eux font que certains mariages, ainsi que la vie conjugale qui s'en suit, se transforment en un véritable fiasco dans la mesure où tous ces éléments cités se dressent incontestablement devant toute possibilité d'harmonie. Jean Verdon s'inspire dans ce contexte d'un fait datant du milieu du XVe siècle où il s'agit « d'union entre un jeune homme de dix-neuf ans et une fille de douze ou treize ans »⁴⁴⁴ qui « se solde par un échec parce que les rapports physiques n'ont pas permis d'établir des liens affectifs. Marion qui s'enfuit avec un amant déclare que son mariage est une faillite sur le plan sexuel ».⁴⁴⁵

Le mariage implique aussi la consommation charnelle. Mais cela ne veut pas dire que le plaisir dans le cadre de la vie conjugale soit une affaire purement masculine. L'harmonie recherchée dans la vie conjugale inclut forcément le plaisir féminin. L'absence de consommation charnelle dans un mariage au Moyen âge peut conduire à la nullité de ce mariage. Ainsi, face à un problème d'impuissance masculine après le mariage par exemple, la femme peut demander la nullité du mariage car elle refuse de se retrouver condamnée à une chasteté obligée. Ce genre d'affaires fait souvent l'objet de procès dans lesquels l'intimité du couple se trouve mise à nue. Le juge est souvent amené en effet à interroger le couple pour vérifier l'existence ou non d'une consommation charnelle avant de prononcer l'impuissance comme « empêchement dirimant » (*l'impossibilitas coeundi*), qui est une forme d'incapacité juridique.

Cependant, même si le motif a été dans la plupart des cas adopté, déclarer l'impuissance masculine comme motif de nullité matrimoniale est une question qui a divisé au Moyen Age comme nous pouvons le constater dans le passage qui suit :

« En l'absence de consommation, l'église avait alors le pouvoir de dissoudre l'union et d'autoriser celui qui n'était pas responsable à se remarier. Gratien a

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ Ibid.

reconnu l'incapacité sexuelle comme cause d'invalidité du mariage, sauf si elle survient après la consommation du mariage, auquel cas celui-ci ne peut-être défait. Alexandre III admet l'incapacité sexuelle à consommer le mariage parmi les exceptions importantes à l'indissolubilité. Les théologiens et les décrétistes français du XIIIe siècle, partisans du consensualisme, sont plus réticents à admettre ces causes de dissolution du mariage, et la question de l'impuissance n'emporte pas leur adhésion.

Pierre Lombard admet la nullité en déclarant l'impuissant (fregidus) inapte à contracter mariage. »⁴⁴⁶

Pour témoigner de l'ampleur du phénomène, plusieurs anecdotes émanant de procès divers sont ainsi rapportées. « Dans le procès opposant Gracia Lerin à son mari Miguel Blasco, le procureur se charge de mettre en avant la cause première, en indiquant que le mari n'est pas apte à connaître sa femme : il est *impotens ad cohendum et ad cognoscendum dictam Graciam carnalatiar*. C'est le registre de la connaissance charnelle qui fournit les moyens de « dire les effets canoniques de l'impuissance. Donc la connaissance charnelle est, sans surprise, le préalable à son effet, la consommation.

Avant de faire appel aux prostituées et autres experts, l'official requiert d'abord des épouses une information aussi complète que possible, utile à la preuve et à sa conviction. Un seul procès restitue l'interrogatoire minutieux d'une mineure, mené en 1432 par le vicaire général qui cherche à savoir si l'union dont elle réclame la nullité a été consommée, alors que la messe a été entendue et la vie commune commencée. Le vicaire général demande à Inès de Calamocho si elle et Jehan Brun ont dormi dans la même chambre, s'il l'a connue charnellement, s'il a essayé, pourquoi il n'y est pas arrivé, et s'il a essayé ailleurs que dans la chambre. Elle répond, de manière bien précise pour un enfant de onze ans, qu'il a tenté de la connaître sans succès, qu'il n'y arrive pas car, selon elle, il est impuissant, qu'il ne la guère touchée qu'avec les doigts et qu'il a bien essayé aussi sur les bancs de la maison et ailleurs, mais là encore en vain. Jehan Brun de son côté confirme qu'il ne l'a pas connue. La raison qu'il avance est celle de la promesse qu'il a faite de ne pas la toucher avant sa majorité. D'ailleurs pour plus de sécurité, la mère d'Inès dormait avec eux dans le lit. Ce genre de promesse est connu dans le monde médiéval, où la fille est mariée souvent avant même d'être pubère. En tous les cas, Jehan Brun n'évoque aucun problème d'impuissance. L'interrogatoire du couple pour vérifier la réalité de la non consommation se double d'une vérification de la bonne entente et de l'harmonie conjugales, à la fois pour déterminer la nature de

⁴⁴⁶ Chargeat Martine, *La délinquance matrimoniale, couples en conflits et justice en Aragon au Moyen Age (XVe – XVIe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, p.101.

l'impuissance et de s'assurer des objets réels du couple. Les questions posées ne sont pas sans rappeler « l'audace » de celles qu'on trouve dans les manuels de confesseurs. L'intimité du couple est mise à nu devant le juge. »⁴⁴⁷

Plusieurs siècles plus tard, certaines pratiques et certains phénomènes sociaux qui ont entouré le mariage médiéval ainsi que la vie conjugale à l'époque, ont continué à exister et à marquer les générations qui suivirent. Ainsi, dans la première moitié du XIXe siècle, l'aboutissement du mariage, tel que nous pouvons le constater dans les œuvres de notre corpus, ne semble pas se débarrasser pour autant de la notion d'intérêt qui continue à l'assujettir, ce qui n'est pas, par ailleurs, sans conséquence sur la condition féminine. La faible évolution des mœurs et des traditions sur ces points précis trouve des échos dans les revendications des féminismes romantiques « qui s'accordent à dénoncer l'hypocrite tyrannie exercée par la société contemporaine sur les femmes. Leur cible est l'institution du mariage et le type de vie familiale qui en découle »⁴⁴⁸ comme le fait remarquer Arlette Michel.

Ces revendications sont portées essentiellement par les romans de George Sand qui « appliquent leur rhétorique de la véhémence à vitupérer l'abomination du pacte social qui asservit la femme à l'homme, l'esclave au maître.»⁴⁴⁹

Ces revendications sont également portées par les saint-simoniens qui vont « jusqu'à l'incitation déclarée à la révolte : leurs prédications appellent les femmes, comme les prolétaires auxquels elles sont associées, à l'émancipation. »⁴⁵⁰ De telles idées, portées aussi par Mme Guizot, Mme Charrière, Sophie Gay, Mme Duras, ou encore par le théoricien Fourier, qui place la liberté comme seule garantie du changement, appellent toutes, comme le souligne Arlette Michel, à un véritable changement. Un changement qui proclame « une société nouvelle à édifier sur le désaveu de la de la famille traditionnelle, sur l'exigence d'autonomie pour les femmes »⁴⁵¹

De même les revendications sont portées par Honoré de Balzac dans *La Comédie Humaine* et plus précisément à travers *Les scènes de la vie privée* ou encore *La Femme de trente ans* où il fait part de sa compassion « pour les victimes trop parfaites que sont les femmes (mal) mariées. »⁴⁵²

⁴⁴⁷ Ibid., p. 103-104.

⁴⁴⁸ Michel, Arlette, *Le Mariage chez Honoré de Balzac, amour et féminisme*, Paris, Société d'édition « Les Belles lettres », 1978, p. 213.

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Ibid., p. 214.

⁴⁵² Ibid., p. 213.

D'ailleurs il convient de relever qu'à partir de l'année 1832, Balzac et George Sand entament un dialogue, où l'un et l'autre s'accordent à dénoncer le mariage contemporain « prostitution légale » et viol des droits au bonheur pour la femme.⁴⁵³ Quand Balzac visite George Sand en 1838 à Nohant, il se vantera auprès de Mme Hanska « d'avoir converti son hôtesse au mariage et à la famille ! Entendant qu'il a défendu devant elle l'institution sociale du mariage et de la famille. »⁴⁵⁴

Dans *Le Lys dans la vallée*, Balzac nous offre un bel exemple de femme mal mariée en lutte contre toutes les conséquences que peut entraîner un mariage arrangé à l'époque, entre souffrance morale, tentation d'adultère et souffrance conjugale d'une mère partagée entre son devoir et ses désirs. Il faut rappeler en effet les conditions du mariage d'Henriette de Mortsauf, exemple type de la femme sacrifiée, puisque mariée uniquement pour servir les envies et les intérêts de sa famille, avec un homme âgé plus beaucoup plus âgé qu'elle, « maladif et vieilli » :

« Quand la famille de Lenoncourt, qui habitait Givry, château situé près de cette ferme, sut l'arrivée du comte de Mortsauf, le duc de Lenoncourt alla lui proposer de demeurer à Givry pendant le temps nécessaire pour s'arranger une habitation.

*La famille Lenoncourt fut noblement généreuse envers le comte, qui se prépara là durant plusieurs mois de séjour, et fit des efforts pour cacher ses douleurs pendant cette première halte. Les Lenoncourt avaient perdu leurs immenses biens. Par le nom, monsieur de Mortsauf était un parti stable pour leur fille... »*⁴⁵⁵

Les conséquences du mariage arrangé dont a été victime Henriette nous rappellent les suites des mariages tels que nous avons pu les observer au Moyen Age, dans la mesure où les libertés individuelles de la femme d'en trouvent directement affectées. Henriette mesure l'enfermement et la privation de liberté que provoque son mariage arrangé puisqu'elle eporte inconsciemment sa prise de conscience et sa soif de liberté sur les devoirs et l'avenir de Félix. Henriette déconseillant le mariage à Félix et l'invitant à profiter pleinement de sa jeunesse et de sa liberté est à considérer en effet comme une forme de repentance ou de volonté de retour en arrière :

⁴⁵³ Ibid., p. 216.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 218.

⁴⁵⁵ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 99.

« Elle pâlit, et dit à mots pressés : — Félix, ne vous engagez pas en des liens qui, un jour... attendez les épreuves de la vie pour juger de la vie ; je le veux, je l'ordonne. Ne vous mariez ni avec l'église ni avec une femme, ne vous mariez d'aucune manière, je vous le défends. »⁴⁵⁶

Aussi, la vie d'Henriette et ses fonctions sont-elles assimilées aux tâches énumérées et préconisées par *Le Ménager de Paris*, livre pourtant composé au Moyen Age, dont la mesure où le rôle d'Henriette se résume à s'occuper essentiellement de son foyer, ses enfants et surtout de faire bon accueil à son mari qu'il ne faut surtout pas contredire.

Mais le mariage d'Henriette soulève aussi la question de procréation à laquelle se réduit la vie maritale au Moyen Age, comme nous avons pu le constater précédemment. Le rôle principal d'Henriette se résume en effet à faire des enfants et à s'en occuper convenablement. Monsieur de Mortsau, ayant transmis sa maladie à ses enfants, n'hésite pourtant pas à rejeter la faute sur sa femme en l'accusant de négligence. Son discours laisse entendre que la procréation et l'enfantement sont des affaires exclusivement féminines :

« -*Quand on fait des enfants si mal portants, on devrait savoir les soigner ! dit-il.*
*Paroles profondément injustes ; son son amour propre le poussait à se justifier aux dépens de sa femme. »*⁴⁵⁷

Cette question question de la procréation à laquelle semblent se résumer le mariage et la vie commune, a été aussi évoquée sans d'autres œuvres de *La Comédie Humaine*.

Dans *Le Contrat de mariage*, Henri de Marsay, dans le discours qu'il adresse à son ami Paul de Manerville pour le dissuader de sa marier, considère le mariage entre autres comme une affaire de procréation, puis que le but et principal est en quelque sorte de produire des héritiers, ou pire, de la main d'œuvre :

Fais des folies en Provence, fais-y même des sottises, encore mieux ! Peut-être gagneras-tu de la célébrité. Mais...ne te marie pas. Qui se marie aujourd'hui ? des commerçants dans l'intérêt de leur capital ou pour être deux à tirer la charrue, des paysans qui veulent en produisant beaucoup d'enfants se faire

⁴⁵⁶ Ibid., p. 143.

⁴⁵⁷ Ibid., p. 107.

des ouvriers, des agents de change ou des notaires obligés de payer leurs charges, de malheureux rois qui continuent de malheureuses dynasties. Nous seuls sommes exempts du bât, et tu vas t'en harnacher ? Enfin pourquoi te maries-tu ? Tu dois compte de tes raisons à ton meilleur ami ! D'abord, quand tu épouserais une héritière aussi riche que toi, quatre vingt mille livres de rente pour un, parce qu'on se trouve bientôt trois, et quatre s'il nous arrive un enfant. Aurais-tu par hasard de l'amour pour cette sotte race des Manerville qui ne te donnera que des chagrins ? Tu ignores donc le métier de père et mère ? Le mariage, mon gros Paul, est la plus sotte des immolations sociales. »⁴⁵⁸

Par ailleurs, la maltraitance à l'égard de la femme se manifeste dans la vie commune des Mortsaufr sous une forme plutôt verbale. Henriette fait en effet l'objet de moqueries et d'insultes répétées de la part de son mari.

Ce qui est intéressant à souligner ici c'est surtout le fait que les insultes et les railleries du comte de Mortsaufr à l'égard de sa femme sont directement orientées vers sa nature de femme. Une nature considérée comme inférieure par nature, voire maléfique. Le comte n'hésite pas à associer les femmes à des « bêtes brutes ».

Un constat et un discours qui nous rappellent d'autres textes de Balzac et surtout celui qui nous raconte le destin de Falturne, dans *Falturne* où Falturne est condamnée et associée à la sorcellerie par ce que savante.

Une vision très critique donc de la femme qui nous renvoie spontanément aux critiques formulées par Jean de Meung à l'égard des femmes dans sa version du *Roman de la rose*, mais aussi au phénomène de la chasse aux sorcières qui s'est développé au Moyen Age :

« Ne vous mariez jamais, Félix, me dit le comte ; une femme est conseillée par le diable ; la plus vertueuse inventerait un mal s'il n'existait pas, toutes sont des bêtes brutes. »⁴⁵⁹

Dans *Le Rouge et le noir*, l'image que nous renvoient les rapports entretenus par Monsieur et Madame de Rênal sont à peu près semblables. En effet, comme nous l'avons déjà souligné pour Madame de Mortsaufr, le rôle joué par Madame de Rênal n'est finalement que le reflet du comportement que doit avoir une épouse selon *Le Ménagier de Paris*.

⁴⁵⁸ Balzac, Honoré de, *Le Contrat de mariage* in *La comédie humaine*, Vol 3, Paris, Gallimard, 1976, p.531

⁴⁵⁹ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 185.

La passivité de Madame de Rênal est l'incarnation de cette forme de passivité et d'humilité que doit avoir une épouse face à son mari. Son rôle se limite en effet dans le fait de s'occuper des enfants, du foyer et de veiller sur son honneur et sur celui de son mari qu'il ne faut jamais contredire :

« C'était une âme naïve, qui ne s'était jamais élevée même jusqu'à juger son mari, et à s'avouer qu'il l'ennuyait. Elle supposait, sans se le dire, qu'entre mari et femme il n'y avait pas de plus douces relations. Elle aimait surtout monsieur de Rênal quand il lui parlait de ses projets pour leurs enfants, dont il destinait l'un à l'épée et l'autre à la magistrature... »⁴⁶⁰

De même qu'Henriette de Mortsauf dans *Le Lys dans la vallée*, Madame de Rênal fait l'objet de maltraitance conjugale. Une maltraitance d'emblée verbale, d'autant plus que le jugement que monsieur de Rênal porte sur sa femme est un jugement qui s'adresse au genre féminin en général. Le fait que Monsieur de Rênal considère que les femmes ne sont que des sortes de « machines compliquées » nous rappelle le discours de monsieur de Mortsauf qui considère que les femmes ne sont que « des bêtes brutes ». Dans les deux discours, l'infériorité de la femme apparaît comme une réalité qui n'a pas besoin d'être démontrée :

« Afin de pouvoir du moins pleurer en liberté, et ne pas répondre aux questions de Mme Derville, elle parla d'un mal de tête affreux, et se mit au lit. - Voilà ce que c'est que les femmes, répéta M. de Rênal, il y'a toujours quelque chose de dérangé à ces machines compliquées. Et il s'en alla grognard. »⁴⁶¹

Les difficultés qui marquent la vie commune sont généralement le reflet d'un malaise qui peut s'accompagner d'autres symptômes et par d'autres phénomènes comme la jalousie, la trahison, ou encore la rupture.

⁴⁶⁰ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Gallimard, 1964, p. 35.

⁴⁶¹ Ibid., p. 95-96.

3- Epreuves de l'amour :

a- La jalousie :

A l'époque du Moyen Age, et selon l'intervention de Denise Tourillon sur le thème de l'amour adultère ; une intervention publiée sous le titre *L'amour courtois, amour adultère*, l'amour adultère au Moyen Age ne connaît pas la jalousie.

En parlant de l'obstacle que représente la présence du mari aux yeux des amants du Moyen Age, ainsi que du thème de la jalousie, Denise Tourillon considère que le troubadour « pourrait être le premier si le Troubadour y attachait la jalousie. Mais le troubadour n'est pas jaloux puisqu'il ne veut pas posséder la dame. Il veut s'unir, c'est différent. »⁴⁶² Cette affirmation trouve son appui dans les dires du Troubadour Bernard de Ventadour qui déclare : « Il n'aime pas, celui qui n'aime que pour prendre » :

*« Aisso non es amors ; aitaus
No'n a mas lo nom est parven,
Que re non ama si no pren. »*⁴⁶³

La jalousie constitue, cependant, une réalité au Moyen Age. Même si elle n'est pas le fait de l'amant, la jalousie intervient essentiellement pour marquer et motiver la réaction du mari berné. Se sentant offensé et heurté, non pas dans son amour, mais dans « son droit de possession et de propriété » selon l'expression de Denise Tourillon dans le passage qui suit, le mari se soulève pour prendre sa revanche et mener ses représailles au risque de tomber dans la discourtoisie :

*« Celui qui est jaloux c'est le mari, parce qu'il a, lui, des droits de possession, voire de propriété sur sa femme, droits qui se situent sans amour au niveau des corps. C'est précisément cette réalisation charnelle sans amour que le troubadour repousse. C'est pourquoi lorsqu'il prend au mari l'envie de faire valoir ce droit, il reçoit l'injure la plus grave. Celle de discourtois. »*⁴⁶⁴

⁴⁶² Tourillon, Denise, *L'amour adultère amour courtois*, Paris, Collection des amis de langue D'Oc, 1965, p. 25.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Ibid.

Pour citer l'exemple d'un mari jaloux et discourtois, Denise Tourillon puise dans un fait divers recueilli dans les « Vidas »⁴⁶⁵ et qualifié de « légendaire » dans la mesure où il s'agit d'un homme « coléreux et jaloux (*hom iratz e gelos*) nommé Raymond Castel, qui, apprenant la liaison qu'entretenait un certain Guilhem de Cabestaing avec sa femme, va jusqu'à tuer cet amant, « faire rôtir son cœur et, comble de la discourtoisie, à le donner à manger à la Dame :

« *Et ella s'en anet al balcon, e si laissé cazer jos, et fo morta* »⁴⁶⁶

La discourtoisie du mari jaloux évoquée par Denise Tourillon nous renvoie vers l'exemple du comte de Mortsauf dans *Le Lys dans la vallée*.

Marié à une femme beaucoup plus jeune que lui, et accablé par les remords vis-à-vis de sa maladie vénérienne qu'il transmet à ses deux enfants, le comte de Mortsauf n'hésite pas à assaillir sa femme de soupçons et de fausses accusations, poussé essentiellement dans son attitude par une sorte de jalousie malade. En effet, malgré sa chasteté et son dévouement, Henriette de Mortsauf est présentée par son mari comme une femme infâme et perfide :

« *Oui, s'écria-t-il, Blanche, vous êtes mon bourreau, vous m'assassinez ; je vous pèse ; tu veux te débarrasser de moi, tu es un monstre d'hypocrisie. Elle rit ! Savez-vous pourquoi elle rit, Félix ?*

Je gardai le silence et baissai la tête.

Cette femme reprit-il en faisant la réponse à sa demande, elle me sèvre de tout bonheur, elle est autant à moi qu'à vous, et prétend être ma femme ! Elle porte mon nom et ne remplit aucun des devoirs que les lois divines et humaines lui imposent, elle ment aussi aux hommes et à Dieu. Elle m'excède de courses et me laisse pour que je la laisse seule ; je lui déplais, elle me hait, et met tout son art à rester jeune fille ; elle me rend fou par les privations qu'elle me cause, car tout se porte alors à ma pauvre tête ; elle me tue à petit feu, et se croit une sainte, ça communie tous les mois. La comtesse pleurait en ce moment à chaudes larmes, humiliée par l'abaissement de cet homme auquel elle disait pour toute réponse : — Monsieur ! Monsieur ! Monsieur ! »⁴⁶⁷

Cependant, ce qu'il faut souligner dans ce contexte aussi, c'est que contrairement à l'époque du Moyen Age où la jalousie est un fait qui caractérise le plus le mari, poussé dans ses sentiments par ses « droits de possession » comme l'affirme Denise Tourillon, dans la

⁴⁶⁵ Biographie des Troubadours. Boutière et Schutz. Ed. Privat.p. 154. (« Guilhem de Cabestaing ». Version de Fb IK.

⁴⁶⁶ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois amour adultère*, Paris, *Collection des amis de langue D'Oc*, 1965, p. 26.

⁴⁶⁷ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 185-186.

première moitié du XIXe siècle la jalousie est un phénomène qui ne touche pas uniquement le mari dans la mesure où l'amant, sujet à un amour passionnel, s'en trouve également affecté. Dans *Le Lys dans la vallée*, se trouvant témoin d'une scène de courtoisie chez les Mortsauf, scène pendant laquelle le comte de Mortsauf offre deux chevaux « achetés en Angleterre et amenés avec ceux du Duc de Lenoncourt »⁴⁶⁸ à l'occasion de la première leçon d'équitation de leurs fils Jacques, Félix de Vandenesse se trouve envahi d'un puissant sentiment de jalousie qui trouve sa justification dans le fait qu'il ne pouvait rien offrir en gage de son amour et de sa passion à Henriette. La jalousie de l'amant vient ici se heurter discrètement au privilège que le mari peut avoir auprès de sa femme et qui lui permet de s'octroyer un échange non vide de tendresse avec son épouse, contrairement à l'amant dont la passion se trouve freinée et pénalisée par la vie conjugale de la bien aimée et par les conventions sociales :

*« J'aimais trop passionnément pour ne pas être jaloux, et je ne pouvais lui rien donner, moi ! Dans ma rage, je cherchais un moyen de mourir pour elle. Elle me demandait quelles pensées voilaient mes yeux, je les lui dis naïvement, elle en fut plus touchée que de tous les présents, et jeta du baume dans mon cœur quand, après m'avoir emmené sur le perron, elle me dit à l'oreille :
- Aimez-moi comme m'aimait ma tante, ne sera-ce pas me donner votre vie ? Et si je la prends ainsi, n'est-ce pas me faire votre obligée à toute heure ? »*⁴⁶⁹

Dans *L'amour courtois amour adultère*, Denise Tourillon s'attarde aussi sur une autre forme de jalousie au Moyen Age : il s'agit de la jalousie que représente le personnage du « lausengier ». Il s'agit d'un personnage « trompeur » et « flatteur ». « Il flatte pour qu'on prête une oreille attentive à ce qu'il va révéler »⁴⁷⁰. Le « lausengier » selon Denise Tourillon c'est aussi « celui qui découvre et dévoile le secret des amants »⁴⁷¹ par envie, par jalousie mais aussi par haine de l'amour. C'est ainsi que le Troubadour Bertrand de Born décrit en tout cas les envieux lausengiers qui viennent mettre en danger sa relation avec sa dame par leurs mensonges et par leurs calomnies :

⁴⁶⁸ Ibid., p. 182.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 182-183.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 27.

⁴⁷¹ Ibid.

« Menteurs — clame Bertrand de Born — envieux, calomniateurs perfides qui m’avez mis en difficulté avec ma Dame, j’aurais trouvé fort bon que vous me laissiez tranquille »

*« Fals eneios, fementit lausengier
Fois ab midonz m’avetz mes destorbier
Ben lausera que’m laissesstz estar »⁴⁷²*

Cela nous amène à dire que la jalousie constitue déjà une composante essentielle qui joue un rôle prépondérant dans les histoires d’amour à l’époque des troubadours. Toutefois, loin d’être une pure qualité, la jalousie se présente ici, surtout dans les propos de Bertrand de Born, sous le signe de l’envie ; signe évident d’une discourtoisie, dans la mesure où l’envie intervient pour nuire aux amants et mettre leur quête en péril.

Dans *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, « Envie » figure en effet parmi les cinq qualités prohibées et dont les portraits sont exhibés sur le mur extérieur du verger d’amour. Il s’agit par conséquent d’une qualité bannie et rejetée. « Envie » est présentée d’emblée comme un opposant farouche au bonheur, dans la mesure où elle ne s’épanouit essentiellement que dans le malheur et dans la déchéance des autres. Le long portrait que le narrateur dresse du personnage d’« Envie » témoigne en somme de l’importance des dégâts qu’occasionnent l’envie et la jalousie aux yeux de la société du Moyen Age, dans la mesure où l’envie ne se restreint pas uniquement au domaine de l’amour et de la passion, puisque ce phénomène constitue avant tout un véritable fléau qui menace de ronger toutes les sortes de rapports de la sphère sociale médiévale :

235. *« Après, était à son tour représentée Envie qui ne rit jamais de sa vie et qui jamais pour rien ne se réjouit, à moins de voir ou d’entendre, à moins d’entendre raconter quelque grand dommage. Rien ne peut autant lui plaire qu’un malheur ou une mésaventure. Et quand elle voit une grande calamité s’abattre sur un homme de qualité, ce spectacle lui cause un vif plaisir. Elle ressent en son cœur beaucoup de bonheur quand elle voit un lignage déchoir ou se déshonorer ; mais quand quelqu’un connaît la gloire par son esprit ou par sa prouesse, c’est ce qui la blesse le plus, car sachez qu’il est conforme à sa nature de s’irriter quand survient quelque bien. Envie est si cruelle qu’elle ne montre de loyauté à compagnon ni à compagne, et qu’elle n’a pas de parent, si proche soit-il, dont elle ne soit l’ennemie. Car, à coup sûr, elle ne voudrait pas qu’un bien échût même sur son père. Mais sachez bien qu’elle paie horriblement sa méchanceté : elle souffre un tel martyr et éprouve une telle peine quand les gens font le bien qu’elle en est presque anéantie. Son cœur pervers la consume et la déchire, vengeant d’elle Dieu et les gens. Envie ne cesse une seule*

⁴⁷² Ibid.

heure de critiquer : Je crois que, si elle connaissait l'homme le meilleur qui soit de ce côté de la mer ou de l'autre, elle voudrait cependant le blâmer ; et s'il était si bien élevé qu'elle ne pût pas du tout ruiner sa renommée ni le déprécier, elle voudrait à tout de moins diminuer sa prouesse et réduire son honneur par ses propos.

279. Je vis alors qu'Envie, dans son portrait, avait un regard hideux : elle ne regardait que de travers, en louchant. Elle avait une fâcheuse habitude, ne regardant personne en face, droit dans les yeux, mais fermant un œil de dédain, car elle bouillait et brûlait de colère quand la personne qu'elle regardait était valeureuse, belle, aimée et respectée des gens. »⁴⁷³

Toute fois, il faut dire que si nous restons dans le cercle de l'amour et de la passion, la jalousie est considérée au Moyen Age comme une qualité dans la mesure où elle vient augmenter le sentiment amoureux en le mettant à l'épreuve. La jalousie vient ainsi confirmer la puissance et l'enracinement du sentiment amoureux dans le cœur et dans l'esprit de celui qui se donne à la pratique du sentiment amoureux.

Dans *Traité de l'amour courtois*, André Le Chapelain présente en effet la jalousie comme un témoignage ou comme un gage d'amour. Ainsi, la colère occasionnée par la jalousie, n'est finalement, selon André Le chapelain que le reflet d'un esprit torturé par l'amour. D'ailleurs, Parmi les divers jugements d'amour que Le Chapelain cite dans *Traité de l'amour courtois*, il consacre deux jugements successifs à la jalousie qu'il présente d'emblée comme une qualité qui vient témoigner d'une véritable passion dans la mesure où la jalousie conduit à la croissance et à l'augmentation du sentiment amoureux :

Jugement XXI :

« *La vraie jalousie fait toujours croître l'amour* »⁴⁷⁴

Jugement XXII :

« *Soupçonne-t-on son amante, la jalousie et la passion augmentent.* »⁴⁷⁵

⁴⁷³ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, Flammarion, 1999, p. 60-63.

⁴⁷⁴ Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 183.

⁴⁷⁵ Ibid.

Pour mettre en évidence la qualité et la portée de ces jugements, André Le Chapelain propose de soumettre l'amour à l'épreuve de la jalousie pour tester la fidélité de l'être aimé et mesurer la profondeur de son engagement dans sa passion. Ainsi, si l'être aimé s'en trouve jaloux ; si son esprit se trouve déstabilisé et ébranlé par le danger de rivalité qui vient mettre en péril son amour, cela est, selon Le Chapelain, le témoin évident d'une passion insoupçonnable et « inébranlable » :

*« En outre, celui qui désire connaître par une véritable épreuve la fidélité et les sentiments de sa bien aimée, doit lui faire croire subitement et avec beaucoup d'habileté qu'il en désire une autre, et il doit commencer à fréquenter celle-ci plus que de coutume. S'il s'aperçoit que cela trouble l'esprit de son amante, il peut être sûr que ses sentiments à son égard sont fermes et que sa constance est inébranlable. Car, lorsqu'une femme découvre que son amant nourrit en lui le désir de posséder une autre femme ou qu'on le soupçonne s'y songer pour une raison ou pour une autre, elle se met à ressentir en son âme **une violente inquiétude**, et à être atteinte au fond d'elle-même par une jalousie insupportable, et sa physionomie commence aussitôt à porter les signes manifestes de cette profonde douleur qui s'est emparée de son esprit. »*⁴⁷⁶

Le Chapelain conseille ainsi aux amants de s'exercer à la jalousie, à la colère et à l'inquiétude qu'elle occasionne, car « en témoignant de la colère envers celui ou celle qu'on aime, et en se montrant irrité à son égard pour un quelconque motif, on peut découvrir clairement sa fidélité. »⁴⁷⁷

La présentation qu'André Le Chapelain donne de la jalousie, telle qu'elle est vue par les amants et par la société du Moyen Age, retrouve son intensité et son effet dans la présentation que Stendhal consacre à la jalousie dans *De l'Amour*.

Stendhal se consacre en effet au sentiment de « la jalousie » en passant d'emblée par la notion « d'épreuve ». Le personnage du « rival » apparaît comme une constante qui vient donner de la vitalité et de l'existence au sentiment de jalousie. Le « rival » se dresse en effet comme un obstacle obsédant à la possibilité d'accès au bonheur et à la jouissance que peut procurer la présence ainsi que les faveurs de la bien aimée.

Par ailleurs, ce que nous pouvons souligner dans ce contexte, c'est que dans la présentation qu'André le chapelain fait de la jalousie, nous pouvons dire que ce phénomène est traité d'une façon partielle dans la mesure où c'est la jalousie féminine qui prime davantage. Chez Le Chapelain, nous avons, en effet, l'impression que la jalousie profite plus

⁴⁷⁶ Ibid., p. 157-158.

⁴⁷⁷ Ibid. p. 158.

pour la gent masculine dans la mesure où c'est souvent la femme qui est « inquiétée » et dans la mesure où elle est présentée comme la principale victime du sentiment de jalousie. Cela s'explique sans doute par l'impossibilité pour la femme, à l'époque du Moyen Age, de prendre l'initiative dans le domaine de séduction qui reste un terrain de chasse purement masculin.

Chez Stendhal, la jalousie est traitée d'une façon plus globale dans la mesure où le narrateur passe en priorité par cette épreuve fondamentale du « rival », chose qui tend à redonner à la femme une place plus avantageuse et plus centrée dans l'exercice de la passion. L'idée de concurrence qui jaillit dans l'esprit de l'amoureux vient attiser les feux de sa passion pour la bien aimée et l'inciter à faire ses preuves et à montrer ses mérites :

« A l'instant où naît la jalousie, la même habitude de l'âme reste, mais pour produire un effet contraire, chaque perfection que vous ajoutez à la couronne de l'objet que vous aimez, et qui peut-être en aime un autre, loin de vous procurer une jouissance céleste, vous retourne un poignard dans le cœur. Une voix vous crie : ce plaisir si charmant, c'est ton rival qui en jouira. »⁴⁷⁸

A l'exemple d'André Le Chapelain, Stendhal recommande de faire appel à la jalousie comme moyen permettant de mieux maîtriser son amour dans la mesure où la jalousie augmente aisément l'amour chez la femme aimée. Ainsi, Stendhal, tout comme André Le Chapelain, conseillent aux amants de montrer de la distance et de l'inconstance dans leur amour afin d'augmenter le doute chez la femme aimée.

Selon Stendhal, Trop de constance peut tuer le doute chez la bien aimée. Une femme qui ne doute plus de son amant et qui n'a aucune crainte de sa constance peut finir par le quitter, motivée par « l'appui de l'habitude » qui s'empare de son cœur. Ainsi, pour entretenir le sentiment amoureux dans le cœur d'une femme, il faut constamment « l'inquiéter » selon le terme de Stendhal. Il faut souligner au passage que Le Chapelain fait aussi allusion à cet état « d'inquiétude » que provoque la jalousie dans le passage que nous avons cité précédemment, ce qui constitue un point de rencontre intéressant entre l'analyse d'André Le Chapelain et celle de Stendhal. L'inquiétude vient témoigner, dans les deux approches, de l'effet escompté du recours à la jalousie sur le cœur et l'esprit de la bien aimée, et mettre en évidence la profondeur de sa passion et de ses sentiments :

⁴⁷⁸ Stendhal, *De L'Amour*, Paris, GF Flammarion, 1965, p. 122.

« Elle vous quitte parce qu'elle est trop sûre de vous. Vous avez tué la crainte, et les petits doutes de l'amour heureux ne peuvent plus naître ; **inquiétez-là**, et surtout gardez-vous de l'absurdité des protestations. Dans le long temps que vous avez vécu auprès d'elle, vous aurez sans doute découvert quelle est la femme de la ville ou de la société, qu'elle jalouse et qu'elle craint le plus. Faites la cour à cette femme, mais, bien loin d'afficher votre cour, cherchez à la cacher, et cherchez-le de bonne foi ; fiez-vous-en aux yeux de la haine pour tout voir et tout sentir. Le profond éloignement que vous éprouverez pendant plusieurs mois pour toutes les femmes doit vous rendre ceci facile. Rappelez-vous que dans la position où vous êtes, on gâte tout par l'apparence de la passion : voyez peu la femme aimée, et buvez du champagne en bonne compagnie. »⁴⁷⁹

Cette vision de la jalousie et de l'amour développée dans *De L'Amour* de Stendhal marque bien, d'ailleurs, sa présence dans *Le Rouge et le noir*. Ainsi, le thème de la constance, dénoncé et déconseillé dans *De L'Amour*, refait surface dans *Le Rouge et le noir* à travers le discours du prince Korasoff dont Julien Sorel fait la connaissance à Londres, où les deux hommes finissent par se lier d'une grande amitié.

Selon le prince Korasoff, une conduite irréprochable et sans faille auprès des autres suppose un minimum d'inconstance. Une telle conduite se justifie et s'explique selon lui par les exigences de l'époque : En somme, être imprévisible est une forme de sagesse qui protègerait des jugements hâtifs de la société :

« Vous n'avez pas compris votre siècle, lui disait le prince Korasoff : faites toujours le contraire de ce qu'on attend de vous. Voilà l'honneur, la seule religion de l'époque. Ne soyez ni fou, ni affecté, car alors on attendrait de vous des folies et des affectations, et le précepte ne serait plus accompli »⁴⁸⁰

Ainsi, nous pouvons dire que le fait de faire preuve d'inconstance dans le domaine de l'amour et de la passion, fait partie de cette stratégie ou idéologie développée par le prince Korasoff. De ce fait, provoquer la jalousie du partenaire est présenté d'emblée comme un moyen sûr de maintenir une certaine emprise sur son amour.

Julien Sorel adhère volontiers à la vision de Korasoff dans la mesure où il se donne à un exercice bien planifié de la jalousie pour reconquérir Mathilde de la Mole. En effet, se sentant délaissé par Mathilde au profit du marquis de Croisenois, Julien demande conseil et aide à son

⁴⁷⁹ Ibid. p. 127.

⁴⁸⁰ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Gf Flammarion, 1964, p. 313-314.

ami le prince russe, motivé dans sa démarche par les connaissances et l'expérience de son ami en matière « d'art de séduire » :

« Après tout, l'art de séduire est son métier ; il ne songe qu'à cette seule affaire depuis plus de quinze ans, car il en a trente. On ne peut pas dire qu'il manque d'esprit ; il est fin et cauteleux ; l'enthousiasme, la poésie sont une impossibilité dans ce caractère ; c'est un procureur ; raison de plus pour qu'il ne se trompe pas. Il le faut, je vais faire la cour à Mme Fervaques. »⁴⁸¹

Pour l'aider à reconquérir Mathilde de la Mole, le prince Korasoff propose à Julien de la rendre jalouse.

Pour mettre cette stratégie de jalousie en marche, Julien décide, inspiré par le conseil de son ami Korasoff, de séduire Madame de Fervaques, en lui envoyant des lettres d'amour copiées sur un registre de lettres d'amour manuscrites appartenant à son ami le prince russe. Cette entreprise de séduction est basée d'un autre côté sur le dédain, dans la mesure où Julien, en séducteur de Madame Farvaques, doit montrer du dédain à Mathilde dans le but de la séduire et de la reconquérir. Une démarche qui puise essentiellement dans le principe de la feinte par un recours volontaire aux fausses apparences :

« Toutes les idées de Mathilde de la Mole changèrent en voyant Julien. Au vrai, c'est là mon mari, se dit-elle, si je reviens de bonne foi aux idées de sagesse, c'est évidemment lui que je dois épouser. Elle s'attendait à des importunités, à des airs de malheur de la part de Julien ; elle préparait ses réponses : car sans doute, au sortir du dîner, il essayerait de lui adresser quelques mots. Loin de là, il resta ferme au salon, ses regards ne se tournèrent pas même vers la jardin, Dieu sait avec quelle peine ! Il vaut mieux avoir tout de suite cette explication, pensa Mlle de la Mole ; elle alla seule dans le jardin, Julien n'y parut pas. Mathilde vint se promener près des portes-fenêtres du salon ; elle le vit fort occupé à décrire à Mme de Fervaques les vieux châteaux en ruines qui couronnent les coteaux des bords du Rhin et leur donnent tant de physionomie. Il commençait à ne pas mal se tirer de la phase sentimentale et pittoresque qu'on appelle esprit dans certains salons. Le prince korasoff eût été fier, s'il se fût trouvé à Paris : cette soirée était exactement ce qu'il avait prédit. Il eût approuvé la conduite que tint Julien les jours suivant. »⁴⁸²

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, le recours à la jalousie pour séduire constitue un élément essentiel de l'intrigue principale. Comme dans *Le Rouge et le noir*, plus précisément

⁴⁸¹ Ibid., p. 440.

⁴⁸² Ibid., p. 446.

dans la procédure de séduction menée par Julien à l'égard de Madame Fervaques, l'entreprise de séduction puise dans les fausses apparences, dans la mesure où la personne séduite ne sert finalement que d'appât pour approcher la personne véritablement aimée ou désirée.

Déçu du refus et de l'indifférence de sa cousine Camille, à qui il avoue son amour, Perdican tente de provoquer la jalousie de la jeune femme dans le but de la reconquérir, en faisant la cour à sa sœur de lait Rosette.

La jalousie prend ainsi la forme d'une épreuve qui a pour vocation de réveiller et de tester les sentiments de l'être aimé, dans la mesure où Perdican convoque Camille en lui donnant rendez-vous « près de la petite fontaine » où il s'était aussi donné rendez-vous avec Rosette. La fausse déclaration d'amour que Perdican fait à Rosette n'a pour but que de provoquer la jalousie de Camille, qu'il savait cachée derrière un arbre à proximité, écoutant sa conversation avec Rosette. Le discours utilisé par Perdican, ainsi que les gestes, qui puisent dans un vocabulaire et dans un contexte d'amour et de tendresse, ont pour vocation d'augmenter la jalousie de Camille. Le fait de jeter sa bague de fiançailles dans l'eau vient ancrer le discours et les gestes de Perdican dans un contexte de comédie et de faux-semblant, dans la mesure où le geste renvoie à une rupture qui n'est pas véritablement souhaitée ou envisagée par le protagoniste :

Camille, *lisant*. Perdican me demande de lui dire adieu avant de partir, près de la petite fontaine où je l'ai fait venir hier. Que peut-il avoir à me dire ? Voilà justement la fontaine, et je suis toute portée. Dois-je accorder ce second rendez-vous ? Ah !

Elle se cache derrière un arbre

Voilà Perdican qui approche avec Rosette, ma sœur de lait. Je suppose qu'il va la quitter ; je suis bien aise de ne pas avoir l'air d'arriver la première.

Entrent Perdican et Rosette, qui s'asseoient.

Camille, *cachée, à part*. Que veut dire cela ? Il la fait asseoir près de lui ! Me demande-t-il un rendez vous pour y venir causer avec une autre ? Je suis curieuse de savoir ce qu'il lui dit.

Perdican, *à haute voix, de manière que Camille l'entend*. Je t'aime, Rosette ; toi seule au monde tu n'as rien oublié de nos beaux jours passés, toi seule tu te souviens de la vie qui n'est plus ; prends ta part de ma vie nouvelle ; donne-moi ton cœur, chère enfant, voilà le gage de notre amour.

Il lui pose sa chaîne sur le cou.

Rosette. Vous me donnez votre chaîne d'or ?

Perdican. Regarde à présent cette bague. Lève-toi, et approchons-nous de cette fontaine. Nous vois-tu tous les deux, dans la source, appuyés l'un sur l'autre ? Vois-tu tes beaux yeux près des miens, ta main dans la mienne ? Regarde tout cela s'effacer.

Il jette sa bague dans l'eau. (...)

Camille, *à part*, Il a jeté ma bague dans l'eau. »⁴⁸³

Cependant, il faut souligner dans ce contexte que l'idée de provoquer la jalousie de l'être aimé pour mieux le conquérir est une arme à double tranchant. Elle peut réveiller les feux de la passion et les attiser davantage, comme elle peut nuire à l'amour et causer son anéantissement par cette part de mensonge et de faux semblant dont elle tire son efficacité ; en témoigne justement la tournure tragique que prend la passion de Camille et Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour*.

En effet, loin de connaître le bonheur et la béatitude longuement espérés et attendus, l'amour de Perdican et de Camille se transforme en une passion dangereuse et meurtrière. La mort de Rosette, manipulée par Perdican, a pour vocation de jeter du sang sur les mains de Perdican et ranger à jamais le cœur de Camille par les remords.

La plainte finale de Rosette se dresse incontestablement comme un manifeste de mise en garde contre le mensonge. La sincérité bafouée de la jeune femme ainsi que le destin tragique qui finit par la frapper par la faute du couple Camille- Perdican, finissent par s'imposer comme une sorte de malédiction qui fait voler l'amour du couple en éclat tout en le condamnant à une vie marquée par les remords et par les regrets. Camille est finalement aussi coupable que Perdican parce qu'elle se laisse dominer par le choix de son cœur. Elle cède à l'amour de Perdican et adhère à son jeu, en ignorant les conséquences d'une telle conduite sur les ressentiments et le devenir de sa sœur de lait :

« Rosette, *Se mettant à genoux.*

Monseigneur, je viens vous demander grâce. Tous les gens du village à qui j'ai parlé ce matin, m'ont dit que vous aimiez votre cousine, et que vous ne m'avez fait la cour que pour vous divertir tous les deux ; on se moque de moi quand je passe, et je ne pourrai plus trouver de mari dans le pays, après avoir servi de risée à tout le monde. Permettez-moi de vous rendre le collier que vous m'avez donné, et de vivre en paix chez ma mère.

⁴⁸³ De Musset, Alfred, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte III, scène 3, Paris, *Le Livre de Poche*, 1999, p. 107-109.

Camille. Tu es bonne fille, Rosette ; garde ce collier, c'est moi qui te le donne, et mon cousin prendra le mien à la place. Quand à un mari, n'en sois pas embarrassée, je me charge de t'en trouver un. »⁴⁸⁴

Dans l'esprit du couple Perdican-Camille, le mal subi par Rosette a été interprété au premier abord comme un dommage collatéral dans la mesure où le mal qu'elle subit n'est finalement qu'une sorte de mal nécessaire pour la réussite de la reconquête de sa sœur de lait Camille par Perdican. La tentative de dédommagement proposée par Camille, à travers le don du collier, et la promesse de trouver un mari pour sa sœur de lait, ne font que témoigner de cette logique. La mort de Rosette vient par conséquent réveiller les consciences, ancrer la démarche du couple Perdican-Camille dans l'ordre du crime et mettre fin à une passion qui renonce finalement à s'accomplir dans le sang.

Dans ce contexte, le sacrifice de Rosette nous renvoie aussi au sacrifice d'Henriette dans *Le Lys dans la vallée*. Henriette est victime de son amour, de sa sensibilité, mais elle est aussi la victime de Félix de Vandenesse, séducteur qui chevauche la jalousie comme moyen pour mieux séduire.

Mourante, Henriette avoue sa jalousie et cède à son envie de vivre ; une envie suscitée essentiellement par les récits de Félix. Des récits qui visent essentiellement à se mettre en valeur mais aussi à vanter les mérites de ses conquêtes pour mieux se faire aimer. C'est ainsi que Félix agit en tout cas pour mener son emprise sur Natalie de Manerville dans sa correspondance :

« Chère Natalie, en vous disant ma vie sans réserve et sans artifice, comme je me le dirais à moi-même ; en vous racontant des sentiments où vous m'étiez pour rien, peut-être ai-je froissé quelque pli de votre cœur jaloux et délicat ; mais ce qui courroucerait une femme vulgaire sera pour vous, j'en suis sûr, une nouvelle raison de m'aimer. »⁴⁸⁵

La réponse de Natalie de Manerville sur ce point corrobore cette aptitude de Félix à manipuler ses conquêtes en les accablant, voire en les dénigrant. L'égoïsme de Félix éclate au grand jour, dans la mesure où la « jalousie » qu'il attendait chez Natalie n'y était point. Au contraire, l'attitude de Natalie prend incontestablement la forme d'une dénonciation non vide d'humiliation et d'une tentative d'« éducation » :

⁴⁸⁴ Ibid., Acte III, scène 7, p. 123.

⁴⁸⁵ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 384.

« Cher comte, vous avez reçu de cette pauvre madame de Mortsauf une lettre qui, dites-vous, ne vous a pas été inutile pour vous conduire dans le monde, lettre à laquelle vous devez votre haute fortune. Permettez-moi d'achever votre éducation. De grâce, défaites vous d'une détestable habitude ; n'imites pas les veuves qui parlent toujours de leur premier mari. Qui jettent toujours à la face du second les vertus du défunt. (...).

Après avoir lu votre récit avec l'attention qu'il mérite, et vous savez quel intérêt je vous porte, il m'a semblé que vous aviez considérablement ennuyé lady Dudley en lui opposant les perfection de madame de Mortsauf, et fait beaucoup de mal à la comtesse en l'accablant des ressources de l'amour anglais. »⁴⁸⁶

Le côté dénonciateur qui domine le contenu de la lettre de Natalie nous renvoie à nouveau vers *Le Rouge et le noir* dans la mesure où Madame de Renal, jalouse puisque délaissée par Julien Sorel au profit de Mathilde de la Mole, envoie une lettre au marquis de La Mole et dans laquelle elle dénonce l'arrivisme de Julien et son immoralité.

La ressemblance entre les deux cas trouve son appui bien entendu dans le contenu mais aussi dans la forme épistolaire, qui marque une certaine distance, mais qui vise la déchéance. La distance est physique, mais elle est aussi symbolique dans le sens où elle se manifeste essentiellement par le recul et le regard critique.

Dans *Le Lys dans la vallée* la déchéance de Félix est essentiellement morale, contrairement à celle de Julien Sorel que la jalousie de Madame de Rênal entraîne vers la déchéance sociale et vers une mort précipitée.

Il faut ajouter dans ce contexte qu'il n'y a pas que Julien Sorel qui fait les frais de la jalousie et de la colère de Madame de Rênal, puisque après la mort de Julien, la vie et l'avenir de Mathilde s'en trouvent également affectés.

Madame de Rênal succombe également à sa conduite imprudente, puisqu'elle fait les frais, à son tour, d'une jalousie excessive motivée essentiellement par un sentiment de trahison.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 385-386.

b- La trahison :

Il faut différencier en parlant de trahison amoureuse à l'époque des Troubadours entre la trahison au sein du couple marié, autrement dit la trahison dans le sens d'adultère, et la trahison entre amants. Selon les spécialistes, « *l'amour courtois est un amour adultère* » par définition. Aussi, le sentiment amoureux est à exclure du mariage.

En effet, dans l'intervention de Denise Tourillon sur la fin'amor, une intervention intitulée justement *L'amour courtois, amour adultère*, l'auteur insiste sur l'importance de l'adultère comme phénomène récurrent dans la vie du couple marié à l'époque au Moyen Age. Cette vision du rapport qu'entretient le mariage avec l'adultère trouve son appui dans la nature même du mariage dans la mesure où les mariages se passent volontiers du sentiment amoureux ; ils sont conclus principalement dans l'intérêt des familles, qui, en s'alliant, augmentent, par le lien du mariage et du sang, leurs puissances terriennes et leurs richesses, d'où l'expression de « mariage de raison » qui vient désigner ce type de mariage.

En outre, l'auteur s'appuie sur les affirmations des spécialistes contemporains de l'époque médiévale, comme André Le Chapelain, qui affirme dans ce contexte :

« *Nous disons en effet et affirmons avec la plus grande fermeté que l'amour ne peut développer sa puissance entre deux êtres unis par le joug du mariage.* »⁴⁸⁷

Aussi, l'auteur de *L'Amour courtois, amour adultère* cite en illustration, une histoire attribuée à Henri Davenson, dans laquelle il est question d'une série de mariages de raison dont a été victime Eudoxie de Comnène, princesse de Constantinople, « qui débarqua un jour à Montpellier pour épouser le roi Alphonse II d'Aragon. Quand elle arriva, celui-ci avait déjà épousé Sanche de Castille (...). On maria Eudoxie au seigneur Guillaume de Montpellier qui la répudia par la suite parce qu'il n'avait eu d'elle qu'une fille et qui s'empressa de se remarier avec une princesse aragonaise. Quant à sa fille Marie, elle fut tour à tour mariée à Barral de Marseille, à Bertrand de Comminges et à Pierre d'Aragon, une fois veuve et deux fois répudiée. »⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Le Chapelain, André in, *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, *Collection des amis de langue D'OC*, 1965, p. 15.

⁴⁸⁸ *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, *Collection des amis de langue D'OC*, 1965, p. 14.

Parallèlement à cette série de mariages de raison, quelques exemples de relations adultères sont également citées et où on peut voir « le comte de Foix, Raimond Rogier prendre pour maîtresse Loba de Pennautier, femme du Sire de Cabaret »⁴⁸⁹ ou encore « Azalais de Toulouse, femme du vicomte Roger II de Carcassonne prendre pour amant Alphonse II d'Aragon »⁴⁹⁰

Le phénomène marque également son intensité dans les *novas* comme nous pouvons parfaitement le remarquer dans le roman occitan de *Flamenca*, roman de langue occitane qui, selon Alfred Jeanroy, « fut écrit en Rouergue vers 1240-1250, par un clerc lettré qui était probablement attaché à la famille de Roquefeuille. »⁴⁹¹ Dans *Flamenca*, il s'agit aussi d'un mariage conventionnel qui débouche sur une relation adultère.

Selon René Nelli et René Lavaud, le schéma de l'action est emprunté à un « Castia-gilos » (Châtiment du jaloux), thème d'origine populaire et représenté en Occitanie par le *Castia-gilos* de Raymond Vidal de Besalu, la *Nouvelle du perroquet* d'Arnaut de Carcassès, et *Flamenca*. Le principe et la leçon qui s'en dégagent entrent, selon René Nelli et René Lavaud, « dans le cadre général de la singulière morale érotique du XIIIe siècle qui exigeait qu'on laissât les femmes libres d'agréer ou de repousser les hommages de leurs soupirants. »⁴⁹² Ainsi, « *Flamenca*, pour punir son mari (Archambaut) de s'être montré trop jaloux, le trompe effectivement. Elle s'en fait, du reste, un mérite et une sorte de « vertu ». Elle pense, de très bonne foi, qu'elle manquerait à son devoir de femme bien née, à « prix », à « valeur », si elle n'accordait point ses faveurs au beau chevalier (Guillaume) qui est venu la délivrer du jaloux (...). Elle se félicite et elle félicite Guillaume, du bon tour qu'ils ont joué ensemble au mari, comme s'ils avaient accompli là une action d'éclat. »⁴⁹³

Dans *Flamenca et les novas à triangle amoureux, contestation et renouveau de la f'in'amor*, Dominique Luce-Dudemaine voit dans le roman de *Flamenca*, l'incarnation de tous les éléments nécessaires à la tradition du triangle amoureux, un fait qui vient à la fois révolutionner l'amour courtois, tout en mettant en cause ses principes les plus fondamentaux :

« Il semble (...) qu'il faille discerner dans *Flamenca* et les deux autres *novas* dont le schéma narratif met en scène une confrontation entre l'amour et la jalousie,

⁴⁸⁹ Ibid., p. 15.

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ Lavaud René et Nelli René, *Les Troubadours ; Jaufré, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 622.

⁴⁹² Ibid., p. 624.

⁴⁹³ Ibid.

*non seulement une évolution de l'érotique courtoise occitane, mais une contestation de ses mythes essentiels. »*⁴⁹⁴

Cette vision de Dominique Luce-Dudemaine va d'ailleurs dans le sens de celle de certains contemporains et spécialistes de l'époque médiévale quand à leur vision et à leur jugement de l'adultère au sein du couple marié dans la mesure où ils présentent le phénomène comme une pratique plus que courante voire reconnue clairement parmi les autres mœurs, et se trouvant pour ainsi dire encadrée et réglementée.

C'est dans cette perspective que nous pouvons considérer la déclaration du troubadour Bernard Marti qui d'une part condamne le triangle amoureux et, d'autre part, émet des réserves sur le statut de l'amant en le considérant comme une composante envisageable au sein même du couple courtois mais en jugeant « qu'une dame est déloyale en amour envers son ami, quand elle l'accorde à trois ; c'est contre la loi qu'ils sont à trois. Mais je lui permets à côté de son mari, un ami courtois et estimé. Et si elle en cherche plus, elle est déshonorée et putain avérée.»

*Mas, ab son mari, l'autrei
Un ami cortez prezant
E si plus n'i vai sercant
Es desleialada
Et puta provada*⁴⁹⁵

Aussi, la prolifération du phénomène d'adultère au Moyen Age trouve son appui et son explication dans des faits historiques comme les festivités du mois de Mai, qui viennent à la fois célébrer le « valentinage » et l'arrivée du printemps. Le côté symbolique des festivités du mois de mai et son rapport avec le thème de l'adultère, résident essentiellement dans l'impact de ces festivités sur le comportement de la femme à cette occasion.

Selon les spécialistes, à l'occasion de ces festivités, la femme s'émancipe de toutes formes d'autorité, que ce soit parentale ou maritale en se donnant volontiers aux joies et aux plaisirs des festivités, en dansant par exemple avec le cavalier de son choix. Aussi, la femme mariée redevient aussi libre qu'une jeune femme.

⁴⁹⁴ Luce-Dudemaine, Dominique, *Flamenca et les novas à triangle amoureux, contestation et renouveau de la f'in'amor*, Paris, Presses universitaires de la Méditerranée, Monts, 2007, p. 10.

⁴⁹⁵ Marti, Bernard, in *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, Collection des amis de langue D'OC, 1965, p. 15.

Dans *L'Érotique des Troubadours*, René Nelli s'intéresse aux anciennes fêtes de Mai, célébrées à fin du mois d'avril et début du mois de mai, tout en faisant le lien entre cette tradition et le principe de liberté qui marque son déroulement et qui profite aux femmes :

« Les anciennes fêtes du printemps (fin du mois d'avril et début de mai) ont eu, semble-t-il, les mêmes caractères généraux en Occitanie et en Andalousie. Pendant tout le haut Moyen Age, dans les villes et dans les campagnes, les femmes et les filles ont célébré le « premier Mai » — qui avait coïncidé chez les celtes avec la fête de Beltène — par des cérémonies à peine christianisées, où le naturalisme païen, joyeux et impudique, se donnait libre cours (...)

Le seul trait important qui puisse être considéré comme une survivance des anciennes coutumes méridionales, c'est que les filles, en cette période de l'année, avaient le droit de disposer librement de leur personne (à leurs risques et périls) et de prendre pour amant qui bon leur semblait. Ces liaisons n'avaient pas toujours un caractère platonique (...) On voit donc que le mois de mai n'était pas le mois de la pureté virginale, ni celui du mariage (On ne se mariait pas ce mois-là, parce que, précisément, l'on y courtisait). »⁴⁹⁶

René Nelli voit en outre dans ce phénomène « un renversement temporaire de l'autorité maritale » qui « prenait par la force des choses l'aspect d'un adultère symbolique »⁴⁹⁷.

Selon Denise Tourillon, la prolifération du phénomène d'adultère s'explique aussi par le comportement de l'Eglise romaine qui, étonnamment, « toléra jusqu'au XIII^e siècle la conception de l'amour courtois adultère »⁴⁹⁸ jusqu'au 7 mars 1277, date de la condamnation officielle ; d'où la condamnation de « *De Amore* » d'André Le Chapelain.

Aussi, Denise Tourillon explique que si l'Eglise ferme les yeux si longtemps sur la conception courtoise de l'amour et de l'adultère, c'est parce qu'elle trouve dans les valeurs et les principes associés à l'amour courtois, une parenté avec ces propres valeurs et ses propres démarches.

Néanmoins, la tolérance de l'Eglise s'explique, selon l'auteur, par la conception de l'amour courtois tel qu'il apparaît uniquement dans les chansons de la première génération de Troubadours (de 1130 à 1170) et de la deuxième génération (de 1150 à 1210), où l'amour courtois convainc par « des accents de sincérité qui ne trompent pas »⁴⁹⁹ comme nous pouvons le constater dans les chansons de Guillaume X d'Aquitaine, Bernard Marti, Marcabru, Bernard de Ventadour ou encore Jaufré Rudel d'une part, et Peire Vidal, Rimbaut

⁴⁹⁶ Nelli, René, *L'Érotique de Troubadours*, Toulouse, Edouard Privat, Février 1963, p. 29-32.

⁴⁹⁷ Nelli, René, *L'Érotique es Troubadours*, in *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, Collection des amis de la langue D'OC, 1965, p. 13.

⁴⁹⁸ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, Collection des amis de langue D'OC, 1965, p.

16.

⁴⁹⁹ Ibid.

d'Orange, Peire d'Auvergne, Giraud de Borneil et Bertrand de Born d'une autre part. La démarche de l'église s'explique par une forme de sensibilité à un ensemble de valeurs qu'elle considère comme les siennes, dans la mesure où ces valeurs participent à l'affinement des mœurs ; l'église ne jugeait pas par conséquent « nécessaire d'en condamner l'esprit. »⁵⁰⁰

Ainsi, la condamnation de l'Eglise vient frapper essentiellement « le progrès croissant des hérésies » et « la dissolution des mœurs » dont participe l'amour courtois à l'époque de Peire Cardinal, où la « chanson tomba en désuétude, les termes se vidèrent peu à peu de leur contenu pour n'être plus que de brillants exercices de style, et que ceux même qui la pratiquaient n'en comprirent plus l'esprit, l'Eglise n'eut qu'à rejeter ce réceptacle vide où toutes les erreurs pouvaient se glisser, et où l'adultère n'était réduit qu'à sa plus pauvre expression. »⁵⁰¹

La condamnation puise ainsi sa légitimité dans le registre religieux et social dans la mesure où elle trouve sa raison d'être dans les notions de « péché » et d'interdit, mais la désapprobation peut apparaître aussi comme un fait logique dans la mesure où le libertinage vient en quelque sorte ébranler l'esprit même de l'amour courtois tel qu'il apparaît dans les chansons des premières générations de Troubadours qui soutiennent la sincérité des sentiments et le dévouement à l'amour et au service d'une seule dame.

Dans son *Traité de l'amour courtois*, André Le Chapelain condamne le phénomène de libertinage. Ainsi, en rappelant les principes essentiels de l'amour courtois, Le Chapelain déclare que « si l'un des deux amants trahit ses engagements, et s'il s'agit d'un homme qui veut aimer ailleurs, il devient tout à fait indigne de celle qu'il aimait d'abord et celle-ci doit refuser ses étreintes, puisque les sentiments qu'il nourrissait à son égard ont alors complètement disparu ; l'expérience prouve en effet qu'il est absolument impossible pour un homme d'être obsédé continuellement par la pensée d'une femme, sans commencer à éprouver pour elle une passion nouvelle qui chasse radicalement son ancien amour. C'est que l'enseignement naturel et universel d'Amour nous apprend que personne ne peut éprouver un amour véritable pour deux êtres à la fois. Ainsi, si un tel amant réclame les étreintes accoutumées et demande qu'on le gratifie des plaisirs d'antan, sa première maîtresse doit absolument lui interdire sa cour et le repousser comme un inconnu. »⁵⁰²

⁵⁰⁰ Ibid.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002, 1^{ère} édition : 1974, p. 158-159.

Cette vision s'applique évidemment aux amants adultères dans la mesure où l'infidélité touche directement le sentiment amoureux, qui, malgré le statut d'adultère des amants, est considéré comme un fait prouvé et établi. Aussi, La trahison est rejetée parce qu'elle vient porter atteinte à un sentiment partagé et rompre ainsi la notion de serment.

Si on s'accorde à dire que le sentiment amoureux est exclu du mariage, les avis des critiques convergent vers une réhabilitation du sentiment amoureux entre amants. Cette position trouve son appui dans le fait que l'amour adultère passe obligatoirement par des épreuves nécessaires comme le choix et par les efforts qu'exigent les péripéties de la conquête de l'amant pour sa Dame. Dans *L'Amour adultère, amour courtois*, Denise Tourillon fait remarquer dans ce contexte, que la confiance accompagne et justifie le choix en ajoutant que « l'amant étant sûr désormais que la Dame ne cèdera à ses avances que par prédilection. En permettant le choix, l'adultère, de façon paradoxale écarte le libertinage et permet la distinction entre l'amour vrai et la « falsa amor ». ⁵⁰³

Cette conception de l'adultère trouve à s'illustrer dans les chansons de quelques poètes Troubadours comme Bernard de Ventadour qui déclare :

« Dans l'entente et le bon vouloir est l'amour de deux vrais amants. Rien ne peut aller si les volontés ne sont pas les mêmes :

*« En agradar et en voler
Es l'amor de dos fis amans.
Nul ares no i pot pro tener,
Si'lh voluntaz non es egaus. »⁵⁰⁴*

La notion de choix qui vient justifier et confirmer la présence du sentiment amoureux entre les amants trouve son écho aussi dans les chansons d'Arnaut Daniel qui affirme en parlant de sa première rencontre avec sa dame :

« Quand je l'ai vue pour la première fois, j'ai vu si clair pour la choisir, et mon cœur a si bien cru le témoignage de mes yeux, que je ne prise plus les secrets messages. »

*« Tant fo clara ma prima lutz
D'eslir lieis, don cre'l cors los huollos
No pretz necs mans dos agovents. »⁵⁰⁵*

⁵⁰³ Ibid, p.20.

⁵⁰⁴ De Ventadour, Bernard, in *L'Amour adultère, amour courtois*, Paris, *Collection des amis de la langue D'OC*, 1965, p. 20.

Par conséquent, l'amour justifié par le choix et par la volonté implique et exige la loyauté et la fidélité.

Il faut dire aussi que l'exigence de fidélité et de loyauté de la part de la dame envers son amant est à considérer comme une sorte de récompense dans la mesure où l'amant doit passer impérativement par un ensemble d'étapes pour atteindre son objectif.

Ces étapes se résument essentiellement, comme nous l'avons déjà souligné, dans la notion de conquête par laquelle l'amant doit passer pour mériter les faveurs de sa dame. La conquête implique une certaine prise de risque. L'amant doit passer en effet surmonter des épreuves, comme le dédain et la patience, et se confronter aux dangers, comme celui du mari jaloux ou encore la vigilance des « lausengiers » avant de récolter les fruits de sa quête, de sa patience et surtout de sa passion, puisque « du désir physique il lui faut se hausser jusqu'à l'union des cœurs. Et c'est alors seulement qu'il aura le droit de satisfaire son désir. Mais il est bien vrai qu'entre-temps, ce désir aura évolué. Il sera devenu l'Amour »⁵⁰⁶ comme le fait remarquer Denise Tourillon.

Par conséquent, le « don réclamé » par le troubadour ne se résume pas uniquement dans le côté charnel. Il s'agit pour le troubadour d'une sorte de quête dont l'objectif est d'atteindre le sommet ou le graal qui vient couronner toute une conquête dont les péripéties contribuent certes à montrer les mérites du prétendant, mais participent aussi à l'affinement et à l'élévation de son esprit. C'est dans cette perspective que Jean Mouzat résume la quête de l'amant courtois :

« L'amoureux réclame le don, oui le don charnel de l'adultère, mais parce qu'il a d'abord fait le don entier de lui-même. Mais ce n'est pas la chair qui désire la chair, c'est l'esprit qui la désire ; car, vers ce but périlleux, exalté d'obstacles et de dangers, a lieu une ascension qui est purification. Trop pujei contra mont..., Chante l'un de nos poètes. Rare autant que périlleux était le sommet idéal de la quête. Le troubadour, au terme de sa longue patience, méritait-il cette récompense : voir au coucher le corps nu de sa dame — éclair de beauté décuplée par le long désir :

*Suau e gent me conquis
Quand volc qu'ieu vis*

⁵⁰⁵ Daniel, Arnaut, in *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, *Collection des amis de la langue D'OC*, 1965, p. 20.

⁵⁰⁶ Tourillon, Denise, *L'Amour courtois, amour adultère*, Paris, *Collection des amis de la langue D'OC*, 1965, p. 22.

*Son bel cors blanc joios jazer... »*⁵⁰⁷

Dans ces conditions, la trahison rime avec les notions l'abus de confiance, d'ingratitude et de déshonneur. Au Moyen Age, la méfiance à l'égard de la trahison amoureuse marque sa présence dans plusieurs écrits. Cependant, ce que nous pouvons souligner dans ce contexte, ce sont les conséquences qu'entraîne une telle conduite.

En effet, la trahison reste rarement sans punition où sans entraîner des mesures de représailles à l'égard du traître. La mise en garde vis-à-vis d'une telle offense s'observe dans *Le Roman de la rose* à travers le discours du dieu d'Amour.

Le discours que le dieu d'Amour tient au narrateur est chargé à la fois de mises en garde contre la fausseté et la tromperie, mais aussi de menaces de punition et de représailles contre ceux qui osent l'abuser ou le tromper comme nous pouvons le constater dans ce passage :

*« Amis, dist-il, j'ai mains hommages
Et d'uns et d'autres receüs
Dont j'ai puis esté deceüs.
Li felon plain de fauceté
M'ont par maintes fois bareté.
D'aus ai oïe mainte noise :
Mes il savront cum il m'en poise :
Se je les puis a mon droit prendre
Je lor vodré chierement vendre.
Mes or veil, por ce que je t'ains,
De toi estre si bien certains
Et te veil si a moi lier
Que tu ne me puisse nier
Ne promesse ne couvenant
Ne faire nul desavenant.
Pechiés seroit se tu trichoies,
Car il me semble que loial soies. »*

*« Ami, fit-il, j'ai reçu de nombreux hommages et des uns et des autres qui m'ont ensuite abusé. Les traîtres pleins de fausseté m'ont plus d'une fois trompé. D'eux j'ai entendu force récriminations, mais ils sauront à quel point j'en suis mécontent : si je peux les soumettre à mes lois, je le leur ferai payer très cher. Maintenant, je veux, parce que je t'aime, être si sûr de toi et je veux te lier si bien à moi que tu ne puisses envers moi renier ni promesse ni accord ni rien faire d'inconvenant. Ce serait péché si tu trichais, car il me semble que tu es loyal. »*⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ Ibid., p. 8.

⁵⁰⁸ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 146-147.

Les menaces de punition et de représailles contre les traîtres, les tricheurs et contre les trompeurs s'expliquent bien entendu par l'importance du lien sacré d'amour, symbole du serment qu'il faut absolument respecter et honorer.

Par conséquent, la méfiance à l'égard de la trahison est une réaction prévisible. Pour mériter l'entière confiance de son élue, l'amoureux doit absolument faire ses preuves et montrer sa bonne foi. Nul ne peut s'introduire dans le jardin d'Amour sans avoir requis la confiance et l'approbation nécessaires. Dans le cas contraire, il risque de faire face au danger des représailles, prêt à bondir pour protéger l'honneur du verger, à l'exemple du personnage de « Danger » qui apparaît pour la première fois au narrateur du *Roman de la rose*, séduit par la beauté et par la fraîcheur des rosiers :

*« A tant saut Dangiers li vilains
De la ou il estoit muciés.
Grans fu et noirs et hericiés,
Les yex ot rouges comme feus,
Le nés froncié, le vis hideus,
Et s'escrie cum forcenés :
« Bel acuel, por quoi amenés
Entor ces roses ce vassaut ?
Vous faites mal, se Diex, me saut,
Qu'il bee a nostre avillement.
Dehait aît, sans vous solement,
Qui en cest vergier l'amena !
Qui felon sert itant en a.
Vous li vouliés bonté faire,
Et il vous quiert honte et contraire.
Fuiés, vassaus, fuiés de ci !
Par poi que je ne vous oci !
Bel acuel mal vous connoissoit,
Qui de vous servir s'angoissoit,
Si le baés a conchier.
Ne me quier mes en vous fier,
Car bien est ores esprouvee
La traïson qu'aviés couvee. »*

« C'est alors que bondit de sa cachette Danger le rustre. Il était grand, noir, le cheveux en broussailles, les yeux rouge feu, le nez froncé, le visage hideux. Il s'écria comme un forcené :

« Bel Accueil, pourquoi amenez-vous autour de ces roses ce jouvenceau ? C'est mal agir, que dieu m'assiste ! Car il cherche notre déshonneur. Malheur à celui qui l'amena à ce verger, vous excepté ! Quand on sert un félon, c'est la récompense qu'en a. Vous vouliez être bon avec lui, et il cherche votre honte et votre dommage. Fuyez, jeune homme, fuyez ! Peut s'en faut que je vous tue ! Bel Accueil vous connaissait mal pour se préoccuper de vous servir, tandis que vous cherchez à le

*rouler. Je n'ai pas envie d'avoir confiance en vous, car maintenant éclate au grand jour la trahison que vous avez couvée. »*⁵⁰⁹

Le discours et les menaces du dieu d'Amour dans *Le Roman de la rose*, trouvent en quelque sorte leur écho dans *Jehan de Saintré*, œuvre rédigée par Antoine de La Sale vers 1456, et dans laquelle la fin que connaît la dame des belles cousine semble se justifier par son manque d'engagement au serment d'amour qu'elle prête auparavant à Jehan de Saintré. En effet, se sentant offensé par la trahison et par la déloyauté de sa dame (La dame des Belles Cousines), Jehan de Saintré ne se contente pas de la quitter, mais il va au-delà en menant une terrible vengeance et en humiliant publiquement sa dame, ainsi que de son amant (Messire Abbé) qu'il provoque en duel et à qui il transperce la langue en représailles des propos qu'il a tenus auparavant sur les chevaliers et sur l'ordre de la chevalerie.

Le fait que Saintré procède à l'arrachement de la ceinture bleue, symbole de la loyauté, accrochée à la taille de sa dame, rend compte de l'importance de la loyauté comme valeur essentielle et nécessaire à la continuité de la relation amoureuse :

« Ah, ça ! Perfide, traîtresse (et autres mots peu amènes que je tairai) que vous êtes ! Je vous ai servie en toute loyauté, aussi bien que le peut un chevalier servant, et voici que pour un ribaud de moine vous êtes traîtreusement et indignement déshonorée et m'avez abandonné ! Afin qu'il vous en souviene, et que cela serve d'exemple à tous les autres... »

Alors, il la prend par la touffe de cheveux qui dépasse de sa coiffe, lève la main pour lui mettre une paire de gifles, mais se retient soudain en songeant à tout le bien qu'elle lui a fait, et il la fait asseoir sur le banc, en larmes, et comme pâmée de chagrin. (...).

« Adieu, Madame la plus perfide qui fut jamais ! »

Et prenant congé d'elle, il vit qu'elle portait à la taille une étoffe bleue à ferrets d'or. Il va la lui enlever, en lui disant :

« Madame, comment avez-vous l'audace de porter une ceinture bleue ? Le bleu est la couleur de la loyauté, et vous êtes la plus déloyale de toutes. Il n'est plus question que vous la portiez. »

*Il la lui enlève donc, la plie et la met contre sa poitrine. »*⁵¹⁰

Dans les œuvres de la première moitié du XIXe siècle qui sont celles de notre corpus, le thème de la trahison est surtout présent dans *Le Rouge et le noir*. On pourrait même avancer

⁵⁰⁹ Ibid., p. 194- 195.

⁵¹⁰ De la Sale, Antoine, *Jehan de Saintré*, Paris, *Le livre de Poche*, Collection *Lettres gothiques*, 1995, p. 509-513.

que dans *Le Rouge et le noir*, c'est le thème de la trahison qui s'impose comme le thème majeur dans la mesure où c'est elle qui mène l'action et provoque la chute finale en conduisant le personnage principal à la potence.

Cependant, nous pouvons distinguer dans *Le Rouge et le noir* entre deux types de trahison majeure : une trahison sentimentale, celle de Julien Sorel à l'égard de Madame de Rênal, qui entraîne une autre trahison perçue par Julien Sorel comme une réaction motivée essentiellement par un mépris provoqué par une différence sociale. Cette dernière trahison prend une ampleur plus grande en se transformant en une trahison publique à travers la condamnation finale de Julien et de sa conduite.

En effet, le sentiment de trahison est ressenti en priorité par Madame de Rênal qui, abandonnée par Julien Sorel, perçoit la relation et surtout le projet de mariage de Julien avec Mathilde de la Mole comme une trahison, d'autant plus que Madame de Rênal ne semble retenir des motivations de cette relation et de ce mariage que le caractère arriviste et intéressé de Julien. C'est pourquoi le comportement et la réaction de Madame de Rênal, qui envoie une lettre de dénonciation à son sujet au Marquis de La Mole, sont à considérer comme une mesure de vengeance ou de représailles. Une volonté de se venger que Madame de Rênal dissimule sous l'obligation d'un devoir dicté par la religion et par la morale :

« Ce que je dois à la cause sacrée de la religion et de la morale m'oblige, monsieur, à la démarche pénible que je viens accomplir auprès de vous ; une règle, qui ne peut faillir, m'ordonne de nuire en ce moment à mon prochain, mais enfin d'éviter un plus grand scandale. (...).

On a pu croire convenable de cacher ou de déguiser une partie de la réalité, la prudence le voulait aussi bien que la religion. Mais cette conduite que vous désirez connaître, a été dans le fait extrêmement condamnable, et plus que je puis le dire. Pauvre et avide, c'est à l'aide de l'hypocrisie la plus consommée, et par la séduction d'une femme faible et malheureuse, que cet homme a cherché à se faire un état et à devenir quelque chose. (...).

En conscience, je suis contrainte de penser qu'un de ses moyens pour réussir dans une maison, est de chercher à séduire la femme qui a le principal crédit. »⁵¹¹

La trahison de Madame de Rênal provoque à son tour, comme nous l'avons déjà souligné, une volonté de vengeance de la part de Julien Sorel, qui, se sentant trahi et humilié par celle chez qui il pensait trouver amour et tendresse. D'ailleurs, le dilemme entre l'amour et le désir de vengeance surgit soudainement dans l'esprit de Julien alors qu'il s'apprête à tirer

⁵¹¹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 495- 496.

sur son ancienne maîtresse. Sa colère, au moment de son arrivée à l'église, lui dicte finalement le devoir de venger son honneur, et réparer son affront :

« Julien se trouva à quelques pas derrière le banc de Mme de Rênal. Il lui sembla qu'elle priait avec ferveur. La vue de cette femme qui l'avait tant aimé fit trembler le bras de Julien d'une telle façon, qu'il ne put d'abord exécuter son dessein. Je ne le puis, se disait-il à lui-même ; physiquement, je ne le puis. En ce moment, le jeune clerc qui servait la messe, sonna pour l'élévation. Mme de Rênal baissa la tête qui un instant se trouva presque entièrement cachée par les plis de son châle. Julien ne la reconnaissait plus aussi bien ; il tira sur elle un coup de pistolet et la manqua ; il tira un second coup, elle tomba. »⁵¹²

Aussi, la trahison de madame de Rênal est mise à nu par la réaction de Julien qui loue voire célèbre son action, à savoir l'attentat qu'il commet à l'égard de son ancienne maîtresse. Il résume son avenir et son destin dans ce coup d'éclat et dans cette action de « vengeance » qu'il répète, comme s'il avait peur d'oublier et avait besoin d'en prendre conscience en l'exhibant comme un trophée. Une réaction immédiate qui satisfait momentanément le héros dans la mesure où il trouve une justification dans le fait de conclure que Madame de Rênal n'a eu finalement que ce qu'elle méritait. Son seul regret se résume dans le fait de devoir composer, peut-être à jamais, avec la séparation : la séparation avec Mathilde, mais aussi avec la réputation peu glorieuse « d'assassin vulgaire » dont va hériter son fils. C'est ce qu'en tout cas laisse entrevoir la lettre que Julien envoie à Mathilde peu de temps après son arrestation :

« Il me reste un ennuyeux devoir à remplir, pensa Julien, il faut écrire à Mlle de La Mole. Je me suis vengé, lui disait-il. Malheureusement, mon nom paraîtra dans les journaux, et je ne puis m'échapper de ce monde incognito. Je mourrai dans deux mois. La vengeance a été atroce, comme la douleur d'être séparé de vous. De ce moment, je m'interdis d'écrire et de prononcer votre nom. Ne parlez jamais de moi, même à mon fils : le silence est la seule façon de m'honorer. Pour le commun des hommes, je serai un assassin vulgaire... »⁵¹³

⁵¹² Ibid., p. 496- 497.

⁵¹³ Ibid. p. 499.

Dans ce contexte on pourrait voir dans le procès et dans la condamnation de Julien, à la fois une forme de trahison et une forme de vengeance. Julien voit en effet dans son procès une forme de trahison car se retrouve abandonné essentiellement par la société et a osé se dresser contre le vice et contre l'injustice, alors qu'auparavant, cette même société l'a accueilli à bras ouverts, cependant que dans son arrivisme, il en était presque la parfaite incarnation. Julien perçoit en outre son procès comme une vengeance, dans la mesure où il considère que ce n'est pas contre son crime qu'on s'indigne, mais contre sa condition basse de jeune homme condamné d'avance par sa position et sa différence sociale d'avec les jurés :

*« Messieurs les jurés,
« L'horreur du mépris, que je croyais pouvoir braver au moment de la mort, me fait prendre la parole.
Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. »⁵¹⁴*

Ainsi, nous pouvons dire que la trahison est finalement le signe d'un profond trouble mais aussi l'annonce d'une dislocation irrémédiable de la notion de serment. D'où l'intérêt d'aborder le thème de rupture.

⁵¹⁴ Ibid., p. 530.

C- La rupture :

Les thèmes de la séparation et de la rupture sont des thèmes qui ont très largement nourri la poésie du Moyen Âge, celle des trouvères et des troubadours plus précisément, dans la mesure où l'absence de l'être aimé constitue une occasion favorable à l'exaltation des sentiments et au débridement des plaintes sentimentales. Aussi, en mettant les sentiments de l'amoureux à l'épreuve, la séparation galvanise les sentiments de ce dernier qui met tout son art au service de la passion.

Cependant, avant de considérer les effets de la rupture en tant que thème sur la poésie des troubadours, il serait intéressant de s'intéresser aux causes et aux motivations qui poussent à la rupture amoureuse au Moyen Âge. Dans *Traité de l'amour courtois*, et plus précisément dans le chapitre IV, *Comment cesse l'amour* André Le Chapelain fait l'inventaire des éléments et des facteurs qui font que l'amour peut disparaître. Des éléments qu'on peut considérer par conséquent comme des motifs de rupture amoureuse.

Ainsi, Le Chapelain considère que l'amour peut cesser et disparaître complètement par l'association ou par l'intervention de plusieurs éléments qui touchent aux différents domaines de la vie, comme la religion et la morale chrétienne si l'amant, justement, s'écarte de la religion chrétienne. L'amour peut disparaître aussi s'il est « publiquement divulgué », ce qui laisse entendre l'importance de l'élément de discrétion pour la continuité et le maintien d'une relation passionnelle au sein de la société courtoise. Aussi, Le Chapelain voit dans le manque de solidarité entre les amants dans les moments difficiles, ainsi que dans l'infidélité de l'un des amants, des motifs sérieux de rupture amoureuse. Pareillement, le sentiment amoureux cesse de se développer dans la perfidie et dans l'hypocrisie qui sont des éléments à « bannir de la cour d'Amour » selon Le Chapelain.

Le Chapelain cite en outre un autre motif de rupture amoureuse, élément qui nous paraît le plus intéressant de tous, et le plus courtois par excellence, c'est celui du mariage dont l'accomplissement chasse forcément le sentiment amoureux.

Par ailleurs, Le Chapelain voit dans l'apparition soudaine d'une incapacité ou de maladie physique, comme l'impuissance, ou encore la folie des motifs qui peuvent justifier la rupture amoureuse :

« Ajoutons que si deux amants se lient par le mariage, l'amour, entre eux, disparaît brutalement ainsi que le montre bien la doctrine de certains amants. En

outré si quelque évènement fortuit fait que l'un des deux amants devient impuissant, l'amour ne peut durer entre eux, mais il les déserte totalement. Que la folie s'empare d'un amant, ou qu'il se montre soudain timide, l'amour a cela en horreur, il disparaît. »⁵¹⁵

Cependant, si nous nous intéressons directement à la poésie des Troubadours, nous pouvons dire que nous pouvons distinguer grosso modo deux types de séparations ou de ruptures : la rupture volontaire ou choisie causée essentiellement par le désaccord entre les amants ou encore l'ingratitude de la dame et sa déloyauté ; et la rupture imposée ou subie qui se justifie par des éléments ou par des forces extérieures comme la distance géographique, thème largement exploité par les poètes du Moyen Age.

Chez de nombreux poètes Troubadours, la première catégorie de rupture, la rupture volontaire, intervient le plus souvent à la suite d'un sentiment d'impuissance face à un amour malheureux non partagé. Le poète préfère ainsi prendre congé de sa dame, non pas pour aller servir une autre, mais généralement pour s'éloigner dans l'espoir de trouver la paix loin de celle dont l'amour l'assaille sans pour autant qu'il puisse ni profiter de sa présence, ni lui faire part de ses sentiments. N'ayant aucun espoir d'avoir la faveur de celle qu'il aime, il préfère ainsi partir pour errer sans but précis. Son échec amoureux rime avec la perte de sa raison de vivre. Il ne s'agit pas là par conséquent d'une « chanson de change » qui consiste à rompre avec une dame uniquement dans le but de se dévouer à une autre, une pratique qui reste rare chez les poètes troubadour.

Ainsi, dans le poème « *Quan vei la lauzeta mover* » (*Quand je vois l'alouette de joie agiter*) de Bernard de Ventadour, le poète décrit une situation où la rupture avec sa dame semble bien engagée dans la mesure où il chante un amour condamné d'avance. Il se trouve ainsi pris entre le feu et la glace dans la mesure où il se voit s'engager dans un amour de mauvais présage. Le dédain et l'indifférence de sa dame ainsi que leur désaccord font qu'il doit s'attendre au pire:

*« En ceci ma dame se montre
Bien femme et je le lui reproche
Elle ne veut pas ce qu'on doit vouloir
Et elle fait ce qu'on lui défend.
Je suis tombé en mauvaise grâce
Et j'ai bien agi comme le fou sur le pont
Je ne sais pas pourquoi cela m'est arrivé*

⁵¹⁵ Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 156.

*Si ce n'est que je voulais gravir une pente trop raide. »*⁵¹⁶

Face à l'impossibilité de l'union, face à une situation d'impuissance et d'échec, le poète préfère rompre pour partir sans savoir où.

Le poète préfère renoncer parce qu'il n'a pas d'autre choix. Par conséquent, il faut dire dans ce contexte que la rupture et la séparation ne procurent aucune forme de jouissance au poète, qui, au contraire, quitte sa dame avec regret faisant preuve d'un grand sentiment d'amertume et traînant son échec comme un fardeau :

*« Puisque, auprès de ma dame, ne peuvent me secourir
Ni prières, ni merci, ni mon bon droit
Et qu'il ne lui plaît pas
Que je l'aime, jamais plus je ne le lui dirai
C'est ainsi que je me sépare d'elle et que je renonce
Elle m'a tué et je lui réponds comme un mort
Et je m'en vais puisqu'elle ne me retient pas
Misérable, en exil, je ne sais où. »*⁵¹⁷

Cette situation décrite par Bernard de Ventadour trouve son écho dans *Douss'amiga* (*Douce amie*) un poème de Peire Rogier où le poète, contraint de quitter sa dame, fait part de sa souffrance et de son amertume face à cette décision. La rupture qui semble consommée, est motivée essentiellement ici par des facteurs opposants, comme les médisants, qui, par leurs calomnies, finissent par ruiner la relation du poète avec sa dame.

Néanmoins ici, le poète n'accorde pas beaucoup d'importance aux détails de la séparation et de la rupture sur lesquels il semble ne pas vouloir s'attarder. Ce qui compte le plus pour le poète c'est la rupture en elle-même, ainsi que ses conséquences désastreuses. N'ayant pas d'autres choix que de partir, c'est donc le cœur lourd que le poète décide de quitter sa dame pour s'exiler en terre étrangère, dans l'espoir de trouver paix et repos. Sa tâche semble très mal engagée puisque les flammes de l'amour et du désir qui consomment son cœur pour celle qu'il courtise ne sont pas encore prêtes de s'éteindre :

*« Douss'amiga no-n posc mais
Mout me peza car vos lais*

*Douce amie, je n'en puis plus
le cœur lourd de vous quitter*

⁵¹⁶ De Ventadorn, Bernart, (...1147- 1170...), in *Le livre d'or des troubadours, anthologie XIIIe -XVe siècle*, par Gérard Zuchetto et Jorn Bruber, Paris, *Les Editions de Paris*, 1998, p. 40.

⁵¹⁷ Ibid., p. 41.

<i>E redol men et esmais</i>	<i>je traîne (mène) douleur et inquiétude</i>
<i>E tenh m'o a gran pantais</i>	<i>je tiens pour cruel tourment</i>
<i>Car nos-us abras e no-us bais</i>	<i>de ne point vous embrasser</i>
<i>E depoten nostr'amor</i>	<i>en séparant notre amour. (...)</i>
<i>Non posc mudar que no-m planha</i>	<i>et comment ne me plaindrais-je</i>
<i>Car se part nostra companha</i>	<i>de voir finir notre union ?</i>
<i>Eu m'en vauc en terra estranha</i>	<i>je vais en terre étrangère</i>
<i>Mais am frejura e montanha</i>	<i>Ah ! J'aime mieux la froidure</i>
<i>No fas figa ni castanha</i>	<i>des monts que figue et châtaigne</i>
<i>En ribiera ni calor</i>	<i>en plaine avec la chaleur ! »⁵¹⁸</i>

La rupture amoureuse chez les Troubadours peut s'expliquer aussi dans d'autres cas par l'ingratitude de la dame, qui, une fois constatée, pousse le poète ou l'amoureux en général à partir vers d'autres horizons.

En effet, forcé de constater que l'élue de son cœur est ingrate ou infidèle, le poète n'hésite pas à faire sonner le départ pour aller chercher une femme plus digne et plus honnête à servir, tout en se lamentant sur son infortune et sur le temps perdu qui s'est écoulé auprès d'une dame qui ne méritait pas son amour et son dévouement.

Dans l'un des poèmes de Rimbaud d'Orange (Rimbaud d'Aurenga) intitulé *Pos tals sabers mi sortz e-m creis* (*Puisqu'un tel savoir nait et (s'ac) croit en moi*) le poète nous décrit une situation semblable dont la mesure où la rupture semble intervenir essentiellement suite à l'infidélité de celle qui il a pourtant servi avec loyauté :

*« J'ai été un ami fidèle et juste
D'une [dame] qui me trompait en trichant
Et parce que jadis son amour me tourmenta
J'en aurai tout le temps le cœur irrité
Puisque maintenant je ne veux pas entendre
Par sa langue la parole qui puisse me tourmenter
Parce qu'un autre s'abrite avec elle
Et je chasse ce que celui-là doit prendre.*

*Que la méchanceté et la tremperie
Restent avec elle et avec son ami
Car une telle joie m'a pris et m'enflamme
Dont je croirai jamais de faux discours (...). »⁵¹⁹*

⁵¹⁸ Peire Rogier (...1160-1180...) in *Le livre d'or des troubadours, anthologie XIIe -XVe siècle*, par Gérard Zuchetto et Jorn Bruber, Paris, *Les éditions de Paris*, 1998, p. 43.

⁵¹⁹ Raimbaut d'Aurenga, (...1147- 1173...), in *Le livre d'or des troubadours, anthologie XIIe -XVe siècle*, par Gérard Zuchetto et Jorn Bruber, Paris, *Les éditions de Paris*, 1998, p. 55.

Dans le poème que nous venons de citer, le poète se contente de rompre avec sa dame, en exprimant les regrets que provoque en lui le souvenir des beaux jours passés à la servir avec passion, ce qui n'est pas toujours le cas.

En effet, dans d'autres situations semblables, la rupture est souvent accompagnée par des mesures de représailles et de vengeance ; une attitude qui nous rappelle celle du mari berné et du mari jaloux, sauf que l'amant ne risque pas de tomber, suite à son comportement, dans la discourtoisie, contrairement au mari jaloux. Il ne s'agit pas en effet ici de défendre un sorte de « propriété » légale, mais de redresser un tort et venger un affront porté aux principes mêmes de l'amour courtois.

Nous nous permettons dans ce contexte de rappeler de nouveau un exemple que nous avons déjà cité dans d'autres endroits et qui témoigne de la violence qui peut marquer la rupture occasionnée par un acte d'infidélité amoureuse au Moyen Age; il s'agit du discours ainsi que de la réaction qu'occasionne l'infidélité de la Dame de Belles Cousines de la part de son chevalier Jehan de Saintré.

La violence qui marque la réaction de Jehan de Saintré est tout d'abord une violence verbale dans la mesure où le chevalier tient un discours blessant et accablant à l'égard de sa dame, un discours qui a pour but de la faire culpabiliser en lui faisant prendre conscience de la gravité de son comportement.

Ensuite, la violence de Saintré est une violence physique dans la mesure où il fait mine de lever la main pour lui « mettre une paire de gifles », et va jusqu'à lui arracher sa ceinture bleue, symbole de la loyauté.

La colère et la violence de Saintré se manifestent aussi à travers la punition qu'il inflige à « Messire Abbé », l'amant de sa dame, qu'il provoque en duel et à qui il transperce la langue :

« Ah, ça ! Perfide, traîtresse (et autres mots peu amènes que je tairai)... »

Alors, il la prend par la touffe de cheveux qui dépasse de sa coiffe, lève la main pour lui mettre une paire de gifles, mais se retient soudain en songeant à tout le bien qu'elle lui a fait, et il la fait asseoir sur le banc, en larmes, et comme pâmée de chagrin. (...).

« Adieu, Madame la plus perfide qui fut jamais ! »

Et prenant congé d'elle, il vit qu'elle portait à la taille une étoffe bleue à ferrets d'or. Il va la lui enlever, en lui disant :

« Madame, comment avez-vous l'audace de porter une ceinture bleue ? Le bleu est la couleur de la loyauté, et vous êtes la plus déloyale de toutes. Il n'est plus question que vous la portiez. »

*Il la lui enlève donc, la plie et la met contre sa poitrine. »*⁵²⁰

Ainsi, la réaction de Saintré montre suffisamment que l'absence de loyauté est un motif avéré de rupture au Moyen Age.

De même Dans *Traité de l'amour courtois*, André Le Chapelain insiste sur l'importance de la fidélité dans le maintien de la relation amoureuse dans le couple courtois :

*« L'amour en effet demande deux êtres unis par une même fidélité et par l'identité de leurs désirs, tous ceux qui ne sont pas dans ce cas sont dépourvus de tout mérite au regard d'Amour. »*⁵²¹

Ce thème de la rupture provoquée par l'ingratitude de la dame, nous renvoie à la poésie arabe, et plus particulièrement à la poésie arabe andalouse qui a constitué une source d'inspiration indéniable pour les Troubadours.

Ainsi, nous pouvons dire dans ce contexte que les thèmes traités dans le poème d'Arnaud d'Orange que nous avons cité précédemment, nous renvoie spontanément à un poème semblable d'Ibn Zaydūn dans lequel le poète fait l'état de son infortune et de son chagrin causés par l'ingratitude et la cruauté de celle à qui, par amour et passion, il a fait allégeance. L'ingratitude de la dame et sa cruauté dans le poème d'Ibn Zaydūn son provoqués essentiellement par son abandon :

"أيوحشني الزمان ، وأنت أنسي ، ويظلم لي النهار وأنت شمسي
وأغرس في محبتك الأمانى ، فأجني الموت من ثمرات غرسي
لقد جازيت غدرا عن وفائي ، وبعث مودتي ، ظلما ، ببخس
ولو أن الزمان أطاع حكمي فديتك ، من مكارهه ، بنفسي"

*« Sentirais-je l'exil des jours si tu es ma compagne,
Ma journée s'enténébrerait-elle si tu es mon soleil ?
J'ai cultivé dans ton amour les espérances,
Et je n'en cueille que les fruits de la mort.
Ma fidélité a eu pour salaire tes inconstances
Et ma sollicitude, à vil prix, tu l'as cédée*

⁵²⁰ De la Sale, Antoine, *Jehan de Saintré*, Paris, *Le livre de Poche*, collection *Lettres gothiques*, 1995, p. 509-513.

⁵²¹ Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, *Klincksieck*, 2002, 1974 pour a première édition, p.156.

*Si le temps s'était rendu à mes vœux,
Je t'aurais consacré mon âme,
Rempart contre les infortunes du destin. »⁵²²*

La séparation et la rupture s'expliquent aussi par des motifs et par des éléments que nous pouvons désigner d'externes ou subis, dans la mesure où l'intéressé ne peut rien contre le cours des choses, car la rupture ou la séparation est un fait imposé.

Parmi les éléments présents dans la poésie des troubadours nous pouvons retenir surtout l'éloignement géographique, élément très inspirateur dans la mesure où le poète donne libre cours à son imagination pour dresser les différentes qualités de sa dame et décrire l'ampleur des flammes de la passion qui le dévore, sans qu'il puisse faire quoique ce soit pour remédier à cette situation qui l'accable.

L'exemple d'un poème de Jauffré Rudel, que nous avons cité ailleurs est très révélateur dans la mesure où le poète, « gentilhomme de Bileux en Provence », chante la beauté et la générosité d'une « comtesse de Tripoli » qu'il n'a jamais vue ni rencontrée. Le poète prend connaissance de l'existence de sa dame ainsi que de ses qualités à travers les différentes descriptions et les différents récits des croisés revenus d'Orient où ils l'ont rencontrée.

Les thèmes de la rupture et de la séparation constituent dès lors une matière essentielle pour la passion de Jauffré Rudel dans la mesure où c'est sous l'inspiration provoquée à la fois par l'envie de voir cette dame et sous le joug de la séparation qu'il compose ses chansons. C'est également sous l'emprise de l'impatience qu'il décide de s'embarquer pour la terre sainte afin de concrétiser et célébrer son « amour lointain » :

<i>« Iratz e dolens m'en pratrai,</i>	Triste et chagrin, je partirai,
<i>S'ieu non vey est' amor de lonh</i>	Si ne puis voir amour lointain
<i>No m sai quora mais la veyrai</i>	Ni sais si le verrai jamais,
<i>Quar tan son nostras terras lonh,</i>	Car nos pays sont trop lointains,
<i>E tant y a pas e camis ;</i>	Et trop de pas à qui chemine,
<i>E per aisso non suis devis,</i>	Et ne suis tel qui le devine,
<i>Mas tot sia cum a lieys platz.</i>	Pourvu que tout soit pour lui plaire.

<i>Jamais d'amor no m jauzirai,</i>	Jamais d'amour ne jouirai
<i>Si no m jau d'est amor de lonh :</i>	Sinon de cet amour lointain :
<i>Que mielhor ni gensor non sai</i>	Meilleur ni plus noble n'en sais
<i>Ves nulha part, ni pres ni lonh ;</i>	Nulle part, ni près, ni lointain ;

⁵²² Ibn Zaydūn, *Une sérénité désenchantée*, traduit de l'arabe (andalousie) et présenté par Omar Merzoug, Giromagny, *Orphée la différence*, 1991, p. 38-39.

Tant es sos pretz verais e fis, Tant sa valeur est d'ambroisine
Que lai, el reng dels sarrazis, Qu'ailleurs en terre sarrazine
Fos ieu per lieys chaitius clamatz ! D'elle ai commande de m'abstraire. »⁵²³

Aussi, le thème « d'amour lointain » ou « amour de loin » est un thème qu'on rencontre souvent dans la poésie arabe, que ce soit dans la poésie arabe andalouse, ou dans la poésie arabe à l'époque médiévale en général et dont l'écho et l'inspiration semble atteindre leur sommet dans la poésie de Jauffré Rudel.

Ce thème s'impose comme le thème courtois par excellence dans la mesure où il participe activement de la création d'un idéal « courtois » où la passion se satisfait d'elle-même. L'état d'impuissance et de souffrance ne fait en effet qu'affiner l'esprit du poète, qui, au lieu de désertir, essaye de combler le vide causé par l'absence de la bien aimée, par sa patience, par son dévouement et par sa loyauté. Par conséquent, la rupture s'impose ici non pas comme un opposant, mais comme un adjuvant à la passion. La rupture et la séparation ne font en effet qu'augmenter l'amour et la passion du poète, qui en chantant sa souffrance, chante finalement son bonheur d'aimer et de souffrir pour celle à qui il prête allégeance.

Cette « tradition courtoise » que représente l'amour de loin ainsi que sa capacité à galvaniser la passion chez l'amant et affiner son esprit semble se perpétuer jusqu'à la première moitié du XIXe siècle dans la mesure où *La Chartreuse de Parme* fait inlassablement recours à cette « tradition », en commençant tout d'abord par le coup de foudre, en passant par les exigences de la quête, et en terminant par la récompense que représente l'union adultère, comme le résume très bien cet extrait de *La Chartreuse de Parme ou la rêverie héroïque* de Fabienne Bercegol :

« Désormais, la femme est souveraine et c'est pour lui obéir, pour se rendre digne d'elle, que le héros va atteindre à l'exploit.
Mais avant, il lui faut se soumettre aux exigences de « l'amour de loin » (selon l'expression médiévale) que Clélia a spontanément retrouvées et imposées. Il lui faut accepter la distance, la distance, la réserve, le refus, pendant longtemps, de l'aveu à l'abandon, et comprendre que la pudeur et l'éloignement sont les vraies conditions de la passion. Stendhal, de fait, en est convaincu et l'a exposé dans le traité De l'amour : la passion, pour vivre, exige le lointain, le possible ; il faut une alternance d'apparitions et d'absences, de dévoilements et de d'interdit, pour que le désir se maintienne par la tension même de son inassouvissement. Il lui faut surtout le

⁵²³ Rudel, Jauffré, *Lanquan li jorn son lonc en mai* in *Poésie des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, Anagrammes, 2012, p. 35.

*secret : aussi est-ce dans l'adultère et dans l'obscurité que Fabrice et Clélia vont connaître l'amour qui, dans la plus pure tradition courtoise, ne saurait souffrir ni publicité ni légalité. »*⁵²⁴

Aussi, nous pouvons dire que la rupture, représentée dans *La Chartreuse de Parme* par la tour de Farnèse, le lieu d'emprisonnement de Fabrice, participe à une forme d'initiation, comme nous l'avons déjà souligné dans l'exemple de Jauffré Rudel, par l'activation de la passion et dans l'élévation de l'esprit de l'amant, qui, au lieu de rompre et au lieu de désertier « la cour d'Amour », ne fait que montrer davantage son engagement et sa loyauté en se soumettant aux épreuves et aux dangers exigés par la passion. « C'est par service d'amour que Fabrice s'échappe » pour reprendre la formule de Fabienne Bercegol :

*« Cet amour qui aurait pu entraîner la démission du héros affermit au contraire son caractère, l'initie à une nouvelle forme d'héroïsme, fait de patience et d'abnégation, et lui permet d'accomplir la seule vraie prouesse du roman. De fait, c'est uniquement pour obéir à Clélia qui a su lui en arracher le serment (II, 20, p. 452), qu'il accepte de tenter l'évasion. Gina le constate avec amertume : c'est Clélia qui le sauve, car c'est par service d'amour que Fabrice s'échappe. Le narrateur le confirme : Fabrice se lance dans l'aventure « comme un héros des temps de chevalerie » en pensant à sa dame. »*⁵²⁵

Aussi, il faut souligner dans ce contexte que la rupture, épreuve indispensable à la quête amoureuse, l'état d'emprisonnement imposé à Fabrice par la tour Farnèse ainsi que la parcours initiatique par lequel Fabrice se trouve amené à passer nous rappelle incontestablement la parcours initiatique ainsi que les obstacles qui se dressent devant le narrateur amant dans *Le Roman de la rose*.

La tour Farnèse et ses gardes rappellent en effet la tour édiflée dans *Le Roman de la rose* pour y emprisonner Bel accueil, et empêcher, par les murailles, le narrateur d'atteindre la rose.

Le personnage de « Jalousie », les gardes et les murailles, avatars des épreuves et du danger que l'amant doit affronter pour réussir sa quête, confirment comme nous l'avons déjà souligné l'importance de la « tradition courtoise » que Stendhal réhabilite dans *La Chartreuse de Parme* et dont la rupture apparaît comme un ingrédient indispensable :

⁵²⁴ Bercegol, Fabienne, *La Chartreuse de Parme ou la rêverie héroïque*, Paris, Belin, 2001, p. 92.

⁵²⁵ Ibid.

*« Ens ou milieu par grant metrise
 Ont une tor dedens assise
 Cil qui du fere furent mestre.
 Nulle plus belle ne pot estre,
 Qu'el est le grant et lee et haute.
 Li murs ne doit pas faire faute
 Por engin qui sache lancier,
 Car l'en destrempa le mortier
 De fort vinaigre et de chaux vive.
 La pierre est de roche naïve
 De quoi l'en fist le fondement ;
 Si est dure cum aïment.
 La tour si fu toute reonde,
 Il n'ot si riche tour au monde,
 Ne pardedens miex ardenee ;
 Si est dehors entremellee
 D'un baille qui vient tout entor,
 Si qu'entre le mur et la tor
 Sont li rosier espés planté,
 Ou il a roses a plenté. »*

« En plein milieu, c'est avec une singulière habileté qu'une tour a été édifiée par les maîtres d'œuvres : il ne pouvait en exister de plus belle, car elle est grande, large et haute. Impossible que le mur fasse défaut, quels que soient la machine de guerre et ses projectiles car l'on a détrempe le mortier de vinaigre fort et de chaux vive. C'est de pierres naturelles qu'on a fait les fondations : elle est dure comme l'aimant. La tour est toute ronde ; il n'y en pas au monde d'aussi forte, ni de mieux agencée au-dedans, tandis qu'au dehors on a ajouté une clôture qui l'entoure complètement. Ainsi donc, entre le mur et la tour, sont plantés en rangs serrés les rosiers avec des roses à foisons. »⁵²⁶

Ainsi, nous pouvons dire que les lamentations du narrateur, resté en dehors de la clôture, ont pour but de matérialiser cette souffrance typique de « l'amour de loin » que nous avons pu observer dans les chansons de Jauffré Rudel, et qui sans le faire fléchir, fait croître, au contraire, sa passion tout en l'incitant à aller jusqu'au bout de sa quête et atteindre le sommet de son authenticité.

⁵²⁶ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, GF Flammarion, 1999, p. 240-241.

Cependant, contrairement à la rupture dans *La Chartreuse de Parme*, dont le déroulement et l'issue ne font que confirmer la profondeur de la passion, la rupture amoureuse dans *Le Lys dans la vallée* paraît à la fois problématique et logique.

En effet, contrairement à Fabrice Del Dongo dans *La Chartreuse de Parme*, « le chevalier » ou l'amant dans *Le Lys dans la vallée* est un amant démissionnaire. Son égoïsme et son indifférence le conduisent à s'épanouir dans les ruptures sentimentales qu'il provoque volontairement, parce qu'il préfère abandonner, rompre avec l'essentiel, pour se consacrer à l'entretien de ses rêveries. Félix préfère finalement le plaisir de l'écriture et le plaisir des rêveries, à la douleur de la passion.

Dans *Le Lys dans la vallée*, Félix est confronté à deux types de ruptures notables : la rupture avec Henriette, une rupture qui s'achève dans la mort et dans l'anéantissement, et la rupture avec Natalie de Manerville ; une rupture sentimentale décidée en apparence par Natalie, mais provoquée essentiellement par le récit de Félix, qui anticipe en quelque sorte cette rupture ; ce qui laisse penser que cette rupture est programmée à l'avance.

Ainsi, Félix est un personnage qui évolue en permanence dans la rupture : une rupture qui prend la forme d'une fuite qui rappelle ses moments d'absence, pendant son enfance, pour compenser la rupture avec sa mère. Des moments d'absence qu'il consacre, volontiers, à la rêverie, abandonné dans un coin du jardin familial :

« Quoique délaissé par ma mère, j'étais parfois l'objet de ses scrupules, parfois elle parlait de mon instruction et manifestait le désir de s'en occuper ; il me passait alors des frissons horribles en songeant aux déchirements que me causerait un contact journalier avec elle. Je bénissais mon abandon, et me trouvais heureux de pouvoir rester dans le jardin à jouer avec des cailloux, à observer des insectes, à regarder le bleu du firmament. Quoique l'isolement dût me porter à la rêverie, mon goût pour les contemplations vint d'une aventure qui vous peindra mes premiers malheurs. Il était si peu question de moi, que la gouvernante oubliait de me faire coucher. »⁵²⁷

Ainsi, persécuté par sa mère pour avoir passé la soirée perché dans un figuier au fond du jardin pour regarder les étoiles ; privé par l'autorité maternelle qu'il perçoit et qu'il interprète comme une « tyrannie » qui se dresse devant les plaisirs que lui procurent la contemplation, la solitude et les rêveries, Félix développe une sorte d'envie et désir incontrôlables pour une sorte de « fruit défendu » :

⁵²⁷ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 41.

Aussi, les ruptures sentimentales de Félix nous rappellent ses fuites et ses escapades dans les premiers moments de sa jeunesse, des escapades qu'il justifie par sa volonté de fuir les « persécutions » que lui inflige son entourage, ce qui lui donne le sentiment d'être mal compris, voire rejeté :

*« Personne ne m'adressait la parole, et je ne me sentais pas la force de parler le premier. Les regards hostiles ou froids me rendaient honteux de ma jeunesse qui semblait importune à tous. Je basai le succès de mon escapade sur cette indifférence, en me proposant de m'esquiver un jour aussitôt le dîner fini, pour voler aux Galeries de bois ».*⁵²⁸

Une fuite et une escapade que Félix associe à celles de Bianca Capello⁵²⁹, sauf que contrairement à Bianca Capello qui quitte tout pour suivre son amant, Félix se contente d'envoyer des signes à ses maîtresses, sans montrer une réelle volonté de s'engager dans une relation amoureuse.

Par ailleurs, la rupture avec Natalie de Manerville semble inévitable dans la mesure où Félix, qui se dérobe aux désirs qu'il dessine à Henriette de Mortsauf, la condamnant à « s'en tenir à son rôle de lys et d'ange blanc », semble vouloir condamner et réduire Natalie de Manerville à un rôle de lectrice fidèle, préférant ainsi le plaisir de l'écriture à celui de la relation amoureuse :

« Le récit de Félix à Natalie est encore la preuve qu'il ne s'est pas encore corrigé de ce travers. A nouveau, à la demande de la relation amoureuse, Félix répond par la production de signes. D'une manière exhibitionniste, il expose dans la jubilation que lui procure l'écriture : « Je fouille ce monceau de cendres et prends plaisir à les étaler devant vous », avoue-t-il. Le plaisir d'écrire semble l'emporter sur l'émotion douloureuse qui n'interrompt qu'une fois le récit (p. 378). Natalie n'a donc pas plus de chance qu'Henriette. « Je cède à ton désir », écrit Félix en lui envoyant sa confession. Mais il se méprend sur ce désir. Elle est priée de n'être qu'une sœur de charité, une lectrice bienveillante d'un amoureux des signes, car au

⁵²⁸ Ibid., p. 53.

⁵²⁹ Jeune noble vénitienne du XVI^e siècle qui se sauva à Florence avec un commis de banque. Elle devint par la suite la maîtresse de Cosme de Médicis puis sa femme. Balzac était fasciné par cette histoire qu'il évoque à plusieurs reprises dans sa correspondance, en particuliers à Mme d'Abrantès vers 1825, (Corr. I, pp. 263-264). Il distingue alors deux classes de femmes, les Isidora (héroïne de Melmoth de Maturin) et les de Staël, femmes qui allient les idées mâles et la faiblesse de leur sexe. Parmi les premières, Balzac admire la sensibilité de Bianca Capello qui « quitte honneur, richesse, patrie, père, religion, tout pour suivre son amant ». Il ajoute : « j'ai formé pour moi cet axiome que la femme n'est jamais si touchante et si belle que lorsqu'elle renonce à tout empire et s'humilie toujours devant un maître ».

*désir, Félix préfère le désir d'écriture, à la religion de l'amour, la religion esthétique. »*⁵³⁰

Ainsi, la réponse de Natalie, qui refuse la demande de Félix, vient pour marquer clairement une rupture mais aussi pour imposer « une éducation » dans la mesure où elle se donne le statut d'une anti-Henriette grâce à une vision et grâce à une dimension plus critique.

Par conséquent, la rupture de Natalie trouve sa justification dans le récit et dans la confession même de Félix. Les précédents échecs de Félix se dressent en effet comme des éventails devant toute possibilité de bonheur.

Pour Natalie, la position d'une quatrième amante n'est pas très envieuse dans la mesure où elle doit pallier les défauts de toutes les précédentes, à savoir Lady Dudley, Lady Arabelle et Henriette de Mortsau :

*« J'avoue mes imperfections, je les connais ; mais pourquoi me les faire si rudement sentir ? Savez-vous pour qui je suis prise de pitié ? Pour la quatrième femme que vous aimeriez. Celle-là sera nécessairement forcée de lutter avec trois personnes....Je renonce à la gloire laborieuse de vous aimer... »*⁵³¹

Aussi, la demande que Félix adresse à Natalie vient désavouer ses prétendus sentiments pour Henriette dans la mesure où le comportement de Félix, au lendemain de la mort d'Henriette n'est pas révélateur d'une véritable passion. Il n'honore en rien l'amour et le dévouement qu'Henriette avait pour lui. Félix est un faux Troubadour. Il prétend endosser le statut de poète, mais néglige lamentablement les sentiments. D'ailleurs, Natalie le lui reproche dans sa lettre réponse :

*« Quand on est aimé ainsi, que peut-on demander de plus ? Pauvre femme ! Elle a bien souffert, et quand vous avez fait quelques phrases sentimentales, vous vous croyez quitte avec son cercueil ? Voilà dans doute le prix qui attend ma tendresse envers vous. »*⁵³²

⁵³⁰ Séginger, Gisèle, in *Le Lys dans la vallée*, introduction, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 12.

⁵³¹ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, introduction, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 386.

⁵³² *Ibid.*, p. 388.

Néanmoins, nous pouvons dire que contrairement à l'exemple de Félix dans *Le Lys dans la vallée*, qui échoue lamentablement, la fin qui marque *Le Rouge et le noir* est révélatrice d'une véritable passion, dans la mesure où la mort des amants telle qu'elle apparaît dans le roman de Stendhal, vient inscrire une continuité et non pas une rupture. Une sorte de clin d'œil ou d'hommage à la fin telle qu'elle est dans la tradition courtoise assurée essentiellement par le roman de *Tristan et Iseut* et qu'on retrouve à la fois dans *La Chartreuse de Parme* et dans *Le Rouge et le noir*.

La mort de Fabrice qui intervient peu de temps après celle de Clélia ainsi que la mort de Madame de Rênal, terrassée par le chagrin, « trois jours » après l'exécution de Julien, rendent compte de cette continuité et de cette volonté de ressemblance:

« Mme de Rênal fut fidèle à sa promesse. Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie ; mais trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants. »⁵³³

La mort de Madame de Rênal, quelques jours après celle de Félix est à considérer comme un message d'amour et de passion. Cette forme de langage sans paroles va nous permettre de nous intéresser justement aux différentes formes de discours et de langage amoureux.

⁵³³ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 556.

III- Discours et langages d'amour :

1) Discours des personnages :

a- Le vocabulaire amoureux :

Parler de vocabulaire amoureux suppose parler d'un ensemble d'expressions qui ont pour but de faire part de son amour et de sa passion et surtout d'émouvoir. Cependant, le vocabulaire amoureux est rarement spontané. Il est souvent soumis aux exigences et à la réalité de son époque.

Nous n'allons pas nous attarder dans ce chapitre sur la déclaration d'amour en elle-même, déjà traitée dans le chapitre intitulé justement « le déclaration d'amour ». Nous allons par conséquent nous pencher ici surtout sur la forme la plus courante et la plus commune que prend le vocabulaire amoureux dans les différentes œuvres de notre corpus.

Ce que nous pouvons souligner d'emblée dans ce contexte c'est que dans ces différentes œuvres, l'amour est soumis à une forme de « jeu de pouvoir », d'où la référence à un vocabulaire qui puise d'emblée dans le champ lexical de la dispute voire de la guerre. Nous avons aussi l'impression, en examinant les rapports amoureux qui marquent les différentes œuvres, que les liens sont les plus souvent soumis à des rapports de force. Il s'agit le plus souvent « de faire plier l'autre, de le contraindre à accepter ce qu'il refuse »⁵³⁴ ; Ce qui fait que le langage amoureux, que ce soit dans le cadre du refus ou de l'acceptation, apparaît comme imbibé par ce rapport de force auquel est soumis le personnage, ce qui a tendance à mettre en place un phénomène de « vasselage amoureux » selon l'expression de Roland Barthes.

En effet, si nous examinons les *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, nous pouvons dire que les relations amoureuses développées dans les différentes œuvres de notre corpus et qui présentent de nombreuses similitudes avec l'amour courtois, s'apparentent davantage au cas de la *Domnei*, dans la mesure où il s'agit d'exprimer des liens où la présence d'un rapport de soumission entre les amants crée une véritable dépendance et un véritable état d'assujettissement :

⁵³⁴ Mentzel, Sophie, *Jeux de l'amour et du pouvoir*, in *Lectures de Musset, On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien, il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, collection « Didact français », sous la direction de Sylvain Ledda, Paris, Presses universitaires de Rennes, 2eme semestre 2012, p. 142.

« *L'autres est assigné à un habitat supérieur, un olympe, où tout se décide et où tout descend sur moi. Ces descentes et décisions sont parfois échelonnées, l'autre se trouvant lui-même assujetti à une instance qui le dépasse, en sorte que je suis sujet deux fois : de qui j'aime et de qui il dépend. C'est alors que je commence à rechigner ; car la décision supérieure dont je suis l'objet dernier et comme aplati, m'apparaît cette fois-ci comme tout à fait injuste : je ne suis plus dans la fatalité qu'en bon sujet tragique je m'étais choisie. J'en suis rendu à ce stade historique, où le pouvoir aristocratique commence à subir les premiers coups de la revendication démocratique... »⁵³⁵*

Il faut rappeler en effet dans ce contexte qu'au Moyen Age, l'amour implique par définition, l'entrée dans le vasselage et dans la dépendance. Dans *Le Roman de la rose*, il est en effet question d'un vocabulaire qui puise dans la chasse voire dans le guerrier, en passant par le stade du guet et en arrivant au moment de la prise de la proie.

Pour « soumettre le narrateur » à sa volonté, le Dieu d'Amour s'improvise en effet chasseur, dont le seul but est d'atteindre sa proie par ses flèches porteuses de qualités sentimentales. L'amour se transforme ainsi en une partie de chasse, où des armes sont utilisées. Aussi, l'amour se transforme en une scène de bataille où « L'archer », avatar du dieu d'Amour multiplie les efforts, pour atteindre sa proie, avatar de l'amant, en tirant sur elle dans le but de la « blesser », la mettre au sol, la maîtriser et l'asservir :

*« Li dix d'Amors, qui l'arc tendu
 Avoit touz jors mout entendu
 A moi porsivre et espier,
 Arrestez ere lez un fier ;
 Et quant il ot aperceü
 Que j'avoï ensint esleü
 Ce bouton qui plus me plesoit
 [Que nus des autres ne fesoit,]
 Il a tantost pris une floiche ;
 Et quant la corde fu en coche,
 Il entesa jusqu'à l'oereille
 L'arc qui estoit fort a merveille,
 Et trait a moi par tel devise
 Que parmi l'oel m'a ou cors mise
 La saiete par grant roidor.
 Et lors me prist une froidor
 Dont j'ai dessous chaut peliçon
 Sentue mainte grant friçon.
 Quant j'oi issi esté bersés ;*

⁵³⁵ Barthes, Roland, *Domnei, Fragments d'un discours amoureux*, in *Oeuvres complètes*, Paris, éditions du Seuil, 1995, p. 535-536.

Tantost fui a terre versés (...) »

« Le dieu d'amour qui, l'arc tendu, s'était sans relâche appliqué à me poursuivre et à m'épier, s'était arrêté auprès d'un figuier ; et quand il se fut aperçu que j'avais ainsi choisi ce bouton qui me plaisait plus qu'aucun des autres, il prit aussitôt une flèche ; et, une fois la corde dans l'encoche, il tendit jusqu'à l'oreille l'arc qui était merveilleusement robuste, et il tira sur moi de telle manière que, à travers l'œil, il me planta violemment la flèche dans le cœur : je fus sur le champ renversé sur le sol. »⁵³⁶

Par ailleurs, le rapport de vassalité et de dépendance entre l'amant et l'objet de son désir fait son entrée grandiose surtout à travers le discours de dieu d'Amour qui annonce clairement le chemin à suivre. L'amant directement désigné par le terme « vassal », est invité « à se rendre » en signe de soumission et d'acceptation des sentiments qui lui sont administrés. Il est aussi convié à abandonner toute forme de « résistance » ; de renoncer à se « défendre », d'abdiquer, au vu de la différence des rapports de « force », et d'éviter d'avoir recours à la « folie » :

*« Vassiaus, pris es, noient n'i a
Du contredire ne du deffendre ;
Ne fai pas dangier et toi rendre.
Quant plus volontierste rendras,
Et plus tost a merci vendras.
Il est fos qui mene dangier
Vers celi qu'il doit losengier
Et qu'il convient a supplioier.
Tu ne pues vers moi forçoier,
Et si te veil bien enseigner
Que tu ne pues riens gaaignier
En folie ne en orgueil ;
Mes ren toi pris, car je le veil,
En pes et d'abonnerement. »*

« Vassal, tu es pris : inutile de discuter et de résister. Ne fais pas de difficultés pour te rendre. Plus facile tu te rendras et plus vite tu obtiendras ton pardon. C'est folie que de regimber contre celui qu'on doit flatter et qu'il convient de supplier. Tu n'es pas de force contre moi ; aussi veux-je bien t'enseigner que tu ne peux rien gagner par la folie et l'orgueil. Mais rends-toi, je le veux, de bonne grâce et gentiment. »⁵³⁷

⁵³⁶ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 132-133.

⁵³⁷ Ibid., p. 142-143.

Ainsi, pour rentrer dans le cercle de l'amour et de la passion, il faut en somme faire preuve de soumission et abandonner toute conduite dictée par la folie ou par l'orgueil. Ce sont en somme les conditions principales qu'il faut acquérir pour pouvoir prétendre et postuler à l'amour de l'autre.

Il faut rappeler dans ce contexte que dans *Le Roman de la rose*, il est question de l'histoire de Narcisse et surtout du destin tragique qu'il connut. L'histoire de Narcisse vient illustrer et appuyer l'enseignement du Dieu d'Amour, même si les recommandations et l'enseignement d'Amour interviennent un peu plus tard dans le roman. Aussi, nous pouvons dire que l'histoire de Narcisse a une dimension dissuasive puisque sa morale vient d'une certaine façon condamner toute tentation d'avoir recours à l'orgueil, et incite à la soumission devant le pouvoir de l'amour et de la passion :

« Narcisse est un jeune homme qu'Amour retint dans ses filets, et Amour su tant le harceler, et le fit tant pleurer et se plaindre qu'il lui fallut rendre l'âme, car Écho, une grande dame, l'avait aimé plus qu'aucun être au monde, et elle fut par lui si rudement traitée qu'elle lui dit qu'il lui accorderait son amour ou qu'elle en mourrait. Mais lui, à cause de sa grande beauté, fut plein de dédain et de cruauté, et il ne voulut pas lui céder en dépit de ses cajoleries et de ses prières. Quand elle entendit qu'il l'éconduisait, elle en éprouva un tel chagrin et une telle colère, elle se sentit si humiliée qu'elle en mourut sans aucun délai. Mais juste avant de mourir, elle pria et supplia Dieu de lui accorder que Narcisse au cœur farouche, qu'elle avait trouvé si indifférent à l'amour, fût un jour à son tour oppressé et brûlé par un amour tel qu'il ne pût en attendre de joie ; ainsi pourrait-il savoir et comprendre quelle est la souffrance des amants loyaux qu'on repousse si honteusement. »⁵³⁸

Ainsi, nous pouvons dire que la soumission ici est une soumission avant tout à l'amour et au désir de l'être aimé. Le rapport de force est imposé ici par le sentiment amoureux qui se veut une force dominatrice. L'amoureux se trouve de ce fait assujéti à l'être aimé, des sens et de toutes les facultés duquel l'amour prend le contrôle.

Dans *Le Roman de la rose*, la scène de l'emprisonnement du personnage de Bel accueil est révélatrice dans la mesure où le narrateur se trouve privé de sa raison de vivre puisque Bel accueil représente pour lui en quelque sorte le seul espoir d'accéder à la rose. Aussi, l'éloignement de Bel accueil, emprisonné, pousse le narrateur à avouer sa faiblesse face à la domination des opposants représentés ici par Jalousie, son armée et les forces qui lui

⁵³⁸ Ibid., p. 120-121.

sont associées et qui ne sont finalement que les avatars des difficultés dressées par Le dieu d'Amour pour tester son engagement et son dévouement.

La tour, voire la prison où est retenu Bel accueil, devient ainsi le symbole de ce rapport de force et de cette volonté d'asservir. Le narrateur se trouve plié aux volontés d'Amour, et il le montre par le biais de ses souffrances et de ses lamentations :

*« Mes je, qui sui dehors le mur
Sui livrés à duel et a pene.
Qui savroit quel vie je mene
Il l'en devroit grant pitié prendre.
Amors me set ores bien vendre
Les biens qu'ele m'avoit pretés.
Jes cuidoie avoir acheté,
Or les me vent tout de rechief,
Car je suis a plus grant meschief
Por la joie qu'ai receüe
Que s'onques ne l'eüsse eüe.
Que vous iroie je disant ?*

(...)

*Je criens aussi avoir perdue
M'esperance et m'attendue,
Qu'Amors m'avoit tant avancié
Que j'avoie ja commencié
Adire mes grans privetés
A Bel accueil, qui apretés
Iere de recevoir mes geus ;
Mes Amors est orageus
Qu'il m'a tout tolu en une hores
Et torné ce dessus dessore. »*

« Mais moi qui, qui reste au-dehors, je suis en proie à la douleur et à la peine. Si l'on savait quelle vie je mène, on devrait en être bien apitoyé. Amour sait maintenant me vendre au prix fort les biens qu'il m'a prêtés. Je croyais les avoir achetés, mais il me les vend de nouveau, car de la joie obtenue, je suis plus affligé que si je ne l'avais jamais reçue. (...) Je crains d'avoir moi aussi espéré et attendu en vain, car Amour m'avait tant favorisé que j'avais déjà commencé à épancher mon cœur auprès de Bel accueil qui était tout prêt à jouer avec moi ; mais amour est si changeant qu'il m'a tout enlevé en une heure et mis sens dessus dessous. »⁵³⁹

Aussi, la notion de dominance et de vasselage amoureux apparaît à travers le terme « d'esclavage » auquel est réduit Bel accueil et contre lequel le narrateur semble vouloir

⁵³⁹ Ibid., p. 246-247.

s'insurger. Il faut souligner dans ce contexte que même le narrateur est soumis à cette forme d'esclavage amoureux puisqu'il ne peut plus trouver le repos :

*« Ha ! Bel acuel, baius dous amis,
Se vous estes en prison mis,
Gardés moi au mains vostre cuer,
Et ne soffrés a nes un fuer
Que Jalousie la sauvage
Mete votre cuer en servage
Aussi cum el a fait le cors ; »*

« Ah ! Bel accueil, bien cher ami, si vous êtes emprisonné, gardez-moi au moins votre cœur et ne souffrez à aucun prix que Jalousie la barbare réduise votre cœur en esclavage, comme elle l'a fait de votre corps. »⁵⁴⁰

Le rapport de force et les notions de soumission et de vasselage font que l'amour prend la forme d'un sentiment pourvu d'un pouvoir absolu et dominant de nature, d'où l'intérêt de l'associer à la notion de culte et de religion. D'ailleurs le recours au vocabulaire religieux illustre bien ce rapport.

Il faut souligner en effet que si Amour dans *Le Roman de la rose* par exemple est présenté sous la forme d'une divinité, c'est sans doute pour mieux asseoir et ancrer ces notions d'autorité et de soumission qui, dès lors, deviennent plus faciles à admettre et à accepter.

Le vocabulaire amoureux associé à la religion se manifeste aussi dans la poésie des troubadours où le poète, face à l'état d'emprisonnement dans lequel il se trouve, apparaît assujetti par une puissance dont il souffre et de laquelle il jouit, et contre laquelle seules la foi et la puissance divines peuvent intervenir que ce soit dans le sens positif ou négatif :

*« E qu'en pues als, qu'amors mi pren ?
E las carcens ont ilh m'a mes
No pot claus obrir mas merces,
E de merce no i trob nien. »*

*« Qu'y puis-je ? Amour m'est gouvernance
Et la prison où il m'a mis
N'a pas d'autre clé que merci
Et de merci il n'est qu'absence. »⁵⁴¹*

⁵⁴⁰ Ibid., p. 248-249.

⁵⁴¹ De Ventadour, Bernard, *Non es marvelha s'ieu chan*, in *Poésies des Troubadours*, Paris, Anagrammes, 2012, p. 58-59.

Ainsi, pour aimer il faut avoir la foi, car la foi participe dans cette volonté d'émouvoir, mais elle permet en outre de canaliser le sentiment amoureux et se dresse comme une force nécessaire pour chasser le désespoir.

L'amoureux se remet à Dieu à travers ses soupirs, pour montrer à la fois son impuissance et son amour dans le but de trouver la sérénité :

*« E sitot planh mon dampnatge,
Mon cor aclyn e sopleya
Vas lieys que a'l senboratge
En mi, tant qom esser deya ;
Car no m poc plus dir
Quan venc al partir,
Mas sa cara 'l vi cobrir,
E me dis sospiran :
« A Dieu vos coman ! »
E quan pens en mon cortage
L'amor e'l semblan,
Per pauc en ploran
No m'auci, quar no ill sui denan. »*

*“Ainsi me plains sans partage,
En m'inclinant à plaisir
Pour honorer mon féage
De tout cœur et à loisir ;
Car un mot à peine
En quittant la scène
Elle dit toute sereine,
Yeux clos, soupirant :
« Dieu vous soit garant ! »
Ores pense avec courage
A l'amour présent,
Bientôt en pleurant
Me tuer s'il m'est absent. »⁵⁴²*

Le recours des troubadours à la religion pour chanter l'amour trouve son équivalent dans la poésie arabe andalouse.

Cependant, ce que nous pouvons souligner dans ce contexte c'est que dans la poésie arabe andalouse, l'amour se démarque de la religion et de la spiritualité dans le sens où il est rare que le poète arabe invoque Dieu pour le secourir dans sa passion. L'amour est traité comme

⁵⁴² Faidit, Gaucelm, *Lo rossignolet salvatge*, in *Poésies des Troubadours*, Paris, Anagrammes, 2012, p. 66-67.

une religion à part et d'une façon autonome. L'amoureux se laisse par conséquent submerger par la passion et par l'amour qui devient en quelque sorte sa religion comme nous pouvons le constater chez Ibn Zaydūn qui déclare :

وبحبك أدين ، بهواك ، الدهر ، ألهو ،
قد دنت مني المنون ، منية الصب أغثنني ،

« A t'aimer j'égaye mes jours,
Et ton amour est ma religion.
De l'espoir d'un amour, promets-moi le salut,
Car la mort ne m'oublie pas. »⁵⁴³

Un constat qui trouve son appui dans une autre déclaration du mystique andalou Ibn Arabī⁵⁴⁴ « qui écrivait plus d'un siècle après Ibn Zaydūn :

« J'embrasse la religion de l'amour, où que se dirigent ses caravanes, car l'amour est ma foi et ma religion »⁵⁴⁵.

Cependant, le vocabulaire amoureux, associé à la religion, n'est pas à considérer en permanence comme une source d'angélisme dans le sens où la vision religieuse, surtout au Moyen Âge, ne manque pas d'émettre ses critiques à l'égard de l'amour et de la passion. D'un point de vue religieux, l'amour des femmes, source de joie et de plaisir, est perçu d'emblée comme en concurrence avec l'amour du Christ.

Par conséquent, l'amour des femmes est souvent considéré comme une œuvre du diable, qui ne cesse de tenter les esprits pour les détourner du chemin de Dieu et du message christique.

Ainsi, les thèmes de la soumission et de l'assujettissement sont toujours là, sauf qu'il s'agit dans ce cas précis d'une soumission et d'un assujettissement à la tentation diabolique et aux forces maléfiques auxquelles les femmes sont directement associées. Par conséquent, nous pouvons dire que la femme est considérée dans certains cas comme l'associée du diable puisque le diable se sert du charme féminin et de l'amour dont elle est pourvue pour tenter les

⁵⁴³ Ibn Zaydūn, *Une sérénité désenchanté*, Paris, *Orphée la différence*, 1991, p. 34-35.

⁵⁴⁴ Ibn Arabī, né à Murcie en 1165, mort en 1240 à Damas.

⁵⁴⁵ Cf. Ibn Zaydūn, *Une sérénité désenchanté*, Paris, *Orphée la différence*, 1991, p. 34.

esprits les plus résistants parmi les « chevaliers du Christ » comme c'est le cas avec le personnage de Josaphat, fils du roi Avenis, dans le roman de *Barlaam et Josaphat*.

En effet, dans *Barlaam et Josaphat*, Josaphat se présente comme quelqu'un qui, connaissant les machinations du diable, il ne cesse de multiplier les prières pour s'en protéger. Cependant, « Le diable, exaspéré de voir qu'il ne pouvait le vaincre, s'introduisit lui-même dans celle de ces jeunes filles qui était la plus belle. C'était la fille du roi qui avait été enlevée de son pays et amenée captive au roi Avenis. Et celui-ci l'avait mise auprès de son fils à cause de la grande beauté qui était en elle. A peine le diable fut-il entré dans son corps, qu'elle se rendit dans la chambre du jeune prince, et commença à lui parler de charité. »⁵⁴⁶

De ce fait, le vocabulaire amoureux utilisé par la princesse dans le but de séduire Josaphat se transforme et devient la source du « mal ». Cette transformation et cette qualification sont dues essentiellement au statut de l'énonciateur. Certes, l'énonciateur est la princesse. Cependant, à partir du moment où la princesse est définie comme un simple corps féminin dont le diable se sert pour séduire Josaphat, le discours de la princesse prend une autre ampleur. L'énonciateur change de statut. Parallèlement, le vocabulaire et « les paroles » prennent aussi une autre dimension :

*« Josaphat l'écoutait et voici que les dispositions de son âme, au-dedans de lui, commençaient à s'altérer, son cœur à s'émouvoir, et toutes ses résolutions à changer, dans l'intérêt du salut de cette femme. Celui qui sème le mal, le diable, vit bien le changement que les paroles de la princesse avaient opéré dans son cœur, et il en eut grande joie. Appelant les mauvais esprits qu'il avait amenés avec lui, il leur dit : « Voyez comme cette femme a ému fortement celui que nous ne pouvions vaincre. Venez et enflammons-le d'amour pour elle. Jamais nous ne trouvâmes occasion meilleure d'accomplir la volonté de celui qui nous a envoyés ici. »*⁵⁴⁷

Le fait que le vocabulaire amoureux est présenté ici comme une œuvre diabolique, l'inscrit davantage dans cette volonté de « plier l'autre » et de le soumettre en puisant dans ce qu'il a de plus sensible. L'amour, associé à une force « diabolique » et extraordinaire, se trouve doté d'un pouvoir assaillant et invincible. Ici, il s'agit bien entendu de soumettre Josaphat en passant par le thème de la foi.

La foi se présente par conséquent, comme nous l'avons déjà souligné, comme un élément nécessaire voire indispensable à la passion religieuse et la passion amoureuse.

⁵⁴⁶ *Barlaam et Josaphat*, in *Les troubadours*, Traduction de René Lavaud et René Nelli, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 1178-1181.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 1182-1183.

Ainsi, si la princesse, voire le diable qui l'incarne, réussit à émouvoir Josaphat, c'est surtout parce que l'énoncé de son discours puise en grande partie dans le domaine de la religion et de la foi. D'où l'intérêt de souligner à nouveau la similitude entre passion religieuse et passion amoureuse, ainsi que la limite des frontières qui les séparent en terme de sensibilités :

« Josaphat lui dit : « *Que veux-tu donc me demander ?* »
- « *Que tu me prennes pour épouse, lui répondit-elle. Dès ce moment j'obéirai à ton Dieu et à ses commandements.* »
- « *Femme, lui dit Josaphat, tu me demandes une chose trop difficile : pour rien au monde je ne l'accomplirai. Il est vrai que je désire le salut de ton âme, mais que tu me fasses promettre de corrompre et d'échauffer mon corps, cela ne se peut.* » Elle lui dit alors : « *Toi qui est si plein de sagesse, tu t'opposerais donc à ceci ? Je ne suis pas chrétienne, mais j'ai entendu dire aux chrétiens qu'il est écrit dans leurs livres que le mariage est chose bonne et honorable, et que, ce que Dieu a uni, il ne faut pas que l'homme le sépare.* »⁵⁴⁸

L'association de l'amour et de la religion opère aussi dans les œuvres de la première moitié du XIXe siècle figurant dans notre corpus. Elle manifeste le plus sa présence dans *On ne badine pas avec l'amour* et aussi dans *Le Lys dans la vallée*.

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, les deux passions s'exécutent dans la souffrance et dans la douleur. Le dévouement de Camille pour le couvent et à la religion rencontre la foi que place Perdican dans l'amour et dans les sentiments.

La réconciliation entre les deux semble vouloir s'accomplir dans un vocabulaire partagé où « l'amitié », « le mariage » et les « soupirs » côtoient « le testament », « le prêtre » et « Dieu » :

« Perdican, lui prenant la main. *Donne-moi ta main, Camille, je t'en prie. Que crains-tu de moi ? Tu ne veux pas qu'on nous marie ? Eh bien ! Ne nous marions pas ; est-ce une raison pour nous haïr ? Ne nous sommes pas le frère et la sœur ? Lorsque ta mère a ordonné ce mariage dans son testament, elle a voulu que notre amitié fût éternelle, voilà tout ce qu'elle a voulu ; pourquoi nous marier ? Voilà ta main et voilà la mienne ; et pour qu'elle restent unies ainsi jusqu'au dernier soupir, crois-tu qu'il nous faille un prêtre ? Nous n'avons besoin que de Dieu.* »⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Ibid., p. 1180-1181.

⁵⁴⁹ Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte II, Scène 1, Paris, *Le Livre de poche*, 1999, p. 76-77.

Aussi, l'amour et la religion trouvent une forme de réconciliation dans la forme l'assujettissement et de dépendance qu'ils semblent imposer pour les deux protagonistes. Le couvent de Camille est une sorte de prison. Elle habite une « cellule » où règnent « les malheurs », « les souffrances » et « la mort ⁵⁵⁰ » :

*« Camille. Nous habitons la même cellule, et j'ai passé des nuits entières à parler de ses malheurs ; ils sont devenus les miens (...)
Comme une figure étrangère est venue peu à peu se placer entre eux, et se glisser dans leurs souffrances... »⁵⁵¹*

Aussi, l'amour de Perdican pour Camille est à l'origine de ses malheurs et de ses souffrances. Les inquiétudes de Perdican trouvent justification dans la décision prise par Camille de revenir au couvent. Ainsi, nous pouvons dire que le vocabulaire utilisé pour décrire les souffrances spirituelles de Camille est le même vocabulaire censé décrire l'état de d'inquiétude et de souffrance dans lequel se trouve Perdican :

« Perdican. Je voudrais bien savoir si je suis amoureux. D'un coté, cette manière d'interroger est tant soit peu cavalière, pour une fille de dix-huit ans ; d'un autre, les idées que ces nonnes lui ont fourrées dans la tête auront de la peine à sa corriger... De plus elle doit partir aujourd'hui. Diable, je l'aime, cela est sûr... d'ailleurs il est clair qu'elle ne se soucie pas de moi... Je n'ai qu'à n'y plus penser... Cela est certain qu'elle est jolie ; mais pourquoi cette conversation d'hier ne veut pas me sortir de la tête ? En vérité j'ai passé la nuit à radoter. Où vais-je donc ? »⁵⁵²

Par ailleurs, la différence de registres fait que le rapport entre Camille et Perdican soit un rapport d'emblée conflictuel dans la mesure où chacun des deux protagonistes tente de prendre le contrôle pour montrer la supériorité de sa cause, voire de sa passion. L'invitation à l'acceptation qui se retrouve en permanence face au refus rend compte de la mésestimation des deux personnages.

Aux assauts de Perdican qui tente de soumettre sa cousine et de l'émouvoir en faisant référence au passé et à une période d'enfance révolue mais considérée comme plus heureuse, Camille résiste en répondant sèchement pour freiner la conversation. Ainsi, le « passé », de

⁵⁵⁰ Ibid., Acte II, Scène 5, p. 91.

⁵⁵¹ Ibid., p. 90, 91

⁵⁵² Ibid., p. 100.

l'amour et de l'amitié décrit comme « si bon », « si doux », et si plein de « délices », se heurte violemment au présent du désamour, de « l'ennui » et de la « lassitude » :

« Perdican. *Veux-tu prendre mon bras, pour faire un tour dans le village ?*

Camille. *Non, je suis lasse.*

Perdican. *Cela ne te ferai pas plaisir de revoir la prairie ? Te souviens-tu de nos parties sur le bateau ? Viens nous descendrons jusqu'aux moulins ; je tiendrai les rames, et toi le gouvernail.*

Camille. *Je n'en ai nulle envie.*

Perdican. *Tu me fends l'âme. Quoi ! Pas un souvenir, Camille ? Pas un battement de cœur pour notre enfance, pour tout ce pauvre temps passé, si bon, si doux, si plein de niaiseries délicieuses ? Tu ne veux pas venir voir le sentier par où nous allions à la ferme ?*

Camille. *Non, pas ce soir.*

Perdican. *Pas ce soir ? Et quand donc ? Toute notre vie est là.*

Camille. *Je ne suis ni assez jeune pour m'amuser de mes poupées, ni assez vieille pour aimer le passé.*

Perdican. *Comment dis-tu cela ?*

Camille. *Je dis que les souvenirs d'enfance ne sont pas à mon goût.*

Perdican. *Cela t'ennuie ?*

Camille. *Oui cela m'ennuie.*

Perdican. *Pauvre enfant ! Je te plains sincèrement.*

*Ils sortent chacun de leur côté. »*⁵⁵³

Aussi, le vocabulaire de soumission et de dépendance marque sa présence dans *Le Rouge et le noir*, où Julien Sorel met en place toute une stratégie de guerre pour conquérir Madame de Rênal, une conquête qui a pour but de montrer essentiellement la suprématie de Julien, son intelligence et l'emprise qu'il peut avoir sur ses adversaires, en l'occurrence Madame de Rênal dans la scène de la main.

En effet, il faut dire que la scène de la main est une scène très révélatrice dans ce contexte, puisque, s'inspirant des conquêtes et des stratégies militaires de Napoléon Bonaparte, Julien n'hésite pas à faire usage de toutes ses connaissances qu'il puise dans ses lectures de la vie de Napoléon, pour les mettre au service de sa conquête amoureuse.

La conquête est présentée ainsi comme une bataille ultime, où le moindre détail ne doit pas être négligé. Les éléments naturels sont aussi mis à contribution pour participer au bon déroulement et à la réussite des opérations. Le vocabulaire utilisé témoigne de ce recours

⁵⁵³ Ibid., Acte I Scène 3, p. 67.

incontestable au champ militaire, puisque Julien voit dans sa conquête nocturne une forme de « devoir héroïque⁵⁵⁴ » où il faut faire preuve de « puissance⁵⁵⁵ » et surtout de « courage⁵⁵⁶ ». Il est en somme « le héros⁵⁵⁷ » car il vient de remporter son « combat⁵⁵⁸ ».

L'évocation du « bulletin de la grande armée⁵⁵⁹ » ou encore de « Charles le Téméraire⁵⁶⁰ » ne relève pas du hasard puis qu'il s'agit d'éléments qui participent pleinement à la mise en place de ce champs lexical de la guerre.

La bataille menée par Julien a naturellement conduit à montrer un rapport de force et surtout un affrontement dont le but essentiel est départager les adversaires. Vaincue, Madame de Rênal, naïve et ignorante du déroulement de la stratégie de Julien, semble abdiquer et se résigner au dénouement de ce défi :

« Minuit était sonné depuis longtemps ; il fallut enfin quitter le jardin : on se sépare. Mme de Rênal, transportée du bonheur d'aimer, était tellement ignorante, qu'elle ne sa faisait presque aucun reproche. Le bonheur lui ôtait le sommeil. Un sommeil de plomb s'empara de Julien, mortellement fatigué des combats que toute la journée la timidité et l'orgueil s'étaient livrés dans son cœur. Le lendemain on le réveilla à cinq heures ; et, ce qui eût été cruel pour Mme de Rênal si elle l'eût su, à peine lui donna-t-il une pensée. Il avait fait son devoir, et un devoir héroïque. »⁵⁶¹

Par ailleurs, les notions de batailles et d'affrontements militaires reviennent dans les rapports de Julien avec Mathilde de La Mole, où l'égoïsme de Julien le conduit à adopter à nouveau une attitude agressive dans le but de soumettre Mathilde en raison de sa supériorité sociale.

Le recours de Julien aux armes, a pour but de matérialiser cette notion de combat à laquelle il ne cesse de se livrer.

Le recours à « une épée du Moyen Age » pour « tuer » Mathilde témoigne de la violence de l'affrontement amoureux qui s'associe directement à la violence militaire à travers une double évocation explicite et implicite du Moyen Age, comme période de guerres

⁵⁵⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris GF Flammarion, 1964, p. 79.

⁵⁵⁵ Ibid., p. 78.

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 79.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 78.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 79.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 78.

⁵⁶¹ Ibid., p. 79.

et de croisades, mais aussi à travers la référence à d'autres époques marquées par les batailles et par le sang. Ainsi nous pouvons dire que l'évocation « du siècle de Charles IX et de Henri III » témoigne de cette volonté et de cette association :

« - Au premier venu ! S'écria Julien, et il s'élança sur une vieille épée du moyen âge qui était conservée dans la bibliothèque comme une curiosité. Sa douleur, qu'il croyait extrême au moment où il avait adressé la parole à Mlle de La Mole, venait d'être centuplée par les larmes de honte qu'il voyait répandre. Il eût été le plus heureux des hommes de pouvoir la tuer. Au moment où il venait de tirer l'épée, avec quelque peine de son fourreau antique, Mathilde, heureuse d'une sensation si nouvelle, s'avança fièrement vers lui ; ses larmes s'étaient tariées. (...). Cette idée la transportait dans les plus beaux temps du siècle de Charles IX et de Henri III. »⁵⁶²

Par ailleurs, l'amour de Julien est un amour orienté vers la pouvoir et vers la dominance parce qu'il est aussi porté par un pouvoir diabolique. Rappelons dans ce contexte que Julien Sorel est associé à plusieurs reprises dans *Le Rouge et le noir* à Méphistophélès :

« Eh bien ! Se dit-il en riant comme Méphistophélès, j'ai plus d'esprit qu'eux ; je sais choisir l'uniforme de mon siècle. Et il sentit redoubler son ambition et son attachement à l'habit ecclésiastique »⁵⁶³

Julien est aussi comparé à Méphistophélès à la page 536 où on mentionne « Le parti Méphistophélès » et à la page 549 où Julien, de nouveau, « Se met à rire comme Méphistophélès ».

Il faut rappeler aussi que Méphistophélès fait son apparition dans le *Faust* de Goethe où une figure diabolique vient en aide au docteur *Faust* pour lui donner plus de pouvoir afin de déployer sa puissance et sa dominance. D'ailleurs Stendhal déclare que « Goethe a donné le diable pour ami au docteur Faust et avec un si puissant auxiliaire, Faust fait ce que nous avons tous fait à vingt ans : il séduit une modiste. »⁵⁶⁴

Cette notion de pouvoir diabolique qui vient au service de l'amour pour l'encre dans le domaine de la dominance et de l'asservissement nous rappelle aussi *Barlaam et Josaphat*, roman du Moyen Age où, comment nous l'avons souligné un peu plus haut, le diable prend

⁵⁶² Ibid.

⁵⁶³ Ibid., p. 366.

⁵⁶⁴ Correspondance 225.

possession du corps de la princesse pour enflammer Josaphat d'amour dans le but de le soumettre et le dominer.

Dans *Le Lys dans la vallée*, la notion d'asservissement et de dominance sentimentale prend son essence à la fin du roman et plus précisément à travers la punition infligée à Félix de Vandenesse par Natalie de Manerville.

En effet, contrairement à Henriette qui, en pleine agonie, cède à sa passion et à son amour en faisant part à la fois de sa « faim »⁵⁶⁵ et de sa « soif »⁵⁶⁶ d'aimer, Félix ne « cède pas son désir »⁵⁶⁷ contrairement à ce qu'il écrit à Natalie au début de sa lettre, et c'est pour cela qu'il a été puni.

Félix, comme Narcisse, dont l'histoire a été citée dans *Le Roman de la rose*, a été puni parce qu'il a fait preuve d'orgueil par son indifférence face à l'amour et face aux plaintes de celle qui l'aimait. Comme Écho, morte de chagrin et d'amour pour Narcisse, Henriette succombe à son amour pour Félix :

« Félix, ami trop aimé, je dois maintenant vous ouvrir mon cœur, moins pour vous montrer combien je vous aime que pour vous apprendre la grandeur de vos obligations en vous dévoilant la profondeur et la gravité des plaies que vous y avez faites....Vous allez voir, cher, comment vous avez été la cause première de mes maux...Aujourd'hui je meurs atteinte par vous d'une dernière blessure ; mais il y'a d'excessives voluptés à se sentir brisée par celui qu'on aime. »⁵⁶⁸

En effet, Félix a été puni par Natalie qui, dans sa lettre réponse qui vient clore le roman, se venge et venge Henriette de Mortasuf. Aussi, en sanction du dédain et de l'orgueil qu'il a montré à Henriette, Félix a aussi été puni symboliquement par sa propre femme dans *Une fille d'Eve*.

Certes, Félix a réussi au dernier moment à sauver sa femme et à sauver son propre honneur, mais la morale est révélatrice. Les prières d'Echo face au dédain et à l'indifférence de Narcisse nous rappellent en effet celles de Madame de Mortsauf face à l'indifférence de Félix de Vandenesse.

Par ailleurs, le principe de la punition réparatrice vient dans ces différents cas que nous avons cités illustrer et appuyer le discours ainsi que les menaces qu'Amour fait à l'égard des faux amants aveuglés par l'orgueil et le narcissisme.

⁵⁶⁵ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, 1995, p. 355.

⁵⁶⁶ Ibid.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 37.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 370.

Aussi, il faut souligner dans ce contexte que la notion de « punition » constitue encore une fois un point de rencontre important entre le thème de l'« Amour » et de la « religion » dans la mesure où les notions de « punition » et de « récompense » sont des notions purement religieuses, d'autant plus que le lien est assuré ici par un pouvoir divin incarné par le Dieu d'Amour, réclamant la soumission à l'autorité divine qu'il incarne et au serment d'amour dont il est le législateur :

*« Ami, dist il, j'ai mains hommages
Et d'uns et d'autres receüs.
Dont j'ai puis esté deceüs.
Li felon plain de fauceté
M'ont par maintes fois bareté.
D'aus ai oïe mainte noise ;
Mes il savront cum il m'en poise :
Se je les puis a mon droit prendre
Je lor vodré chierement vendre. »*

« Ami, fit-il, j'ai reçu de nombreux hommages et des uns et des autres qui m'ont ensuite abusé. Les traîtres pleins de fausseté m'ont plus d'une fois trompé. D'eux j'ai entendu force récriminations, mais ils sauront à quel point j'en suis mécontent : si je peux les soumettre à ma loi, je le leur ferai payer cher. »⁵⁶⁹

Par ailleurs, le thème de la passion amoureuse qui nous apparaît, dès le premier abord, puiser dans la religion en lui empruntant le vocabulaire pour ensuite se démarquer afin de devenir une religion autonome, comme nous avons pu le constater dans la poésie des troubadours et dans la poésie arabe andalouse du Moyen Age, fait son apparition aussi dans *Les Nuits* de Musset.

En effet, dans *La nuit de mai*, la religion de l'amour s'inscrit d'emblée dans le dépassement puisqu'elle ne contente pas de devenir une religion autonome. Elle va au-delà en devenant en quelque sorte une religion essentielle et nécessaire, puisque « le vin de la jeunesse, fermente (...) dans les veines de Dieu. »⁵⁷⁰

Aussi, la religion de l'amour chez Musset est une religion qui s'assume puisqu'elle vient s'afficher et s'exposer devant l'immortalité comme pour la défier.

⁵⁶⁹ De Lorrès, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 146-147.

⁵⁷⁰ Musset, Alfred de, *La Nuit de mai*, in *Les Nuits*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 79.

De même, la présence de La Muse, qui descend des cieux pour secourir le poète, chasser son ennui, sa tristesse et son désespoir, pour l'inviter à la joie et aux plaisirs, donne à cet amour inespéré qui s'offre, quelque chose d'immortel et d'éternel :

*« Poète, prends ton luth ; c'est moi ton immortelle,
Qui t'ai vu cette nuit triste et silencieux,
Et qui, comme un oiseau que sa couvée appelle,
Pour pleurer avec toi descends du haut des cieux.
Viens, tu souffres, ami. Quelque ennui solitaire
Te ronge ; quelque chose a gémi dans ton cœur ;
Quelque amour t'est venu, comme on en voit sur terre,
Une ombre de plaisir, un semblant de bonheur.
Viens ! Chantons devant Dieu ; chantons dans tes pensées, »⁵⁷¹*

Le vocabulaire amoureux va nous permettre de nous interroger sur les différentes formes porteuses du message d'amour ; d'où l'intérêt de parler de lettre d'amour.

⁵⁷¹ Ibid., p. 80.

b- La lettre d'amour :

Selon les chercheurs⁵⁷², il est difficile de parler de lettre d'amour à l'époque du Moyen Age dans la mesure où la notion de lettre prête à une certaine ambiguïté qui est due essentiellement à la portée de la lettre qui oscille souvent entre le côté personnel et le côté collectif, et sa visée qui se balance entre l'aspect privé et l'aspect artistique. En d'autres termes, la lettre d'amour est soit personnelle, donc « purement informative », soit artistique et s'adresse par conséquent, par le biais de son style et de son esthétique, à un public beaucoup plus large.

Il est en outre difficile de donner un statut précis aux lettres d'amour médiévales car on ignore le plus souvent leurs origines ainsi que leurs destinataires :

« Le malheur pour les lettres d'amour médiévales est que souvent on ne sait ni leur origine ni leur auteur ni leur destinataire, et qu'il est donc difficile de leur assigner un statut. »⁵⁷³

Dans *La lettre d'amour au Moyen Âge*, Etienne Wolff s'intéresse plus particulièrement aux origines latines de la lettre d'amour médiévale et de la littérature épistolaire en général, tout en mettant en relief le fait que les lettres, généralement en style prosaïque, étaient ancrées dans une tradition antique dans la mesure où elles étaient essentiellement dictées. On parlait alors de *Dictamina* ou d'*Artes dictandi*⁵⁷⁴.

L'art épistolaire est né essentiellement des besoins de l'administration, parce qu'il était destiné essentiellement à fournir des modèles pour la rédaction des correspondances et des lettres officielles.

Au début du XIIe siècle, *L'ars dictaminis* se développe en Italie où il était enseigné (à Bologne) ; « la curie romaine et les communes émancipées d'Italie du Nord suscitaient une importante activité épistolaire officielle⁵⁷⁵ ». *L'ars dictaminis* se développe aussi en France, dans la ville d'Orléans, où l'école était représentée par Bernard de Meung et Matthieu de Vendôme.

⁵⁷² Wolff, Etienne, *La Lettre d'amour au Moyen Âge*, Paris, Nil éditions, 1996, p. 7.

⁵⁷³ Ibid., p. 8.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 10.

⁵⁷⁵ Ibid.

Cependant, l'*ars dictaminis* fini par décliner progressivement et disparaître à partir des années 1280 laissant place à un style épistolaire cicéronien. Ce changement de goût en matière de lettres est dû essentiellement à la découverte, en 1345 à Vérone d'un manuscrit des *Lettres de Atticus* de Cicéron, qui finissent par s'imposer comme modèles grâce à Pétrarque et aux humanistes ; en témoigne le *Traité d'art épistolaire (De conscribendis epistolis)* d'Erasme et qui date de 1522.

Parallèlement à l'art épistolaire, s'est développé aussi une véritable correspondance en langue vulgaire, ce qui explique le fait que les derniers *dictamina* n'étaient plus en latin mais en italien⁵⁷⁶.

Selon Etienne Wolff « L'*ars dictaminis* adapte au discours épistolaire les règles que la rhétorique ancienne avait défini pour le discours oral.»⁵⁷⁷. La transposition des préceptes de l'art oratoire est facilitée par la fait qu'à l'époque « le destinataire d'une lettre la lisait à voix haute ou se la faisait lire : c'est pourquoi il est souvent appelé « auditeur » (*auditor*) »⁵⁷⁸.

Aussi, l'auteur de *La lettre d'amour au Moyen Âge* insiste sur l'importance de l'ordre dans la conception de la lettre en général selon plusieurs traités, dans la mesure où la lettre doit s'affranchir de cinq points essentiels. Cette composition est censée, selon l'auteur, « convenir aussi bien aux lettres officielles, administratives, commerciales (*epistolae negotiales*) qu'aux lettres privées (*epistolae familiares*) : *salutatio* (formule de salutation), *exordium* (entrée en matière) ou *captatio benevolentiae* (se concilier la bienveillance du destinataire ; cette deuxième partie consiste souvent en un proverbe, une citation scripturaire ou une vérité générale), *narratio* (exposé des faits, argumentation), *petitio* (exposé de la demande), *conclusio* (formule de conclusion) »⁵⁷⁹.

Pour mieux mettre en évidence les principaux points auxquels obéit la lettre au Moyen Âge selon les traités évoqués par Etienne Wolf, nous avons pensé qu'il était plus judicieux de les représenter ainsi :

⁵⁷⁶ Cf. M. Camargo, *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhour, Typologie des sources du Moyen Age occidental, fasc. 60, 1991, p. 40-41 ; E. Ruhe, *De amasio ad amasiam*, p. 196-203.

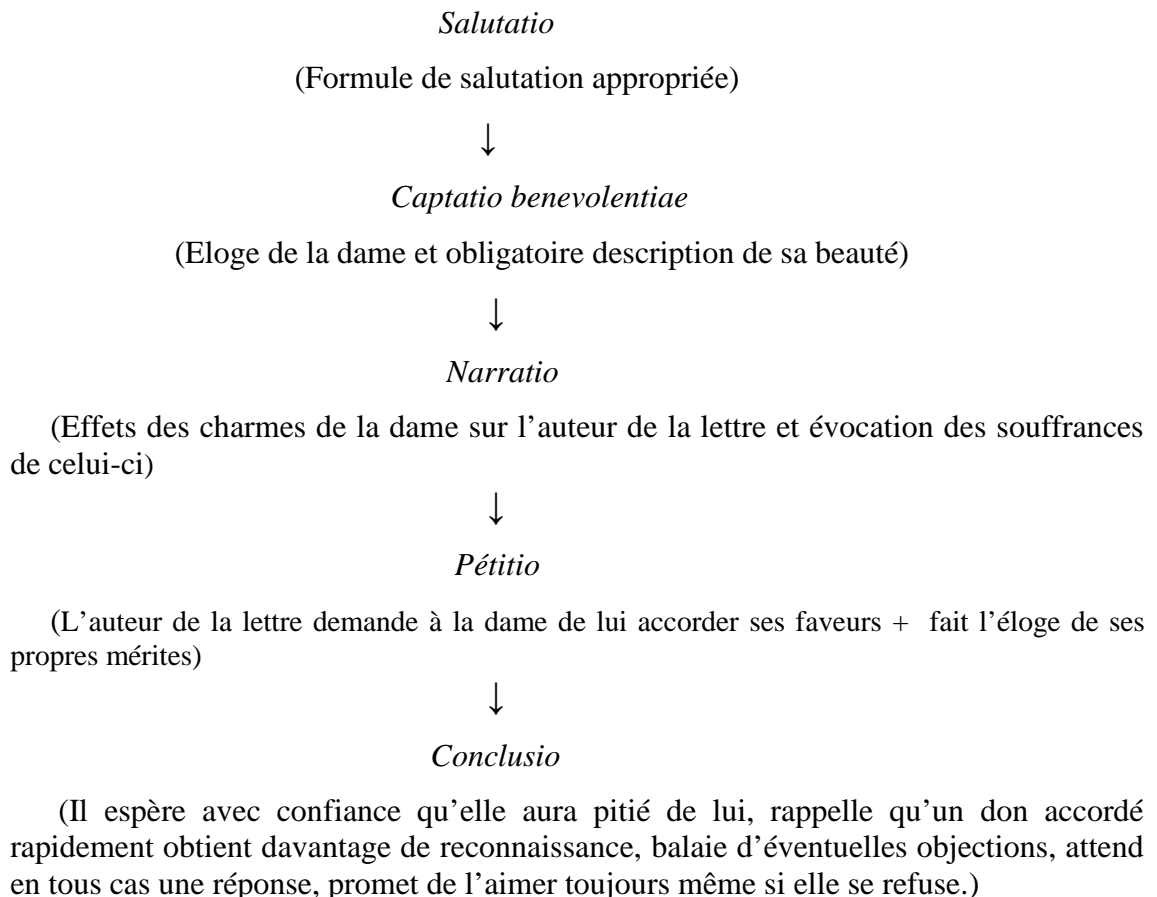
⁵⁷⁷ Wolff, Etienne, *La Lettre d'amour au Moyen Âge*, Paris, Nil éditions, 1996, p. 11.

⁵⁷⁸ Ibid.

⁵⁷⁹ Ibid., p. 12.

« Schématiquement, voici comment se présente la première lettre d'amour d'un homme qui cherche à séduire une femme : formule de salutation appropriée (*salutatio*), éloge de la dame et obligatoire description de sa beauté (*captatio benevolentiae*), effets de ses charmes sur l'auteur de la lettre et évocation des souffrances de celui-ci (*narratio*), qui demande à la dame de lui accorder ses faveurs ou du moins son amour en retour, ce qu'elle peut faire car il ne manque pas non plus de mérites (*pétitio*) ; il espère avec confiance qu'elle aura pitié de lui, rappelle qu'un don accordé rapidement obtient davantage de reconnaissance, balaie d'éventuelles objections, attend en tous cas une réponse, promet de l'aimer toujours même si elle se refuse , etc. (*conclusio*) »⁵⁸².

Donc si on essaye concrètement de schématiser ce modèle de lettre d'amour au Moyen Âge qui se présente à nous, voici comment on peut le représenter:



Cependant, il faut dire que les recueils de lettres d'amour au Moyen Âge sont rares. Cela est dû essentiellement au fait que la connaissance du latin était réservé à une élite, mais

⁵⁸² Ibid., p. 12-13.

aussi à une prudence imposée certainement par la nature des rapports et des mœurs à l'époque du Moyen Age, comme le laisse entendre Jean Verdon :

« Il convient de signaler qu'un manuscrit de Troyes comporte plus de cent lettres de deux amants dont l'un est un maître célèbre et l'autre une élève... Malheureusement les correspondants demeurent anonymes, les notions précises de lieu et de temps sont absentes. Est-ce par prudence ? Ou bien celui qui copia ce manuscrit à Clairvaux vers 1470 a-t-il supprimé toute référence explicite ? »⁵⁸³

Le recueil le plus significatif qui puise dans le genre épistolaire et qui s'intéresse à la lettre d'amour est la *Rota Veneris* de Boncompagno de Signa, comme le souligne Etienne Wolff :

« Le seul traité d'art épistolaire appliqué à la lettre d'amour comme un genre à part est la *Rota Veneris* de Boncompagno de Signa⁵⁸⁴ (Signa n'est pas Sienne, mais un petit bourg proche de Florence). »⁵⁸⁵

Dans la *Rota Veneris*, Boncompagno de Signa propose « un traité rhétorique qui choisit de se limiter à certains aspects des lettres d'amour (les formules de salutation en particulier) et est constitué en grande partie de modèles de lettres, en fait c'est plutôt ou au moins autant un art d'aimer au sens ovidien de l'expression. »⁵⁸⁶. Mais le statut de l'œuvre est ambigu selon Etienne Wolff, dans la mesure où l'auteur y donne des conseils « pour séduire, sans aucun sentimentalisme et même avec un certain cynisme : la flatterie et les présents sont utiles, il ne faut pas hésiter à faire des promesses mensongères, toute femme est susceptible d'être conquise (en raison notamment de la faiblesse naturelle à ce sexe). Et pour illustrer son propos il nous présente plusieurs tentatives de séduction réussies, dont trois concernent des religieuses »⁵⁸⁷.

Les conseils ainsi que modèles de lettres d'amour que présente la *Rota Veneris* et qui ont comme *Pétitio* la volonté de séduire et de conquérir, viennent en effet corroborer ce que

⁵⁸³ Verdon, Jean, *L'Amour au Moyen Age, La chair, le sexe et le sentiment*, Paris, Perrin, 2006, p. 207-208.

⁵⁸⁴ Boncompagno de Signa (Florence : vers 1170- vers 1240). Il devient très jeune maître de grammaire et de rhétorique à Bologne où il s'affirma par le succès et l'originalité de son enseignement ainsi que par sa forte personnalité. Il aimait se moquer de ses contemporains. Le chroniqueur Fra Salimbene de Adam (1221-vers 1289) le qualifie au chapitre 357 de sa *Chronique* de « très grand farceur, à la manière des florentins » (Florentinorum trufator maximus). A écrit de nombreuses œuvres, y compris sa *Rhetorica antiqua* qui fut lue en public en 1215 à Bologne et honorée d'une couronne de laurier.

⁵⁸⁵ Wolff, Etienne, *La lettre d'amour au Moyen Âge*, Paris, Nil éditions, 1996. p. 13.

⁵⁸⁶ Ibid., p. 14

⁵⁸⁷ Ibid.

nous avons déjà souligné ailleurs concernant l'amour passion à l'époque du Moyen Age qui a toujours flirté avec la notion d'adultère et d'arrivisme, tout en entretenant des rapports ambigus avec la notion de sentimentalisme. Ce phénomène présente des fortes similitudes avec des situations décrites dans certaines œuvres qui datent de la première moitié du XIXe siècle. En effet, le contenu de la *Rota Veneris* et les conseils de son auteur nous renvoient à ce que nous avons souligné auparavant dans *Le Rouge et le noir*.

Il faut en effet rappeler dans ce contexte que, chose que nous avons déjà soulignée dans le chapitre sur la jalousie, pour reconquérir Mathilde de La Mole, Julien Sorel fait appel aux compétences et aux connaissances de son ami le prince russe en matière d'amour et « d'art de séduire » selon l'expression de Julien Sorel.

Le prince Korasoff conseille à Julien de rendre Mathilde jalouse en faisant la cour à Madame Fervaques. Pour mettre cette stratégie en marche, il lui propose d'envoyer à madame Fervaques des lettres d'amour copiées sur un registre de lettres manuscrites appartenant au prince.

La mise à disposition de l'épistolaire et de la lettre d'amour en particulier uniquement dans le but de séduire, semble former un point d'entente et un point d'accord intéressant entre la démarche de Korasoff et les principes de La *Rota Veneris* de Boncompagno de Signa malgré les différences d'époques.

La *Rota Veneris* propose en effet un volume de lettres essentiellement destinées, comme nous l'avons déjà souligné, à séduire dans le but de séduire. L'amour qui y est décrit est purement charnel. L'arrivisme et le cynisme semblent constituer les maîtres mots de la démarche de Boncompagno de Signa, du moins concernant la *Rota Veneris*, dans la mesure où la femme est y représentée tout simplement comme un gibier. Il faut seulement savoir se donner les moyens adéquats et le savoir faire pour s'en emparer. De ce fait, les lettres d'amour de Boncompagno de Signa se proposent de procurer le savoir faire nécessaire pour conquérir n'importe quelle femme, puisque « toute femme est susceptible d'être conquise. »⁵⁸⁸

Le recul que Boncompagno de Signa prend un peu plus tard vis-à-vis de son œuvre atteste de l'arrivisme et du cynisme qui ont marqué sa démarche dans la mesure où l'auteur avait cherché, selon Etienne Wolff, « à l'atténuer et à l'excuser : d'abord il n'a écrit qu'à l'instigation de Vénus, ensuite ce traité est destiné aux *dicatatores*, enfin il ne voulait pas le publier, mais dû céder aux instances de ses amis ; et de toute façon s'il indique les moyens de se livrer aux plaisirs, sa vie à lui est pure. »⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Ibid.

⁵⁸⁹ Ibid., p. 15.

Les regrets de Boncampgo de Signa et la réticence qu'il manifeste vis-à-vis du contenu de son œuvre nous renvoient aussi à la réaction de Marbode de Rennes (environ 1035-1123) vis-à-vis des lettres d'amour en vers qu'il avait écrites dans la période de sa jeunesse.

Les lettres d'amour de Marbode s'inscrivent en effet dans le genre des lettres d'amour en vers. Ce genre a fait son apparition à l'époque du Moyen Âge parallèlement aux lettres en prose, et dans lequel se sont illustrés des auteurs comme Marbode de Rennes, Baudri de Bourgueil (1046-1130) et Hilaire d'Orléans (1^{ère} moitié du XIIe siècle).

Devenu l'écolâtre (clerc dirigeant l'école du chapitre d'une cathédrale)⁵⁹⁰ de l'école cathédrale dont il était élève, puis archevêque de Rennes à la fin de sa vie, Marbode de Rennes n'hésite pas à renier l'œuvre de sa jeunesse en manifestant ses remords et ses regrets concernant cette œuvre constituée principalement « de vers amoureux que le jeune Marbode avait vraisemblablement adressés aux occupantes — nonnes et jeunes filles — du couvent du Ronceray à Angers, dont il était chargé de diriger les études. »⁵⁹¹

Ainsi, Marbode de Rennes déclare dans le *Livre des dix chapitres (Liber decem capitulorum)* :

« Bien des choses que j'ai écrites dans ma jeunesse, quand je les reprends maintenant que je suis vieux, me causent du repentir, et je regrette de les avoir écrites et publiées, à la fois parce que le sujet en paraît malhonnête et futile, et que le style aurait pu être plus approprié. »⁵⁹²

Les lettres adressées par Marbode de Rennes à ses étudiantes du couvent de Ronceray nous renvoient aux sept lettres qui constituent « la correspondance d'Abélard et d'Héloïse »⁵⁹³ dans la mesure où Héloïse était aussi étudiante et disciple d'Abélard.

Dans *L'Amour au Moyen Âge, La chair, le sexe et le sentiment*, Jean Verdon distingue entre les trois lettres écrites par Héloïse et les quatre autres rédigées par Abélard, mais surtout entre les deux dernières lettres « traitant de la vie monastique féminine »⁵⁹⁴ et les cinq premières lettres qui ne peuvent être mises sur le même plan dans la mesure où elle sont « le reflet d'un amour passionné »⁵⁹⁵.

En effet, contrairement aux correspondances repenties de Boncampagno de Signa ou celles de Marbode de Rennes, les correspondances d'Abélard et d'Héloïse sont la

⁵⁹⁰ Ibid., p. 16.

⁵⁹¹ Ibid., p. 17.

⁵⁹² *Livre des dix chapitres (Liber decem capitulorum)*, chap. 1 (in *Patrologie Latine de Migne*, t. 171, col. 1693 A) in *La lettre d'amour au Moyen Âge*, Paris, Nil éditions, 1996, p. 16, note 15.

⁵⁹³ Verdon, Jean, *L'Amour au Moyen Âge, la chair, le sexe et le sentiment*, Paris, Perrin, 2006, p. 207.

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Ibid.

manifestation d'un amour de chair qui se transforme très rapidement en un amour passionnel dans une société où les rapports sociaux se concrétisent et se fortifient essentiellement dans le cadre des mariages arrangés. Dans le cas d'Abélard et d'Héloïse, la lettre d'amour devient véritablement porteuse d'une « passion amoureuse » et un moyen de confession sentimentale dans la mesure où la lettre d'Abélard vient témoigner ici d'une éruption sentimentale, de la surprise de l'amour et renverser ainsi les bases d'un cadre censé s'accomplir dans une simple liaison, autrement dit dans la chair et dans la sensualité. C'est ce qu'en tous cas nous révèle cette lettre d'Abélard évoquant des moments passés aux côtés de son élève Héloïse, nièce d'un certain Fulbert, chanoine de notre dame :

« Je pensai, écrit celui-ci, qu'il me serait aisé d'engager avec elle une liaison. Je ne doutais pas du succès : je brillais par la réputation, la jeunesse et la beauté : il n'était pas de femme auprès de qui mon amour eût à craindre le refus. .. Sous prétexte d'étudier, nous nous livrions entiers à l'amour. Les leçons nous ménageaient ces tête-à-tête secrets que l'amour souhaite. Les livres restaient ouverts mais l'amour plus que notre lecture faisait l'objet de nos dialogues ; nous échangeions plus de baisers que de propositions savantes. Mes mains revenaient plus souvent à son sein qu'à nos livres. L'amour plus souvent se cherchait dans nos yeux l'un de l'autre, que l'attention ne les dirigeait sur les textes. Afin de mieux détourner les soupçons, l'amour me poussait parfois à la frapper... [Fulbert lui avait indiqué que si Héloïse se montrait négligente, Abélard « devait recourir aux châtiments les plus violents ».] Notre ardeur connut toutes les phases de l'amour, et tous les raffinements insolites que l'amour imagine, nous en fîmes aussi l'expérience. Plus ces joies étaient nouvelles pour nous, plus nous les prolongions avec ferveur, et le dégoût ne vint jamais. »⁵⁹⁶

Ainsi, nous pouvons dire que la lettre d'amour constitue un moyen efficace pour séduire, que ce soit à l'époque du Moyen Age ou dans la première moitié du XIXe siècle, mais la lettre d'amour est aussi la manifestation d'une véritable passion dans la mesure où elle est porteuse d'un véritable message d'amour.

Dans ce contexte, nous pouvons dire que *Le Lys dans la vallée* constitue un champ d'étude d'une fertilité non négligeable dans la mesure où les deux facettes de la correspondance amoureuse sont nettement visibles. Il faut dire que *Le Lys dans la vallée* puise profondément dans l'épistolaire dans la mesure où le roman en lui-même n'est qu'une longue correspondance.

⁵⁹⁶ Ibid. p. 208-209. Citation tirée de la traduction de Paul Zumthor.

Le Lys dans la vallée est une lettre d'amour qui vise à séduire par l'écriture avant tout. En effet, en racontant sa vie, son vécu, son enfance, ses rapports difficiles avec sa famille, et plus particulièrement avec sa mère, ensuite en se penchant sur sa relation avec Henriette de Mortsauf ; Félix vise finalement à sensibiliser Natalie de Manerville à sa requête, la séduire dans le but d'en faire sa lectrice intime et lui transférer indirectement le poids de la charge dont la mort a débarrassé, dans la souffrance, Henriette de Mortsauf :

« *A Madame la comtesse Natalie de Manerville.*
Je cède à ton désir. Le privilège de la femme que nous aimons plus qu'elle ne nous aime est de nous faire oublier à tout propos les règles du bon sens. ..
Aujourd'hui tu veux mon passé, le voici. Seulement sache-le bien Natalie : en t'obéissant j'ai dû fouler aux pieds des répugnances inviolées. Mais pourquoi suspecter les soudaines et longues rêveries qui me saisissent parfois en plein bonheur ? Pourquoi ta jolie colère de femme aimée, à propos d'un silence ? Ne pouvais-tu jouer avec les contrastes de mon caractère sans en demander les causes ?
(...)
*Je voudrais que ma confiance redoublât ta tendresse. »*⁵⁹⁷

Ce qu'il faut souligner dans ce contexte, c'est que dans *Le Lys dans la vallée*, nous avons affaire à deux pratiques et à deux perceptions différentes de la lettre d'amour et de sa visée. Dans le cas de Félix de Vandenesse, la lettre d'amour qui s'étend sur le roman en entier, est porteuse certes, dans sa forme, d'un message qui se veut une réponse à la relation amoureuse, mais qui, par son fond, se révèle finalement comme un exposé exhibitionniste. En effet, dans sa lettre à Natalie de Manerville, Félix se livre à une sorte de confidence dont le seul but est de faire partager sa correspondante la jubilation que lui procure l'écriture. La réponse de Félix à l'invitation amoureuse est évasive dans la mesure où la réponse sentimentale trouve refuge dans les métaphores et dans le plaisir d'écrire :

« *Je fouille ce monceau de cendres et je prends plaisir à les étaler devant vous. »*⁵⁹⁸

La lettre de Félix a pour but finalement de baptiser Natalie en lectrice et en admiratrice bienveillante des « signes » que Félix se contente d'envoyer.

Contrairement au contenu de la lettre de Félix à Natalie de Manerville, celui de la lettre d'Henriette de Mortsauf à Félix de Vandenesse semble répondre au mieux aux

⁵⁹⁷ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 37- 38.

⁵⁹⁸ *Ibid.*,p.381.

exigences et à la vocation de la lettre d'amour, dans la mesure où elle est porteuse d'un aveu, d'une sincérité et d'un message concret. La lettre d'Henriette est une lettre qui allie confidences secrètes, déclaration d'amour et reproches :

« Félix, ami trop aimé, je dois maintenant vous ouvrir mon cœur, mais pour vous montrer combien je vous aime que pour vous apprendre la grandeur de vos obligations en vous dévoilant la profondeur et la gravité des palies que vous y avez faites. »⁵⁹⁹

La lettre finale d'Henriette est aussi un message dédié à la passion amoureuse, car le message d'amour ne semble pas avoir de frontières. Contrairement à Félix de Vandenesse dont l'amour reste prisonnier des signes, Henriette semble vouloir vivre ce que Félix lui a enseigné et dessiné. Henriette est morte en effet pour avoir confondu la vie réelle et la poésie : elle voulait finalement vivre la poésie, vivre l'amour tel qu'il lui été présenté par Félix, ce qui explique d'ailleurs ses blessures et justifie ses blâmes. Dans la lettre d'Henriette l'amour refuse de s'éteindre et de prendre fin, il espère ainsi se prolonger dans l'infini.

Aussi, la lettre d'Henriette pour Félix puise dans le thème de l'amour passion car le message d'amour vient marquer à la fois une fin et un commencement. La tombe symbole de mort et d'anéantissement devient le symbole d'une renaissance, à travers la lettre d'amour posthume.

L'invitation à l'amour éternel à travers l'appel au recueillement et au souvenir est un fait qui marque d'ailleurs la fin de la lettre de Madame de Mortsau et la dernière lettre de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* :

« Mon bien-aimé, Dieu m'a jugée, monsieur de Mortsau me pardonnera sans doute, mais vous, serez-vous clément ? Ecoutez-vous la voix qui sort en ce moment de ma tombe ? »⁶⁰⁰

Ainsi, nous pouvons dire que l'allusion à la mort à travers l'évocation de la tombe constitue un point de rencontre intéressant entre *Le Lys dans la vallée* et *La Nouvelle Héloïse*

⁵⁹⁹ Ibid.,p. 370.

⁶⁰⁰ Ibid.,p. 375-376.

dans la mesure où la dernière lettre de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* semble avoir la même portée et les mêmes allégations que celles de cette lettre d'Henriette.

La lettre d'Henriette comme celle de Julie est un message d'outre tombe finalement, si on prend compte la différence entre le temps de l'écriture et celui de la lecture. Dans le cas d'Henriette, la lettre censée être un message d'adieu, devient un message de retrouvailles. Aussi, dans le lettre de Julie, le message d'adieu se transforme en un message de retrouvaille et en une promesse d'union éternelle, ce qui constitue un point de ressemblance culminant entre les deux cas, et qui s'explique bien évidemment, comme nous l'avons déjà souligné, par la puissance de la passion, qui refuse de prendre fin, et dont le prolongement est assuré ici par la lettre d'amour :

« Adieu, adieu mon doux ami... Hélas ! J'achève de vivre comme j'ai commencé. J'en dis trop peut-être en ce moment où le cœur ne déguise plus rien ... Eh ! Pourquoi craindrais-je d'exprimer tout ce que je sens ? Ce n'est plus moi qui te parle ; je suis déjà dans les bras de la mort. Quand tu verras cette lettre, les vers rongeront le visage de ton amante, et son cœur où tu ne seras plus. Mais mon âme existerait-elle sans toi ? Sans toi quelle félicité goûterais-je ? Non je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous séparera sur la terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente ; trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois ! »⁶⁰¹

Ainsi, l'amour éclot dans la mort et dans l'anéantissement, et les regrets laissent place à la joie et à l'espoir des retrouvailles éternelles.

Ce qu'il faut souligner aussi dans ce contexte, c'est que dans la lettre d'adieu, s'agissant de celle de Madame de Mortsau ou de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, le message est porteur essentiellement d'un sentiment amoureux qui tend à se prolonger dans l'éternité et dans la passion sans bornes, mais le message est porteur aussi d'un prolongement du personnage mourant lui-même, dont la vie semble vouloir subsister à travers son destinataire.

En effet, dans *Le Lys dans la vallée*, Henriette de Mortsau semble vouloir prolonger sa vie à travers des souhaits posthumes. Le fait de confier à Félix la tâche de prendre soin de sa famille et surtout des ses enfants, révèle indirectement sa volonté de continuer à vivre à travers lui, dans la mesure où elle lui accorde des tâches et des responsabilités qui sont en réalité les siennes. Le fait de lui suggérer une union avec sa fille Madeleine confirme sa volonté, dans la mesure où son moi se prolonge et se complète dans sa fille :

⁶⁰¹ Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 566.

« Soyez auprès de monsieur de Mortsauf comme une sœur de charité auprès d'un malade, écoutez-le, aimez-le ; personne ne l'aimera. Interposez-vous entre ses enfants et lui comme je faisais. Votre tâche ne sera pas de longue durée : Jacques quittera bientôt la maison pour aller à Paris auprès de son grand père, et vous m'avez promis de le guider à travers les écueils de ce monde. Quand à Madeleine, elle se mariera ; puissiez-vous un jour lui plaire ! Elle est tout moi-même, et de plus, elle est forte, elle a cette volonté qui m'a manqué, cette énergie nécessaire à la compagne d'un homme que sa carrière destine aux orages de la vie politique, elle est adroite et pénétrante. »⁶⁰²

Cette volonté de subsister est bel est bien présente dans *La Nouvelle Héloïse* aussi dans la mesure où Julie formule les mêmes volontés auprès de Saint-Preux à qui elle confie l'éducation de ses deux fils, et à travers lequel elle semble vouloir continuer à exister parmi les siens :

« Je n'ai qu'un mot à vous dire sur mes enfants. Je sais quels soins va vous coûter leur éducation ; mais je sais bien aussi que ces soins ne vous seront pas pénibles. Dans les moments de dégoûts inséparables de cet emploi, dites-vous : ils sont les enfants de Julie ; il ne vous coûtera plus rien. M. de Wolmar vous remettra les observations que j'ai faites sur votre mémoire et sur le caractère de mes deux fils. Cet écrit n'est que commencé, je ne vous le donne pas pour règle, et je le soumets à vos lumières. N'en faites point des savants, faites-en des hommes bienfaisants et justes. Parlez-leur quelquefois de leur mère... Vous savez qu'ils lui étaient chers... en vous laissant mes enfants, je m'en sépare avec moins de peine ; je crois rester avec eux. »⁶⁰³

Ainsi, nous pouvons dire que la lettre contribue directement à la subsistance et à la continuité de la passion, dans la mesure où la lettre peut-être porteuse d'un message d'amour sincère ; mais la lettre peut se transformer aussi en un moyen de berner et de tromper grâce aux faux sentiments qu'elle peut contenir, dans ce cas on peut parler de « falsa amor ».

⁶⁰² Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 376.

⁶⁰³ Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, *GF Flammarion*, 1967, p. 566.

C- La falsa amor :

La *falsa Amor* est par définition l'antonyme de l'amour pur ou de l'amour vrai. A cette occasion nous pensons qu'il est plus judicieux de nous intéresser au phénomène en nous focalisant essentiellement sur la tendance générale que connut l'amour courtois en 1150.

Cette période paraît en effet intéressante essentiellement par ses contradictions, dans la mesure où l'amour courtois, qui puise son inspiration et sa puissance dans l'adultère, se soulève en quelque sorte contre l'amour chevaleresque pour y dénoncer les corruptions de mœurs provoquées essentiellement par le phénomène de libertinage ou de l'amour inter-conjugal. Toutefois, il faut dire dans ce contexte que les critiques formulées de la part des poètes courtois à l'égard de l'amour chevaleresque s'expliquent avant tout par des raisons religieuses et sociales.

En effet, selon René Nelli, l'influence des croisades de « 1137 contre les Almoravides et la croisade d'Orient de 1147 » est un fait à prendre en considération dans la mesure où ces croisades ont pour vocation de « rendre les Troubadours plus exigeants en matière d'amour profane, les pousser à condamner plus vivement encore le libertinage chevaleresque » et « affaiblir aussi — ou contrebalancer dans leurs esprits — la valeur de toute mystique fondée seulement sur l'amour des sexes »⁶⁰⁴.

Le phénomène s'explique aussi par des raisons sociales puisqu'il s'agit essentiellement d'une « réaction de classe »⁶⁰⁵, car les revendications et les condamnations sont portées particulièrement par des « pauvres jongleurs »⁶⁰⁶ comme Cercamon, Marcabru, Bernard Marti et Alegret.

A cette liste on est tenté d'ajouter aussi Jauffré Rudel, dans la mesure où il chante dans ses chansons un amour idéaliste qui ne puise point dans l'adultère et dans le libertinage, ce qui le différencie catégoriquement de la conception chevaleresque de l'amour à son époque, mais René Nelli explique que Jauffré Rudel était motivé par d'autres raisons. « Il semble s'être converti à la théorie de l'amour pur après une mésaventure — à laquelle il fait lui-même allusion dans la pièce IV (Str. 5 et 6) — qui lui révéla brusquement la bassesse morale de certaines dames, les dangers du libertinage chevaleresque, l'incompatibilité de l'amour

⁶⁰⁴ Nelli, René, *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse, Edouard Privat, 1963, p. 107.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 105.

⁶⁰⁶ Ibid.

charnel et de la vertu. »⁶⁰⁷ . C'est d'ailleurs dans cette période que Jauffré Rudèl embarque pour l'Orient afin de rejoindre son « amour lointain.»

Par ailleurs, « la réaction de classe », selon l'expression de René Nelli, se résume dans le fait que les pauvres jongleurs n'ont jamais la possibilité d'accéder aux faveurs des dames qu'ils chantent dans leurs chansons et ne peuvent pas espérer d'être aimés par elles, puisque les dames courtisées selon la coutume chevaleresque sont souvent des dames mariées, de haute classe mais qui préfèrent prendre pour amants des hommes de leur rang :

« Les jongleurs de basse-extraction prenant plus au sérieux les compliments qu'ils débitaient professionnellement aux dames, aspiraient maintenant à l'honneur d'être aimés d'elles, d'une manière d'ailleurs idéale ou plus exactement : semi-charnelle. Mais celles-ci ne se laissaient pas attendrir : elles n'avaient pas encore appris à « récompenser » l'amour sincère, et elles continuaient à choisir pour amants des hommes de leur caste, c'est-à-dire les maris des autres dames. Comme les mœurs dépravées du temps de Guillaume IX se maintenaient encore dans les cours, nos poètes en étaient donc réduits à formuler leurs aspirations à l'amour sur un mode désespéré et nettement idéaliste, à devenir ainsi, par la force des choses, des moralistes satiriques et à lutter contre le système chevaleresque de l'amour inter-adultère et des maris druts. »⁶⁰⁸

De ce fait, l'amour chevaleresque tel qu'il est pratiqué par les maris « druts » devient pour les pauvres jongleurs, représentés essentiellement comme nous l'avons déjà souligné, par Cercamon, Marcabru et Bernard Marti, le symbole même de la *falsa amor*, dans la mesure où l'amour inter-conjugal pratiqué essentiellement par les seigneurs et les nobles dames, et célébré par exemple dans les poèmes de Guillaume IX, n'a pour vocation que de profaner et de souiller l'amour idéaliste des troubadours.

Par ailleurs, pour répondre à l'intérêt que peut susciter le fait de chanter les qualités d'une haute dame pour un pauvre jongleur conscient de l'illusion que peut lui renvoyer l'amour d'une dame inaccessible voire inexistante, René Nelli pense que l'intérêt réside essentiellement dans le fait de chanter une dame « telle qu'elle devait être »⁶⁰⁹.

Le but de cette démarche réside par conséquent dans la volonté du poète d'idéaliser sa dame, en puisant essentiellement dans son imaginaire, chose qui peut s'expliquer encore une fois par l'influence de la poésie arabe dans la matière.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 106.

⁶⁰⁸ Ibid., p. 105.

⁶⁰⁹ Ibid., p. 108.

Aussi, si le poète troubadour s'entête à chanter les mérites d'une dame idéale et quasi-inexistante, c'est aussi, selon René Nelli, « autant pour faire honte aux dames réelles que pour participer, eux aussi, de quelque façon, à la joie d'amour. C'est ainsi que les contradictions inhérentes à leur système se trouvaient résolues ; et l'amour courtois, déjà constitué, mais seulement sur le plan théorique. »⁶¹⁰

Pour dénoncer la *falsa amor* incarnée par l'adultère inter-conjugal de l'amour chevaleresque, les poètes de 1150 se livrent à une véritable satire dont les principaux objets sont les maris « *druts* » et les faux amants (*fals amadors*) à qui Cercamon reproche « de courtiser joyeusement les dames et de faire les galants » (*Car se fan gai domnejador ni drudejan* (IV, 16-17, 27)⁶¹¹.

Les maris « *druts* » font l'objet des critiques de Bernard Marti aussi qui déclare:

« Il me déplait que les hommes mariés se fassent amants et amoureux » (*De molheratz ges no m'es gen — que s fasson drut ni amador*)⁶¹²

Aussi, René Nelli fait référence dans ce contexte à Alegret qui voit dans la prolifération du libertinage marital la cause de la décadence de la jeunesse :

« A cause des maris amoureux jeunesse se dessèche : *Pels drutz maritz vey tornar sec joves.* »⁶¹³

Quand à Marcabru, il est considéré dans ce contexte comme le poète le plus hostile aux maris-amants, puisqu'il dresse une véritable liste de critiques à l'égard de ces maris « *druts* » dont il condamne fermement le comportement :

« II. Les (maris) jaloux gardent leurs femmes, mais forment avec les gardiens vils une association mettant nos femmes en jeu. » (Str. V).

IV. « Maris, vous seriez les meilleurs gens du monde, mais chacun de vous se fait amant (*drutz*) ; c'est ce qui vous confond, et les c. se sont mis en marche. C'est pourquoi jeunesse est bannie au loin, et vous, en vous appelle cornus. » (Str. VI. Voir aussi Strophes VII et VIII).

V. « Celui qui porte des cornes en fait porter à sa femme ; le cocu trompé trompe sa femme »... (Str. VI).

⁶¹⁰ Ibid.

⁶¹¹ Ibid.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Ibid.

VII. « Mariés, tous vous êtes en faute ; chacun de vous rend le mal pour le mal (Parce qu'il se trompent mutuellement). (Str. IV et surtout Str. V).

XI. « Mari qui gratte le c. d'autrui peut bien savoir que le sien (c'est-à-dire : celui de sa femme) pêche de son côté, et enseigne... à le battre avec son propre bâton. » (Str. VII).

XII bis. ... « C'est pourquoi le seigneur mari, je vous l'assure, porte chapeau cornu venant du c. » (Str. VII).

XVII. « Gens mariés, aux sens (lascifs) de la chèvre (ou plutôt : ayant aussi peu d'esprit qu'une chèvre ?), vous vous préparez de telle sorte le coussin que le c...devient fripon. Et tel dit : « Mon fils me rit », qui jamais n'eut rien à y faire (= ne fut pour rien de sa naissance)...etc... (Str. VI ; voir également les strophes VII et VIII).

XIX. ... « Les maris pensent volontiers (à folie) et après le vin et le savouret, sont réjouis par mainte folle pensée (d'adultère)... (Str. VI).

XXIX. ... « Et les maris caressent les petits goujats et s'imaginent entourer leurs fils de soins affectueux. » (Str. IV et V).

XXXVI. « Libertinage accroît son domaine et les hommes mariés s'en sont emparés et se sont mis à faire la cour aux dames » (*Drudari'es trassailida — e creis putua s'onor — E il moillerat l'ant sazida — E so is fait dompnejador*, str.V).

XXXVIII. ... « Aussi, la fruit est-il bouleversé (changé) et jeunesse formée de fils de goujats » (*E Jovens girbaudoneia*, str. V, de C.R).

XXXIX. « Je ne puis m'empêcher de dire aux hommes mariés leurs forfaits reconnus ; je ne sais quelle autorité les enseigne pour qu'on puisse les appeler amants (drutz)... (Str. VIII).

XL. « Les maris trompeurs (*fals molherat*) sont mis en enfer avec les voleurs, les faux témoins », etc...(Str. III).

XLI. « Puisque le cocuage se répand...etc...(Str. II).

XLII. — Ces cornards (*Cornudel*, les maris) tournent vilainement en vantardise la cour (*Dompneiar* : = la cour honnête) que l'on fait aux dames ; ils maintiennent la galanterie (*drudaria*, c'est-à-dire le commerce charnel avec les femmes des autres) — (Str. III et surtout str. V). »⁶¹⁴

Une prise de position qui peut donc paraître paradoxale dans la mesure où ces mêmes jongleurs et troubadours qui condamnent l'adultère de l'amour chevaleresque, chantent des dames de hauts rangs à qui ils vont faire part de leurs désirs charnels et à qui ils vont généralement réclamer la récompense ou « le don ».

Cependant, la critique formulée à l'égard de l'amour chevaleresque vient essentiellement du fait que les « *druts* » soient des hommes mariés, ce qui laisse penser qu'ils pratiquent l'amour chevaleresque seulement dans le but d'avoir des relations charnelles. Le but de la démarche des troubadours serait par conséquent d'établir des nouvelles règles qui

⁶¹⁴ Ibid., p. 109.

rendraient le comportement plus « galant » d'un point de vue social, autrement dit ayant pour vocation de mieux préserver la vertu des femmes comme l'explique René Nelli :

« *Le domnei (Courtois) n'était pas en lui-même très dangereux pour la vertu des femmes : il importait, cependant, d'en interdire jusqu'au principe aux hommes mariés, parce que, dans les milieux chevaleresques, le domnei conduisait tout droit au « fait » et que, tout comme au temps de Guillaume IX, les soupirants se changeaient vite en druts. Par ce dernier terme on entendait toujours désigner, aux environs de 1150, l'amant charnel, comme on peut s'en convaincre en lisant Alegret qui a le mérite de s'expliquer clairement là-dessus :*

*Pels drutz marits vey tornar sec
Jovens, quar l'uns l'autre cofon
Qui l sieu con (celui de sa femme) layssa e l'austry »⁶¹⁵*

Ainsi, les « *Fals amador* » désigne essentiellement dans la démarche de troubadours ceux qui se donnent à la *drudaria* dans le sens du « commerce charnel allant jusqu'à l'acte » et qui désigne essentiellement les amoureux chevaleresques qui « n'aiment pas (Selon la formule du nouvel amour courtois), mais cherchent seulement à satisfaire leurs désirs ; ceux enfin, qui méprisent et « trichent » leurs maîtresses et, par conséquent, en changent souvent. Ce sont surtout les amants « irréguliers » : ils sont *fals* en ce qu'il enfreignent la loi courtoise que les troubadours veulent imposer à la société »⁶¹⁶.

Pour faire admettre cette loi très mal acceptée à cette époque, les troubadours font appel à la morale générale et à la religion à travers la morale chrétienne en puisant essentiellement dans les notions de péché et de bûcher en vouant par exemple les faux amants à la « damnation éternelle ». C'est dans ce contexte que Cercamon déclare que « amants, femmes et maris ne sont que vils débauchés qui seront brûlés dans le grand feu de l'enfer » (Cercamon, IV, str. V)⁶¹⁷.

Marcabru déclare de son côté que « *Fals molherat*, maris trompeurs...prostituées enflammées, eux tous gagneront l'enfer » (XL, str. III)⁶¹⁸.

Aussi, la condamnation de la *falsa amor* puise essentiellement sa légitimité dans la référence aux dégâts qu'elle occasionne : tout d'abord dans le cercle de ceux qui se donnent à cette pratique de l'amour comme le déclare Cercamon :

⁶¹⁵ Nelli, René, *L'Erotique des Troubadours*, Toulouse, Edouard Privat, 1963, p. 110.

⁶¹⁶ Ibid.

⁶¹⁷ Ibid.

⁶¹⁸ Ibid.

« *Faux amoureux, le dommage sera pour vous et je n'en puis mais : vous vous accordez dans la même folie en vous trompant et vous trahissant l'un l'autre.* » (IV, 22-24).⁶¹⁹

Mais le dommage réside essentiellement, selon les troubadours, dans l'impact que peut avoir cette pratique chevaleresque de l'amour sur la société.

Cette justification trouve en effet son appui surtout dans la dissolution des mœurs, la décadence, « la méchanceté », le renversement des valeurs, mais elle s'exprime aussi à travers le sentiment de désespoir et de manque de ferveur qui s'emparent d'une jeunesse (*Jovens*) qui se dessèche puisqu'elle n'arrive pas à s'épanouir dans un amour adultère essentiellement inter-conjugal.

Ce constat maussade que les troubadours dressent de la société de 1150 s'exprime clairement chez Cercamon qui déclare : « Jeunesse s'enfuit, se brise, et déchoit, et méchanceté (*Malvestatz*) a pris sa place en amitié (*amistat*), car l'ami n'est plus aimé et ne jouit plus d'amie » (IV, 11-14)⁶²⁰.

Il faut signaler au passage que la méchanceté, telle qu'elle est présentée et dénoncée ici par Cercamon, mais aussi par Marcabru, qui s'attardent essentiellement sur les effets néfastes de la méchanceté sur la jeunesse (*la malvestatz*, de Cercamon, 12)⁶²¹, nous permet de relever une ressemblance notable entre la façon dont elle est présentée par les poètes troubadours et son équivalent qu'on retrouve dans *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris.

Cette ressemblance se concentre essentiellement dans le statut accordé dans les deux cas à la méchanceté qui se dresse comme un obstacle presque infranchissable devant l'épanouissement et devant le bonheur (*Joi*) de la jeunesse (*Jovens*).

Dans *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, le jeune (*jouvenceau*) narrateur fait en effet face, en s'introduisant, sans aucune invitation, dans le cercle fermé que représente le jardin de « Déduit », au danger et à la méchanceté du personnage de *Dangier* le « vilains » (méchant) qui se dresse devant lui pour freiner sa progression vers les rosiers, tout en s'en prenant à Bel accueil pour l'accabler de ses reproches

« *Bel Accueil, pourquoi amenez-vous autour de ces roses ce jouvenceau ?* »⁶²²

⁶¹⁹ Ibid., p. 111.

⁶²⁰ Ibid., p. 112.

⁶²¹ Ibid.

⁶²² De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 194-195.

Aussi, la méchanceté prend forme dans *Le Roman de la rose* à travers le personnage de « Vilénie » qui marque sa présence tout d'abord à travers son portrait négatif, que le jeune narrateur découvre pour la première fois sur le mur du verger.

« Vilénie » figure en effet en tête des anti-valeurs dans la mesure où elle apparaît en troisième position après « Haine » et « Félonie. »⁶²³

Le personnage de Vilénie est présenté dans *Le Roman de la rose* comme une « femme peu encline à honorer ceux qu'elle aurait dû »⁶²⁴. On peut voir dans cette définition ou présentation une allusion à la jeunesse « qui se dessèche » et qui subit à tort les assauts et les méchancetés de « Vilénie ».

Cependant, la similitude entre le portrait de la méchanceté, tel qu'il se présente à nous dans les chansons des troubadours, et celui de « Vilénie » du *Roman de la rose*, réside essentiellement dans le fait qu'il s'agit dans les deux cas d'une valeur anti-courtoise.

Il est en effet important de rappeler dans ce contexte les recommandations faites par le dieu d'Amour au narrateur dans *Le Roman de la rose*.

Dans ses recommandations, le dieu d'Amour dénonce en premier lieu le recours à « Vilénie ». Ce qui est intéressant à souligner dans ce contexte c'est que le dieu d'Amour dénonce en priorité cette anti-valeur en se référant à un ordre bien précis qui est celui de la chevalerie. Or, rappelons-le, c'est l'amour chevaleresque qui est dénoncé par les troubadours de 1150, puisqu'ils considèrent que l'amour chevaleresque pratiqué essentiellement par des chevaliers et par des dames de hauts rangs, est en contradiction avec les valeurs et les principes fondamentaux de l'amour courtois.

Par conséquent, nous pouvons dire que la première recommandation de dieu d'Amour semble assurer une forme de continuité sur ce point avec les critiques formulées par Cercamon et par Marcabru à l'égard de l'amour chevaleresque et les maris « *druts* ».

La rencontre entre les deux discours se situe justement au niveau de cette catégorie d'amants dont le comportement est présenté comme incompatible avec la notion de courtoisie. Ainsi les maris « *druts* » dénoncés par Cercamon et Marcabru trouvent leurs équivalents dans les « vilains », « incapables de servir et d'aimer » selon le discours du dieu d'Amour dans *Le Roman de la rose*.

La référence, dans *Le Roman de la rose*, à la légende arthurienne et aux chevaliers de la table ronde, à travers les personnages de « Gauvain » et de « Keu », vient concrétiser le

⁶²³ Ibid., p. 57.

⁶²⁴ Ibid.

rapport et la proximité entre les deux discours. La matière essentielle semble en effet se concentrer surtout dans l'exemple de « keu », avatar de l'anti-chevalerie et de l'anti-courtoisie :

*« Vilenie premierement,
Ce dist Amors, vueil et commant
Que tu gurpisses sans reprendre ;
Cortoisie t'etuet apprendre.
Si maudi et escommenie
Tous ceus qui aiment Vilonnie.
Vilonnie fait les vilains,
Por ce n'est pas drois que je l'ains.
Vilains est fel et sans pitié,
Sans service et sans amitié.
Or te garde bien de retraire
Chose des gens qui face à taire :
N'est pas proesce de mal dire.
A Queux le seneschal te mire,
Qui jadis par son moqais
Ful mal renomés et haïs.
Tan cum Gauvains, li bien apris,
Por sa cotroisie ot de pris,
Autretant ot de blame Queux,
Por ce qu'il fut fel et crueux,
Ramponierres et mal parliers
Dessus tous autres chevaliers. »*

2077. *« Vilenie en premier lieu, dit Amour, je veux et commande que tu l'abandonnes sans retour ; il te faut apprendre la courtoisie. Je maudis et excommunie tous ceux qui aiment Vilénie. Vilénie fait des vilains ; c'est pour quoi qu'il n'est pas juste que je l'aime. Le vilain est trompeur et impitoyable, incapable de servir et d'aimer.*

Garde-toi donc bien de raconter sur les gens quelque chose qu'il convient de taire. Ce n'est pas une prouesse que dire du mal. Réfléchis au cas de Keu le sénéchal qui jadis, par son esprit moqueur, fut mal renommé et haï. Autant Gauvain, qui était bien élevé, fut estimé pour sa courtoisie, autant Keu fut blâmé parce qu'il était fourbe et cruel, insolent et venimeux, plus que tous les autres chevaliers. »⁶²⁵

Aussi, dans *Approches du Roman de la rose*, J. Batany fait référence à l'opposition entre les valeurs courtoises et les anti-valeurs, dénoncées entre autres par Marcabru, en faisant référence justement au rapport avec *Le Roman de la rose* en déclarant :

⁶²⁵ Ibid., p. 152-153.

« Mais Marcabru, pour la première fois, représente (épisodiquement, mais explicitement) la lutte entre les valeurs courtoises (Amor, joi, joven, poeza) et les anti-valeurs (Malvestat, Avoleza) sur un modèle militaire analogue à la guerre des vertus et des vices chez Prudence : le siège de la tour est inverse de celui du Roman de la Rose (les assaillants sont les méchants, mais il a pu l'inspirer. »⁶²⁶

En l'occurrence, les valeurs anti-courtoises, dénoncées entre autres par Cercamon et Marcabru, sont représentées ici par l'amour chevaleresque et les maris « druts », avatars de l'amour adultère inter-conjugal.

Pareillement, dans notre corpus de la première moitié du XIXe siècle, le faux-amant continue à marquer sa présence et son influence, à cela près que les motivations ne sont pas toujours les mêmes. Ainsi, nous pouvons dire que Julien Sorel paraît l'incarnation parfaite du faux amant puisque sa pratique de l'amour sentimental manque de sincérité. Il s'agit donc d'une pratique condamnable.

Il faut dire aussi que l'amour de Julien est un amour qui manque d'authenticité. Son amour est un amour « copié », selon l'expression de Michel Crouzet. Un amour copié comme sa destinée, comme celle de toute la jeunesse de son époque d'ailleurs, qui rêve de réussite, de richesse et de gloire immédiate, à l'exemple de Napoléon Bonaparte :

« Stendhal réfléchissant sur les ouvriers insurgés de Lyon les assimilera à Julien : ils rêvent d'être maréchaux, ducs, comtes, empereurs ! Ils rêvent de guerre et de fortune immense et immédiate ; leurrée par la gloire de Napoléon, « tourmentée de désirs absurdes », la jeunesse française « voudrait copier sa destinée » au lieu de l'inventer. »⁶²⁷

Julien Sorel voit son avenir et son rapport avec les femmes en s'inspirant de la vie de Napoléon. Il est le « soldat de Napoléon », sa conduite et son ambition refusent par conséquent de dévier de celles de son héros de toujours. C'est pour ça qu'il songe dès sa première enfance, à quitter Verrières pour faire fortune à Paris, se faire présenter aux jolies femmes ou attirer leur attention par quelque coup d'éclat, et se faire ainsi aimer de l'un(e) d'elles, à l'exemple de Bonaparte qui avait été aimé par Mme de Beauharnais :

⁶²⁶ Batany, Jean, *Approches du Roman de la rose*, Paris, Bordas, 1973, p. 24.

⁶²⁷ Crouzet, Michel, *Le Rouge et le noir, essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, Eurédit, Novembre 2012 (1^{ère} édition., Puf, 1995), p. 129.

« Dés sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles, comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais. »⁶²⁸

Aussi, l'amour de Julien Sorel est un amour copié à l'exemple des lettres d'amour qu'il copie sur un volume de lettres manuscrites appartenant à son ami le prince korasoff pour séduire Madame de Fervaques mais dans le seul but de rendre jalouse Mathilde de La Mole, et pouvoir ainsi la reconquérir :

« - Et qui vous parle de composer des phrases ? J'ai dans mon nécessaire six volumes de lettres d'amour manuscrites. Il y'en a pour tous les caractères de femme, j'en ai pour la plus haute vertu. Est-ce que Kalisky n'a pas fait la cour à Richemond-la-Terrase, vous savez, à trois lieues de Londres, à la plus jolie quakeresse de toute l'Angleterre ?

Julien était moins malheureux quand il quitta son ami à deux heures du matin. Le lendemain le prince fit appeler un copiste et deux jours après, Julien eut cinquante-trois lettres d'amour bien numérotées, destinées à la vertu la plus sublime et la plus triste. »⁶²⁹

Par manque d'expérience mais aussi et surtout par manque d'engagement sentimental, Julien tente de copier le comportement de ses idoles avec les femmes, et aussi le comportement de ses proches pour séduire et prétendre à un savoir faire dont il ne maîtrise pas les codes. Ainsi, pour séduire Madame de Rênal et la mettre en confiance, Julien trouve le courage de prendre la main de sa voisine non pas par envie et par amour, mais seulement en pensant à la hardiesse de son ami Fouqué et sa façon de se comporter avec les femmes :

« Il était nuit ; à peine fut-on assis, que Julien, usant de son ancien privilège, osa approcher les lèvres du bras de sa jolie voisine, et lui prendre la main. Il pensait à la hardiesse dont Fouqué avait fait preuve avec ses maîtresses, et non à Mme de Rênal. »⁶³⁰

⁶²⁸ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 45.

⁶²⁹ Ibid., p. 439.

⁶³⁰ Ibid., p. 102.

En outre, l'amour de Julien Sorel est un amour intéressé, car le personnage utilise les sentiments pour gravir l'échelle sociale.

En effet, l'amour de Julien pour Madame de Rênal est un amour ambitieux. S'il porte son choix sur une femme d'un rang supérieur c'est uniquement par mépris pour sa propre condition et par envie d'intégrer une classe sociale plus favorisée et qui lui permettrait d'acquérir plus de considération dans la société.

Ainsi, se sentant froissé par la pensée que lui donne la référence de Madame de Rênal à sa basse naissance, Julien se demande s'il n'aurait pas mieux fait de séduire Madame Derville, car cette dernière semble montrer plus de considération à son statut de précepteur. Cette réaction de Julien ne fait que confirmer son aveuglement dans son ambition et l'attention qu'il porte uniquement à son propre bonheur et à sa propre réussite :

« (...) Cette réaction réveilla ce jeune ambitieux : il eût voulu qu'elle eût pour témoins tous ces nobles si fiers qui, à tables, lorsqu'il était au bas bout avec les enfants, le regardaient avec un sourire si protecteur. Cette femme ne peut plus me mépriser : dans ce cas, se dit-il, je dois être sensible à sa beauté ; je me dois à moi-même d'être son amant. Une telle idée ne lui fût pas venue avant les confidences faites par son ami.

La détermination subite qu'il venait de prendre forma une distraction agréable. Il se disait : il faut que j'ai une de ces deux femmes ; il s'aperçut qu'il aurait beaucoup mieux aimé faire la cour à Mme Derville ; ce n'est pas qu'elle fût plus agréable, mais toujours elle l'avait vu précepteur honoré pour sa science, et non pas ouvrier charpentier, avec une veste ratine pliée sous le bras, comme il était apparu à Mme de Rênal. »⁶³¹

C'est par mépris pour sa propre condition et par envie d'intégrer une classe sociale plus aisée que Julien se prend d'admiration pour Mathilde de La Mole. La complexité que lui impose sa basse condition de valet, lui dicte finalement de se rebeller contre cette condition qui l'opprime. Bientôt, « il pourra attirer son attention par quelque action d'éclat » comme il a toujours rêvé dès sa première enfance, et en faire son « esclave », alors qu'à son arrivé, écrasé par un sentiment d'infériorité, il ne « daignait pas lever l'œil » sur elle :

« Julien attendit un instant, le haut du corps légèrement penché et avec un air orgueilleusement humble. Il semblait dire : je suis payé pour vous répondre, et je vis de ma paye. Il ne daignait pas lever l'œil sur Mathilde. Elle, avec ses beaux yeux ouverts extraordinairement et fixés sur lui, avait l'air de son esclave. Enfin, comme le silence continuait, il la regarde ainsi comme un valet regarde son maître, afin de

⁶³¹ Ibid., p. 103.

prendre ses ordres. Quoique ses yeux rencontrassent en plein ceux de Mathilde, toujours fixés sur lui avec un regard étrange, il s'éloigna avec un empressement marqué. »⁶³²

En outre, l'amour de Julien Sorel est un amour revanchard dans le sens où le personnage se sert exclusivement de son amour pour s'en prendre à la société et aux riches plus particulièrement, pour les punir.

C'est en tout cas dans cette perspective qu'il faut considérer les débuts de la relation de Julien avec Madame de Rênal par exemple. Julien voit en effet dans la réussite de son entreprise de séduction de Madame de Rênal une victoire, non pas uniquement sur Madame de Rênal mais aussi sur son mari.

Se sentant mal considéré par Monsieur de Rênal, Julien prend du plaisir à en séduire la femme presque en sa présence. Cette démarche et cette forme de « victoire » sur le mari sont associées par Julien aux stratégies de guerres de Napoléon et à sa façon de mener ses batailles jusqu'à la victoire. De ce fait, la scène à laquelle le lecteur assiste dans l'extrait qui suit, apparaît comme une forme de duel entre gens riches et « gens de rien » et « jacobins » qui veulent s'enrichir. Un duel où Julien s'instaure comme un justicier, armé par la séduction et par des faux sentiments, comme pour venger les « gens de rien », injuriés et maltraités ici par monsieur de Rênal:

« Mme de Rênal frémit. Son mari était à quatre pas, elle se hâta de donner sa main à Julien, et en même temps le repousser un peu. Comme M. de Rênal continuait ses injures contre les gens de rien et les jacobins qui s'enrichissent, Julien couvrait la main qu'on lui avait laissée de baisers passionnés ou du moins qui semblaient tels à Mme de Rênal. (...)

Oui j'ai gagné une bataille, se dit-il, mais il faut en profiter, il faut écraser l'orgueil de ce fier gentilhomme pendant qu'il est en retraite. C'est du Napoléon tout pur. »⁶³³

La volonté de se venger des gens riches qui germe dans l'esprit de Julien et à laquelle le personnage se consacre en employant des faux sentiments n'épargne pas bien entendu Madame de Rênal.

En effet, Julien voit dans Madame de Rênal, aux débuts de leur relation, une femme riche qui se plait et qui s'épanouit dans l'adultère.

⁶³² Ibid., p. 328.

⁶³³ Ibid., p. 89-91.

Pour Julien, si cette femme s'intéresse à lui c'est uniquement à cause de « la facilité des entrevues ». Cette vision qu'il a de madame de Rênal constitue ainsi une justification valable pour les faux sentiments qu'il a envers elle, dans la mesure où cela lui donne en quelque sorte l'autorisation de la punir.

Egalement, ce qu'il faut souligner dans ce contexte, c'est la référence que Julien fait « aux malheurs de l'excessive civilisation » où se mêlent adultère, amour, et jeunesse. Ces éléments associés renvoient bizarrement aux chansons des troubadours de l'époque de 1150, que nous avons abordées précédemment, où Cercamon et Marcabru dénoncent le comportement des maris « druts » et son influence néfaste sur la société et sur la jeunesse (*Jovens*) qui se dessèche et qui s'en trouve adultérée. Cela est dû, comme nous l'avons déjà souligné, à l'impossibilité d'aimer et de épanouir dans un monde d'adultère et de méchanceté (*Malvestat*) :

« Que connais-je du caractère de cette femme ? Se dit Julien. Seulement ceci : avant mon voyage, je lui prenais la main, elle retirait ; aujourd'hui je retire ma main, elle la saisit et la serre. Belle occasion de lui rendre tous les mépris qu'elle a eus pour moi. Dieu sait combien elle au d'amants ! Elle ne se décide peut-être en ma faveur qu'à cause de la facilité des entrevues. Tel est, hélas, le malheur d'une excessive civilisation ! A vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser aller, sans lequel l'amour n'est le plus souvent que le plus ennuyeux des devoirs. »⁶³⁴

Cet amour vengeur marque aussi sa présence dans le rapport de Julien avec le monde et la famille de Mathilde de La Mole.

En effet, face au dédain avec lequel il se sent traité par le marquis de La Mole, Julien ne cache pas le plaisir que lui procure sa volonté de se venger de cette famille, surtout du marquis, de qui il annonce clairement vouloir séduire la fille et ruiner son mariage avec le marquis de Croisenois.

La conduite de Julien trouve sa justification dans celle du marquis, avatar de ces gens riches qui font leurs fortunes d'une façon condamnable et dont l'égoïsme reste l'élément le plus apparent :

⁶³⁴ Ibid., p. 104.

« Et moi, je vais séduire sa fille ! Rendre impossible peut-être ce mariage avec le marquis de Croisenois, qui fait le charme de son avenir : s'il n'est pas duc, du moins sa fille aura un tabouret. Julien eut l'idée de partir par le Languedoc malgré la lettre de Mathilde, malgré l'explication donnée au marquis. Cet éclair de vertu disparut bien vite.

Que je suis bon, se dit-il ; moi plébéien avoir pitié d'une famille de ce rang ! Moi, que le duc de Chaulnes appelle un domestique ! Comment le marquis augmente-t-il son immense fortune ? En vendant de la rente, quand il apprend au château qu'il y'aura le lendemain apparence de coup d'Etat. Et moi, jeté au dernier rang pour une providence marâtre, moi à qui elle a donné un cœur noble et pas mille francs de rente, c'est-à-dire pas de pain, exactement parlant pas de pain ; moi, refuser un plaisir qui s'offre ! Une source limpide qui vient étancher ma soif dans le désert brûlant de la médiocrité que je traverse si péniblement ! Ma foi, pas si bête ; chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie. »⁶³⁵

Cette tirade de Julien reflète, est en quelque sorte le miroir qui nous renvoie les fonds de sa pensée ; ce qui nous donne un aperçu plus que clair sur les déroulements ainsi que sur la suite de sa démarche. Cela nous pousse à prendre conscience de l'importance accordée au discours du narrateur et au rôle qui lui est accordé dans l'orientation des événements.

⁶³⁵ Ibid., p. 362.

2- Discours du narrateur :

a- Portrait de la bien-aimée :

Le portrait de la bien aimée tel qu'il se présente à nous dans certaines œuvres du Moyen Age, repose sur plusieurs critères. Parmi ces critères, on compte essentiellement la beauté physique.

Il faut souligner dans ce contexte que la beauté physique constitue d'emblée un critère essentiel pour séduire, aimer et se faire aimer à l'époque du Moyen Age. Ce critère est nécessaire que ce soit pour les hommes ou pour les femmes. Il faut rappeler aussi dans ce contexte que le coup de foudre, une des principales conditions de l'amour passion, est activé en outre par la beauté physique.

Ainsi, dans *L'Amour au Moyen Age, La chair, le sexe et le sentiment* de Jean Verdon, l'auteur fait référence au personnage d'Abélard qui rend hommage, dans ses correspondance, à sa beauté physique et à sa jeunesse : deux éléments qui constituent pour lui des atouts et des motifs de non refus auprès des femmes. C'est dans ces atouts d'ailleurs qu'il a puisé la confiance et le courage nécessaires pour conquérir Héloïse. De ce fait, nous pouvons dire que la beauté physique, souvent associée à la jeunesse, semble s'imposer comme une condition nécessaire à l'amour et à la séduction :

« Je pensai, écrit celui-ci, qu'il me serait aisé d'engager avec elle une liaison. Je ne doutais pas du succès : je brillais par la réputation, la jeunesse et la beauté : il n'était pas de femme auprès de qui mon amour eût craindre le refus. »⁶³⁶

Dans *Traité de l'amour courtois*, dans le chapitre VI, « Combien y'a-t-il de moyens pour obtenir l'amour et quels sont-ils », André Le Chapelain présente la beauté physique comme un atout supplémentaire, et non négligeable pour aimer et se faire aimer. En effet, Le Chapelain nous apprend, sans citer une source précise, qu'il est nécessaire de disposer de cinq atouts pour se faire aimer : « Un beau physique, une excellente moralité, une extrême facilité d'élocution, une grande richesse et la promptitude avec laquelle on cède à nos désirs. »⁶³⁷ Le chapelain émet cependant des réserves sur les deux derniers atouts en déclarant : « Mais pour

⁶³⁶ Verdon, Jean, *L'Amour au Moyen Age, la chair, le sexe et le sentiment*, Paris, Perrin, 2006. p. 208-209.

⁶³⁷ Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002, 1^{ère} édition, 1974, p. 52.

ma part, je tiens que seuls les trois premiers moyens nous permettent de gagner de l'amour ; quant aux deux derniers, j'estime qu'on doit les écarter de la cour d'Amour, comme je le montrerai en son lieu dans l'exposé de ma doctrine.»⁶³⁸

Cependant, André Le Chapelain considère que la beauté physique ne doit pas constituer l'unique et le seul atout déclencheur d'amour. En d'autres termes, Le Chapelain semble prohiber l'hypothèse de faire de la beauté physique un but, mais sans pour autant condamner cette vision :

*« Avec un physique agréable, on obtient l'amour sans grands efforts, surtout si l'être aimé est candide. En effet, un amant ingénu et enclin à penser que, chez l'autre, rien ne compte hormis la beauté du visage et l'élégance du corps. Je ne condamne pas particulièrement cet amour, mais je ne l'approuve pas beaucoup non plus. »*⁶³⁹

Néanmoins, il faut séparer dans la beauté physique entre la beauté naturelle et le fait d'accorder trop d'attention aux apparences physiques et corporelles, car cette dernière pratique est considérée par André Le chapelain comme une pratique féminine par excellence. En effet, le fait de « se farder » est un phénomène prohibé au Moyen Age. Chez les hommes et selon André Le Chapelain, se livrer « aux fards » est une pratique qui est complètement en contradiction avec la virilité masculine. Il faut souligner dans ce contexte que dans *Le Roman de la rose*, parmi les commandements que le Dieu d'amour dicte au narrateur, il y avait la condamnation du recours aux fards. Les soins accordés au corps doivent se réduire au strict minimum, autrement dit se limiter à la propreté :

*« Ne tolère sur toi rien de sale, lave-toi les mains, cure-toi les dents ; si sous tes ongles tu vois quelque chose de noir, ne le laisse pas subsister. Coude tes manches, peigne tes cheveux mais ne te fard pas ni te maquille : c'est le fait des dames et des gens de mauvaise réputation qui ont eu le malheur de s'adonner à des amours contre nature. »*⁶⁴⁰

Ainsi, dans *Traité de l'amour courtois*, nous retrouvons à peu près les mêmes mises en garde et les mêmes condamnations prononcées par le Dieu d'Amour dans *Le Roman de la rose*. La réputation d'un homme doit ainsi se passer de ce genre de conduite puisqu'un

⁶³⁸ Ibid.

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 156-157.

homme est le plus souvent loué pour « l'excellence de ses mœurs » selon les recommandations d'André Le Chapelain :

« Une femme avisée, donc, d'efforce de prendre comme amant un homme que l'on puisse louer pour l'excellence de ses mœurs et non quelqu'un qui se farde comme les femmes ou qui s'absorbe longuement dans l'entretien de son corps. En effet, il ne convient pas à un homme de se parer comme une femme ou de se consacrer aux soins de beauté. C'est tels hommes que vise la probation de l'admirable Ovide : « Loin de nous ces jeunes gens parés comme des femmes ; une beauté virile ne demande que des soins modérés. »⁶⁴¹ »⁶⁴²

Aussi, les réserves que Le chapelain émet à l'égard de l'usage des fards chez les hommes, lui servent ensuite de transition pour s'attaquer au thème de la beauté féminine telle qu'il la conçoit à son époque. Il invite à l'occasion son disciple « Gautier » à se méfier de toutes les femmes qui se livrent aux soins excessifs de leurs apparences. En effet, malgré l'importance que Le Chapelain accorde à la beauté et à l'apparence physique considérées comme des critères et comme des atouts nécessaires à l'amour et à la séduction chez la femme, il semble vouloir marquer les limites en ciblant une catégorie de femmes qui usent de leurs apparences uniquement pour séduire. La mise en garde qu'il adresse à son disciple sonne en effet comme un avertissement qu'il adresse à cette catégorie de femmes dont le comportement est interprété comme une ruse qui vient nuire à l'amour et à la beauté.

En effet, à l'exemple de son discours sur la beauté masculine, Le Chapelain semble invoquer ici l'excellence des mœurs comme seul critère fiable pour déceler la sincérité et la fiabilité de l'être aimé. Chez Le Chapelain, une femme trop fardée est source de suspicion, car « les fards » sont souvent les signes d'un manque de vertu. Le portrait de la femme idéale chez Le Chapelain repose plus sur des qualités et sur des valeurs « morales » présentées par l'auteur comme des valeurs bien plus nobles que la beauté et le charme physique :

« Mais si tu vois une femme trop fardée, ne te laisse pas séduire par sa beauté avant d'avoir découvert avec certitude qu'elle ne fréquente pas les lieux de plaisir, car une femme qui ne compte que sur le pouvoir de séduction de ses fards n'est pas habituellement parée de beaucoup de vertus. Comme je le disais pour l'homme, je crois que, chez la femme aussi, ce n'est pas tant la beauté que l'excellence des mœurs qu'il faut rechercher. Garde-toi donc, Gautier, de ne pas être abusé par les vaines beautés des femmes, car elles sont si rusées et ont la parole si facile que, lorsque tu auras commencé à jouir de leurs faveurs, il te sera bien difficile de

⁶⁴¹ Ovide, *Héroïdes*, IV, 75-76.

⁶⁴² Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Clincksieck, 2002, 1^{ère} édition, 1974, p. 52-53.

renoncer à les aimer. Une personne qui se distingue par ses qualités morales attire l'amour de celui qui brille des mêmes ; car l'expert en amour, homme ou femme, ne repousse pas un amant au physique ingrat s'il est riche de qualités... Une femme, tout comme un homme, ne doit se soucier ni de la beauté, ni de l'élégance ou de la naissance car « nulle beauté n'a d'attraits là où manquent les qualités d'âme » et ce sont uniquement les vertus de l'âme qui accordent à un homme sa véritable noblesse et lui donnent l'éclat de la beauté. »⁶⁴³

Cependant, nous pouvons dire que les mises en garde d'André Le Chapelain au sujet des fards et des fausses apparences n'enlèvent rien au fait que les thèmes de la beauté et de l'apparence physique semblent s'approprier la part la plus importante du portrait féminin à l'époque du Moyen Âge.

En effet, si nous examinons les portraits féminins tels qu'ils se présentent à nous dans *Le Roman de la rose* par exemple, roman de toutes les allégories par excellence, nous pouvons en déduire que le roman n'est finalement qu'un hymne à l'amour mais aussi au charme et à la beauté. Le roman se présente en effet d'emblée comme « un rêve d'une grande beauté »⁶⁴⁴ Les personnages et les convives, à l'exception des qualités prohibées et bannies, sont présentés comme des personnages éclatants de jeunesse, de charme et de beauté, évoluant dans un espace paradisiaque et d'une beauté exceptionnelle.

C'est dans cette dialectique que le portrait de « Dame oiseuse » fait son entrée, incarnant ainsi la beauté féminine par excellence. La volonté de mettre en relief la beauté féminine et obsédante du personnage semble l'emporter sur toute autre chose. La beauté de « dame oiseuse » est faite pour séduire et pour captiver les passions. En somme, elle est faite pour être aimée. Nous avons en effet l'impression que la description physique que le narrateur fait des détails corporels de ce personnage féminin est destinée essentiellement à faire fantasmer et à faire rêver. La beauté naturelle de « dame Oiseuse » est complétée par une élégance qui, loin de tomber dans les fards réprouvés par André Le Chapelain, vient mettre en valeur sa beauté en lui donnant plus de pouvoir et plus d'emprise sur les cœurs des « jeunes écervelés » :

« Je frappai et tapai à coups redoublés, et à maintes reprise j'écoutai pour savoir si j'entendais venir quelqu'un, jusqu'au moment où un guichet de charme me fut ouvert par une noble jeune fille, fort gracieuse et très belle. Elle avait les cheveux blond vénitien, la chair plus tendre qu'un jeune poulet, le front brillant, les sourcils arqués. L'intervalle entre les yeux, loin d'être petit, était plutôt

⁶⁴³ Ibid. p. 53.

⁶⁴⁴ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 48-49.

grand, selon de justes proportions. Elle avait le nez bien fait et droit, les yeux brillants comme le faucon, pour séduire les jeunes écervelés. Son haleine était douce et parfumée, son visage couleur de lis et de rose, sa bouche petite et charnue, et elle avait une fossette au menton, et un cou de bonnes dimensions, assez gros et de longueur raisonnable, sans bouton ni ulcère : jusqu'à Jérusalem, il n'existait pas de femme dotée d'un plus beau cou ; il était lisse et doux au toucher. Sa gorge avait la blancheur de la neige sur la blanche, quand elle est fraîchement tombée. Son corps était bien fait et svelte : inutile de chercher en nulle terre une plus belle femme.

Elle portait une jolie coiffe d'orfroi ; jamais aucune jeune fille n'en eut de plus élégante ni de plus fabuleuse : je ne saurais la décrire correctement. Elle avait une couronne de roses toutes fraîches sur la coiffe d'orfroi. En sa main, elle tenait un miroir, et d'un luxueux galon, elle avait somptueusement tressé sa chevelure. C'est avec un art parfait qu'elle avait étroitement cousu ses deux manches ; et pour protéger du hâle ses blanches mains, elle portait une paire de gants blancs. Sa cotte, d'une riche étoffe verte de Gand, était bordée d'un petit cordon. »⁶⁴⁵

Nous pouvons dire que la beauté de dame Oiseuse est faite finalement pour plaire. C'est une beauté qui se veut simple et modérée. Ainsi, la qualité de la beauté vient se confirmer dans *Le Roman de la rose* à l'image de la beauté telle qu'elle est décrite et présentée par André Le Chapelain dans *Traité de l'amour courtois*.

En effet, le renvoi entre la définition qu'André Le Chapelain donne de la beauté et la beauté féminine plus particulièrement telle qu'elle est présente et décrite dans *Le Roman de la rose*, prend son essence à travers le personnage de « dame Oiseuse » comme nous l'avons déjà souligné mais aussi à travers la description du personnage de « Beauté ».

En outre, il faut rappeler que « Beauté » est aussi un personnage qui fait partie des convives dans *Le Roman de la rose*. « Beauté » est présentée comme « une dame de grande valeur. »⁶⁴⁶ Le fait que le dieu d'Amour choisisse de s'asseoir tout près d'elle témoigne en outre de sa grande valeur et du rôle culminant qu'elle joue dans la naissance du sentiment amoureux. Dans la description de dame Beauté nous retrouvons à peu près les mêmes qualités précédemment avancées dans le portrait de dame Oiseuse, à savoir la chevelure blonde, la chair blanche et tendre, le nez bien fait, la jeunesse et l'élégance.

Néanmoins, ce qu'il faut noter dans ce portrait, c'est la volonté de rompre avec toute notion de fards ou d'excès, et c'est ce qui fait un point commun et culminant avec la vision de la beauté telle que nous avons pu la constater et observer dans *Traité d'amour courtois* d'André Le Chapelain :

⁶⁴⁵ Ibid. p. 74-77.

⁶⁴⁶ Ibid. p. 98-99.

« Le dieu d'Amour avait choisi une bonne place, tout près d'une dame de grande valeur.

Cette dame se nommait Beauté, tout comme l'une des dix flèches. Elle avait beaucoup de qualités. Elle n'était ni basanée ni brune, mais elle avait la clarté de la lune par rapport à qui les autres étoiles semblent être de petites chandelles. Elle avait la chair tendre comme la rosée ; elle était modeste comme une jeune mariée et blanche comme une fleur de lis. Le visage clair et lisse, mince et élancé, elle n'était ni fardée ni maquillée, car elle n'avait pas besoin de se parer d'ornements. Elle avait les cheveux blonds et longs qui descendaient jusqu'aux talons, le nez bien fait tout comme les yeux et la bouche. Mais une grande douceur me pénètre le cœur, je vous l'affirme, quand je me rappelle la forme de chacun de ses membres : il n'y avait si belle femme au monde. Pour faire bref, elle était très jeune, blonde, charmante, fine et élégante, potelée mince et vive. »⁶⁴⁷

L'importance du thème de la beauté et son rôle prépondérant dans la construction du portrait féminin tel qu'il se présente à nous dans *Le Roman de la rose* se confirme par les descriptions du portrait de la rose, avatar de la bien aimée.

En effet, le choix de la rose repose essentiellement sur le critère exclusif de la beauté. Le bouton de rose choisi semble dépasser tous les autres par sa beauté exceptionnelle et par l'excellence de « son parfum qui se répandait tout autour ». Ainsi, l'amour semble naître dans le choix de ce bouton de rose ; un choix guidé par l'idée de dépassement et de supériorité en matière de beauté, de fraîcheur et de grâce :

« Parmi ces boutons, j'en choisais un d'une beauté si exceptionnelle que, par rapport à celui-ci, je n'accordai pas le moindre prix à aucun des autres, une fois que je l'eus examiné, car une couleur si l'illuminait, aussi vermeille et aussi délicate que Nature pouvait la faire. Pour les feuilles, il y'en avait quatre paires que Nature, avec un art consommé, avait disposées l'une après l'autre. La tige était droite comme un jonc, et au sommet se tenait le bouton sans retomber ni pendre. Son parfum se répondait tout autour, et la suavité qu'il diffusait emplissait tout l'endroit. Quand je le sentis ainsi embaumer, je n'eus plus envie de m'en retourner, et je me serais approché pour le prendre si j'avais osé tendre la main. »⁶⁴⁸

Ce qu'il faut souligner aussi dans ce contexte, chose à laquelle nous avons brièvement fait allusion précédemment, c'est la ressemblance entre les modèles féminins tels qu'ils se présentent à nous dans les œuvres du Moyen Age. Nous avons en effet pu le constater à travers la description du personnage de dame Oiseuse ainsi que celle du personnage de Beauté. Des éléments en commun, comme la chevelure blonde ou la chair blanche se

⁶⁴⁷ Ibid.

⁶⁴⁸ Ibid. p. 130-133.

renvoient en effet sans arrêt et font leur retour en permanence comme pour perpétuer une tradition courtoise et pour unifier une vision commune de la beauté.

De ce fait, si nous observons la description de la femme bien-aimée dans certains romans de chrétien de Troyes, nous pouvons constater la présence des mêmes éléments, des mêmes qualités et des mêmes attraits que nous avons pu remarquer et noter dans *Le Roman de la Rose*.

Il faut rappeler dans ce contexte que dans le roman de *Tristan et Iseut*, roman qui a influencé la majorité des œuvres qui l'ont suivi en matière d'amour passion, la description d'Iseut dans les différentes versions a toujours présenté une image à peu près semblable du personnage d'Iseut, à savoir la blancheur de sa peau et la couleur blonde et dorée de ses cheveux, comme nous pouvons le constater dans cette version de René Louis, renouvelée d'après les textes du XIIe et XIIIe siècles :

« Comme elle se penchait au dessus de la baignoire, Tristan vit de près ses longs cheveux blonds ; il admira comme ils avaient la même couleur d'or que le cheveux apporté à Marc par une hirondelle. Son regard alla de la chevelure d'Iseult au cheveu qu'il avait fait tisser dans son biaux, suspendu près de là. Dans sa joie, il se prit à sourire à l'idée qu'il avait réussi dans cette quête, jugée par d'autres illusoires, de la fille au cheveu d'or. »⁶⁴⁹

Nous pouvons dire que la peau blanche et la chevelure blonde sont par conséquent des éléments qui assurent le prolongement du mythe de Tristan et Iseut, à travers surtout les personnages d' « Iseut la blonde » et « Iseut aux blanches mains ».

Aussi, dans *Erec et Enide*, la description de la fille de « Le Vavasseur », telle qu'elle est vue pour la première fois par Erec, constitue une sorte de transposition de la vision et du point de vue du narrateur dans *Le Roman de la rose*, à la vue de dame Oiseuse, du personnage de Beauté ou encore à la vue de la rose, avatar de la bien-aimée. Les impressions et les émotions qui s'en suivent font partie aussi de ce processus. Le renvoi au symbole floral, à travers la couleur vermeille, dans la description d'Enide, vient confirmer et appuyer cette ressemblance :

« (...) Grande était le beauté de la jeune fille..., jamais plus belle créature n'a été vue de par le monde. Je vous dis en vérité que les cheveux d'Iseut la Blonde, si blonds et dorés qu'ils fussent, n'étaient rien auprès de celle-ci. Elle avait le front et

⁶⁴⁹ Louis, René, *Tristan et Iseult*, Paris, *Le Livre de poche*, 1983, p. 39.

le visage plus lumineux et plus blancs que n'est la fleur de lys ; son teint était merveilleusement rehaussé par une fraîche couleur vermeille dont Nature lui avait fait don pour relever l'éclat de son visage. Ses yeux rayonnaient d'une si vive clarté qu'ils semblaient deux étoiles ; jamais Dieu n'avait si bien réussi le nez, la bouche et les yeux. Que dirais-je de sa beauté ? Elle était faite, en vérité, pour être regardée, si bien qu'on aurait pu se mirer en elle comme un miroir.

Elle était sortie de l'ouvroir ; quand elle aperçut le chevalier qu'elle n'avait jamais vu, elle se tint un peu en arrière, parce qu'elle ne le connaissait pas, elle eut honte et rougit. Erec de son côté, fut ébahi quand il vit en elle une si grande beauté. »⁶⁵⁰

En somme, nous pouvons dire que les critères de la beauté féminine au Moyen Age sont très ressemblants, ils répondent à une tradition que Jean Verdon attribue dans *La femme au Moyen Age*, à Baudri de Bourgueil et Widon qu'il considère comme « les premiers représentants d'une tradition scolaire qui remonte probablement au poète Maximien. »⁶⁵¹

Ainsi, selon cette tradition, « les yeux de la femme aimée ressemblent à des étoiles ; ses cheveux fauves sont comme l'or ; son cou brille plus que le lis ou la neige fraîche ; ses dents ressemblent à l'ivoire ou à du marbres de Paros ; ses lèvres légèrement gonflées ont la chaleur et la couleur du feu qui les anime ; ses joues blanches et vermeilles surpassent les roses. L'architecture du corps correspond au visage. »⁶⁵²

Cette tradition est soutenue par le portrait de la bien-aimée qu'Adam de la Halle dresse vers 1276 dans *Le Jeu de la feuillée*. Il s'agit du portrait de « son épouse qui lui apparut lorsqu'il en devint amoureux. »⁶⁵³ :

« Par un bel été il l'aperçoit blanche et vermeille, rieuse, désirable et délicate. Ses cheveux brillent comme de l'or, drus, ondulés et frémissants. Elle a le front bien proportionné, blanc, lisse, large et dégagé ; les sourcils arqués, fins et dessinant une ligne régulière de poils bruns comme un trait de pinceau pour embellir le regard ; des yeux noirs vifs et bien fendus, engageants, grands sous de fine paupières ; entre eux, l'arête du nez belle et droite. Ses blanches joues forment deux fossettes quand elle rit. Sa bouche, fine aux deux coins et charnue au milieu, fraîche, vermeille comme la rose, laisse entrevoir des dents éclatantes, régulières et bien serrées. En dessous de son menton fendu naît une blanche gorge qui descend jusqu'aux épaules sans fossettes et s'élargit peu à peu ; derrière, la nuque, sans poils, blanche et ronde, fait un petit pli sur la tunique. De ses épaules qui ne pointent pas descendent de longs bras, ronds et minces là où il convient. De ses blanches mains naissent de beaux doigts longs, aux extrémités effilées, recouverts de beaux ongles roses, lisses et nets près de la chair. Sur le devant, ses seins pointent, durs et courts, hauts et

⁶⁵⁰ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vers 396-449, trad. R. Louis, Paris, *Champion*, 1974, p. 11-12, d'après l'édition de Mario Roques.

⁶⁵¹ Verdon, Jean, *La Femme au Moyen Age*, Paris, *Gisserot*, Septembre 1999, p. 13.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ *Ibid.*

*parfaits ; puis viennent son ventre saillant et ses reins creusés, ses hanches étroites, ses jambes galbées, ses mollets dodus, ses chevilles fines, ses pieds cambrés, minces et nerveux. »*⁶⁵⁴

La jeunesse et le paraître sont des éléments qui ont pour vocation de compléter la beauté de la bien-aimée et de la mettre en valeur à l'époque du Moyen Age. Jean Verdon fait référence dans ce contexte à un portrait dressé par Eustache Deschamps⁶⁵⁵ dans lequel il dépeint « une jeune parisienne » qui lui déclare « je n'ai que quinze ans, je vous le dis. »⁶⁵⁶

Dans ce portrait, les critères et les exigences sont à peu près les mêmes que ceux que nous avons pu observer jusqu'à présent. « Le fin visage doit être entouré de cheveux blonds. Tout ce qui n'est pas recouvert par les vêtements frappe par sa blancheur, à l'exception de la bouche « vermeillette » ou des sourcils bruns qui doivent embellir un front large et dégagé. »⁶⁵⁷

Selon l'écrivain, « le goût pour un large front s'accroîtra à la fin du Moyen Age au point que, pour y satisfaire, la femme tirera excessivement ses cheveux en arrière. L'éclat est essentiel pour les yeux, alors que du nez on apprécie la forme. La belle Heulmière décrite par François Villon possède « un beau nez droit ni grand ni petit. Ses seins durs et placés haut, longs bras et doigts grêles, taille mince complètent ses caractéristiques. »⁶⁵⁸

Nous pouvons en effet retrouver les équivalents de cette description physique dans le portrait que Chrétien de Troyes dresse du personnage de la fille du « Vavasseur », vue pour la première fois par Erec.

Cependant, il faut dire aussi que ce même portrait nous apprend que la beauté et la qualité du paraître ne sont pas la seule exigence dans la mesure où la beauté de la bien aimée frappe en premier lieu par son côté naturel. La valeur vestimentaire n'acquiert en effet aucun privilège dans la description de la jeune femme et dans la mise en valeur de sa beauté dans la mesure où elle était très pauvrement vêtue, au contraire, dans le cas d'Enide, le paraître s'efface complètement pour mettre en valeur la beauté corporelle :

« Le vavasseur appelle sa femme et sa fille, qui était très belle ; elles travaillaient en un ouvrage, je ne sais à quel ouvrage. La dame en sortit avec sa fille

⁶⁵⁴ Ibid., p. 13-14.

⁶⁵⁵ Eustache Deschamps, de son vrai nom Eustache Morel : né vers 1340 à Vertus en Champagne- mort vers 1406. Poète français qui a contribué à fixer le genre de la ballade et a écrit le premier art poétique en français.

⁶⁵⁶ Verdon, Jean, *La Femme au Moyen Age*, Paris, *Gisserot*, Septembre 1999, p. 14.

⁶⁵⁷ Ibid.

⁶⁵⁸ Ibid.

qui était vêtue d'une chemise à larges pans, fine, blanche et plissée ; elle avait passé par dessus un chainse blanc et n'avait rien de plus en fait de vêtements. Encore le chainse était-il si usagé que qu'il était troué aux coudes. Cet habillement était pauvre extérieurement, mais, par dessous, le corps était beau. Grande était la beauté de la jeune fille..., jamais plus belle créature n'a été vue de par le monde. »⁶⁵⁹

Hormis la référence à la beauté physique, la description du portrait de la bien-aimée au Moyen Age semble se référer aussi au thème de la noblesse : la noblesse de la lignée ou la noblesse de l'esprit. « Amour » méprise en tous cas « les vils » et n'accorde ses faveurs qu'aux esprits délicats et courtois. Ce qui est certain c'est que les qualités de courtoisie et de noblesse de l'âme et de l'esprit sont des qualités qui font parties intégrantes du discours de dieu d'Amour dans *Le Roman de la rose*.

En effet, dans *Le Roman de la rose*, et avant d'accorder ses faveurs au narrateur, le dieu d'Amour demande à son vassal de l'embrasser sur la bouche, une pratique qui doit être interprétée comme une faveur que le dieu d'Amour n'accorde à aucun « vilain sans délicatesse ». Cette pratique est réservée en effet pour les personnes noble et courtoises. Sans ces qualités, elles ne peuvent pas prétendre à la servitude du sentiment amoureux :

*« A ces mots je voulu baiser son pied, mais il me prit par la main et me dit :
« Je t'aime et t'estime beaucoup pour m'avoir répondu ainsi. Jamais une telle réponse ne vint d'un vilain sans délicatesse ; tu y as gagné cette faveur : je veux, pour ton bien, que tu me fasses ici même hommage, et tu me baiseras sur la bouche que ne touche aucun vilain. Je ne permets de la toucher à aucun vilain, à aucun berger, mais il doit être courtois et noble celui que je prends ainsi pour vassal. Il est indéniable qu'il est pénible et pesant de me servir, mais je ta fais un honneur considérable, et tu dois être ravi d'avoir un si bon maître et un seigneur de si grand renom, car Amour porte le gonfanon et la bannière de courtoisie et il a tant de distinction, de douceur, de générosité et de noblesse qu'en celui qui s'applique à le servir et à l'honorer, il ne peut demeurer ni vilenie ni écart de conduite ni aucune mauvaise habitude. »⁶⁶⁰*

Aussi, la référence à la culture de la bien-aimée, à sa lignée et à sa famille est une monnaie courante au Moyen age dans la mesure où elle intervient pour valoriser à la fois l'amant, en mettant en exergue ses capacités et ses talents de séducteur, mais aussi et surtout

⁶⁵⁹ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Champion, 1974, trad. R. Louis, p. 11-12, d'après l'édition de Mario Roques.

⁶⁶⁰ De Lorris, Guillaume, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p, 144-147.

la bien-aimée. Ainsi, nous pouvons dire que la référence à l'éducation de la bien-aimée et à sa condition sociale est directement associée à cette « noblesse d'âme et d'esprit » privilégiée par le dieu d'Amour dans *Le Roman de la rose*.

D'ailleurs, dans *Les correspondances d'Abélard et d'Héloïse*, nous pouvons constater le recours à ce même procédé pour mettre en valeur la jeune femme. L'étendue de sa culture vient ainsi pour parer le personnage et jouer à peu près le même rôle que les parures traditionnelles. Dans le portrait que Guy Lobruchon dresse d'Héloïse, « le coté exceptionnel » du personnage ne vient pas uniquement de son apparence physique, mais aussi et surtout de « l'étendue de sa culture » :

« Elle était assez jolie, et l'étendue de sa culture en faisait une femme exceptionnelle »⁶⁶¹

Dans la majorité des œuvres de la première moitié du XIXe siècle qui constituent l'essence de notre corpus, le portrait féminin repose aussi, du moins en grande partie, sur la description physique du personnage. L'emprise du thème de la beauté physique sur le portrait féminin semble suivre la même logique que dans les textes et des portraits médiévaux que nous avons pu observer jusqu'à présent.

En effet, dans *Volupté*, Amaury semble définir les personnages féminins qu'il rencontre pour la première fois en se référant essentiellement à leurs apparences physiques et plus particulièrement à leurs degré de beauté. C'est ainsi qu'il présente en tous cas Mademoiselle Amélie de Liniers et Madame de Couaën :

« Mademoiselle de Liniers n'était pas une de ces beautés dont la simple apparition confond les sens et enlève, bien que ce fût réellement une beauté »⁶⁶²

De ce fait, et contrairement à Mademoiselle de Liniers, madame de Couaën semble avoir réussi à confondre les sens d'Amaury lors de sa première visite au château de Couaën, puisque, selon Amaury, madame de Couaën « était effectivement fort belle, mais d'une de ces beauté étrangères et rares auxquelles nos yeux ont besoin de s'accommoder. »⁶⁶³

⁶⁶¹ Verdon, Jean, *L'Amour au Moyen Age, la chair, le sexe et le sentiment*, Paris, Perrin, 2006, p. 208.

⁶⁶² Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Volupté*, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 54.

⁶⁶³ Ibid. p. 68.

Dans *Le Lys dans La vallée*, le premier portrait que nous rencontrons de Madame de Mortsauf est purement physique. Henriette de Mortsauf se présente à la fois aux yeux de Félix et à ceux du lecteur sous le portrait d'une femme « blanche » et « désirable », deux termes utilisés par Adam de la Halle pour décrire sa bien aimée, comme nous l'avons déjà souligné précédemment. Il faut dire aussi que la description physique s'impose, au premier abord, par le contexte, car il s'agit d'une première rencontre. La description est poussée aussi par l'anonymat du personnage : « une femme ». Ce que nous pouvons souligner cependant, c'est qu'à travers la description physique d'Henriette, nous retrouvons les éléments classiques qui ornent le portrait féminin à l'époque du Moyen Age, tel que nous avons pu l'observer dans le portrait de dame Oiseuse par exemple dans *Le Roman de la rose*, à savoir la peau blanche ou encore la couleur rouge vermeille. La stupeur de Félix face à cette beauté féminine qui s'offre à son regard n'est pas moindre que celle du narrateur du Roman de la rose :

*« Je regardai ma voisine, et fus plus ébloui par elle que je ne l'avais été par la fête ; elle devint toute ma fête. (...).
Mes yeux furent tout à coup frappés par les blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler, des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois. »⁶⁶⁴*

Les impressions de Félix face à la beauté de cette jeune femme qu'il rencontre pour la première fois ne sont pas moindres que celles de Julien Sorel face à la beauté de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir*. La seule différence marquante c'est l'importance que Julien accorde au côté vestimentaire. Cela s'explique sans doute par l'amour intéressé de Julien, qui voit dans le paraître le reflet d'une aisance matérielle et d'une position sociale vivement convoitée :

« Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli fa grâce de Mme de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt, étonné de sa beauté, il oublia tout, même ce qu'il venait faire...Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux. »⁶⁶⁵

Il faut souligner dans ce contexte que l'importance du paraître et du vestimentaire est un élément que Julien empreunte finalement à la classe sociale qu'il convoite, dans la mesure où cet élément du paraître semble constituer aussi un élément de taille dans le regard de Madame de Rênal. En effet, s'attendant à la visite d'un « prêtre sale et mal vêtu », elle était

⁶⁶⁴ Balzac, Honoré, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 60-61.

⁶⁶⁵ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, *GF Flammarion*, 1964, p. 48-49.

ravie de se trouver face à un « joli petit prêtre »⁶⁶⁶ dont l'apparence remplit subitement son cœur de joie et de bonheur :

*« Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle même et ne pouvait se figurer tout son bonheur. Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants ! »*⁶⁶⁷

L'importance du vestimentaire et du paraître chez Julien Sorel a tellement son importance qu'elle semble conditionner ses rapports avec les femmes et la considération qu'il peut avoir auprès d'elles. Avoir « un bel uniforme » semble ainsi constituer un passe-partout ; il lui confèrerait une légitimité auprès des dames « comme il faut ».

Par conséquent, nous pouvons dire que le paraître est un élément primordial pour Julien, car le paraître représente en quelque sorte le côté concret et visible de la réussite sociale. Le « bel uniforme » vient ainsi donner forme aux rêves antérieurs du personnage. Dans ces conditions, le portrait de la bien aimée ne peut s'accomplir que dans le mode du concret et du visible :

*« S'entendre appeler de nouveau monsieur, bien sérieusement, et par une dame si bien vêtue était au dessus de toutes les prévisions de Julien : dans tous les châteaux en Espagne de sa jeunesse, il s'était dit qu'aucune dame comme il faut ne daignerait lui parler que quand il aurait un bel uniforme. »*⁶⁶⁸

Ce que nous pouvons dire en outre dans ce contexte c'est que le portrait de la bien aimée est un modèle guidé essentiellement par la passion. Le portrait physique est un portrait rêvé avant tout. Dans le cas de Julien Sorel du moins, le portrait de la bien aimée est un portrait préparé à l'avance, car il est guidé essentiellement par les yeux de l'intérêt et par l'arrivisme. Ainsi, madame de Rênal, présentée comme la femme idéale et la femme nécessaire à l'ascension de Julien est perçue différemment par son mari qui voit en elle « une machine » qui a toujours « quelque chose à raccommoder » :

« Voilà comment sont toutes les femmes, lui répondit M. de Rênal, avec un gros rire. Il y'a toujours quelque chose à raccommoder à ces machines là. »

⁶⁶⁶ Ibid. p. 55.

⁶⁶⁷ Ibid. p. 49.

⁶⁶⁸ Ibid.

En effet, entre Mari et amant, la perception du portrait féminin n'est souvent pas la même. Ce phénomène marque sa présence dans *Le Rouge et le noir*, comme nous avons pu l'observer, mais il est aussi d'actualité dans *Le Lys dans la vallée*.

Henriette de Mortsauf, objet d'amour et de passion pour Félix, ne peut prétendre qu'à une forme « d'utilité » auprès de son mari.

La perception de la femme dans *Le Lys dans la vallée*, à travers l'exemple d'Henriette de Mortsauf, est particulièrement différente des autres portraits que nous avons pu observer dans la mesure où elle offre un portrait féminin plus complet, plus diversifié et moins axé sur la description physique. Henriette révolutionne en quelque sorte le portrait classique dans la mesure où, à travers son engagement sans limites dans son rôle de mère et d'épouse, offre une nouvelle image de la femme de son temps. Henriette est une femme « utile » à son mari et à sa famille car elle se dépasse jusqu'à assumer les tâches de son époux, incapable de gérer tout seul les affaires et de remplir son rôle de chef de famille :

« Or, si vous venez à penser au peu de mémoire de monsieur de Mortsauf, aux peines que vous m'avez vu prendre pour l'obliger à s'occuper de ses affaires, vous comprendrez la lourdeur de mon fardeau, l'impossibilité de le déposer un moment. Si je m'absentais, nous serions ruinés. Personne ne l'écouterai ; la plupart du temps, ses ordres se contredisent ; d'ailleurs personne ne l'aime, il est trop grondeur, il fait trop l'absolu ; puis, comme tous les gens faibles, il écoute trop facilement ses inférieurs pour inspirer autour de lui l'affection qui unit les familles. Si je partais, aucun domestique ne resterait ici huit jours »⁶⁶⁹

Henriette se présente en effet sous le portrait de la femme dévouée et salvatrice. Son destin est de se sacrifier pour remplir pleinement son rôle de mère et d'épouse. Sa vie est guidée par la notion du devoir. Hormis les traits de caractère physiques, nous pouvons dire que le portrait d'Henriette est un portrait dicté essentiellement par le sens du devoir et par les exigences des conventions sociales. Par sa conduite, Henriette ne fait que répondre et ne fait que se conformer aux normes. Les réflexions et le discours à demi tentateur de Félix ne feront finalement que lui rappeler ses obligations et la ligne de conduite qu'elle s'était dessinée :

« Sachez-le, monsieur, mon coeur est comme enivré de maternité ! Je n'aime monsieur de Mortsauf ni par devoir social, ni par calcul de béatitudes éternelles à gagner ; mais par un irrésistible sentiment qui l'attache à toutes les fibres de mon

⁶⁶⁹ Balzac, Honoré, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 129.

cœur. Ai-je été violenté à mon mariage ? Il fut décidé par ma sympathie pour les infortunes. N'était-ce pas aux femmes à réparer les maux du temps, à consoler ceux qui coururent sur la brèche et revinrent blessés ? Que vous dirai-je ? J'ai senti je ne sais quel contentement égoïste en voyant que vous l'amusiez : n'est-ce pas la maternité pure ? Ma confession ne vous a-t-elle donc pas assez montré les trois enfants auxquels je ne dois jamais faillir, sur lesquels je dois faire pleuvoir une rosée réparatrice, et faire rayonner mon âme sans en laisser adultérer la moindre parcelle ? N'aigrissez pas le lait d'une mère ! Quoique l'épouse soit invulnérable en moi, ne me parlez donc plus ainsi. Si ne vous respectiez pas cette défense si simple, je vous en préviens, l'entrée de cette maison vous serait à jamais fermée. »⁶⁷⁰

L'engagement et le dévouement d'Henriette sont des éléments qui nous permettent d'aborder le portrait ainsi que les principales qualités du héros romantique.

⁶⁷⁰ Balzac, Honoré, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 132-133.

b- Portrait du héros romantique :

Le héros par définition, est un personnage porte drapeau ou porte étendard. Il incarne généralement les tendances d'une époque. Après le héros tragique du XVIIIe siècle qui émerge des pièces de Racine et de Corneille par exemple et après le philosophe ou le héros absurde qui a marqué le XVIIIe siècle, la première moitié du XIXe siècle voit apparaître un nouveau type de héros qui est le héros romantique.

Le héros romantique s'inscrit dans une tendance ou dans une sensibilité qui accorde une grande importance aux émotions, aux élans du cœur et à la communion avec la nature. Elle trouve son écho dans la littérature européenne de la même époque. Le héros romantique est par conséquent un héritier de Werther, le personnage principale dans *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe⁶⁷¹, qui s'inscrit, avec d'autres écrivains comme Schiller⁶⁷² et Burger⁶⁷³, dans le mouvement « Sturm und Drang » (« Orage et assaut ») qui a fait son apparition en Allemagne dans les années 1770-1780. Ce mouvement est marqué essentiellement par l'exaltation du moi, la célébration des passions et le goût des paysages sauvages et des tempêtes, tout en se nourrissant des vieilles légendes et en puisant dans un univers marqué par les rêveries mélancoliques et par la mort.

En Angleterre, un avant goût du romantisme était déjà présent dès 1760. Le mouvement est marqué essentiellement par les textes publiés par le poète écossais Macpherson et attribués à Ossian, un barde du IIIe siècle. Le mouvement est marqué essentiellement par le retour à une poésie primitive qui puise dans la mythologie celtique et qui célèbre la violence des passions et les forces de la nature.

En France, nous pouvons dire que le héros romantique est le fruit des bouleversements politiques et sociaux provoqués par la révolution de 1789. L'arrivée de Napoléon Bonaparte au pouvoir, donne naissance à une multitude d'espoirs chez les jeunes gens nés sans nom et sans fortune. La montée spectaculaire de Napoléon au pouvoir, passé de petit caporal à empereur, stimule rapidement l'imagination et l'ambition des « enfants du siècle » selon l'expression d'Alfred de Musset. La réussite de Napoléon est en effet interprétée comme la

⁶⁷¹ Goethe (1749-1832).

⁶⁷² Schiller (1759-1805)

⁶⁷³ Burger (1747-1794)

démonstration concrète que l'ascension, la gloire et la possibilité d'un avenir meilleur sont désormais accessibles par la voie militaire et à la pointe de l'épée.

Cependant, 1815, vient mettre brutalement fin au rêve de toute une génération. La défaite de Waterloo, La Restauration, le retour à la monarchie et à un ordre plus traditionnel, sont des événements et des éléments qui ont très rapidement plongé les nouvelles générations dans la déception, dans l'amertume et dans le mal de vivre. Le héros romantique est par conséquent un porte parole de cette génération : un être tourmenté, déchiré et vivant en constant déséquilibre entre ses aspirations et son époque. L'ennui et la mélancolie dont il est victime, créent inévitablement en lui un désir irrésistible de fuite et d'évasion.

Dans *Le Rouge et le noir*, Julien Sorel apparaît comme la parfaite incarnation de cet être dans la mesure où il est l'illustration parfaite de cette génération en proie à la désillusion. « Né avec le siècle », Julien Sorel est un fervent admirateur de Napoléon Bonaparte. Cependant, né trop tard, il ne pouvait pas servir dans l'armée de celui qu'il admire. Il choisit, pour réussir, de devenir prêtre, précepteur puis secrétaire du marquis de la Mole. Sans une réelle formation, Julien ne pouvait compter que sur son intelligence, son ambition mais surtout sur son arrivisme. Dénoncé, et blessé par l'attitude de Madame de Rênal, il tente de se venger.

Sa condamnation met finalement fin à son périple et à son ambition, mais ne l'empêche pas pour autant de crier sa haine et son mépris pour la classe des bourgeois qu'il désigne comme l'unique responsable de son malheur, dans la mesure où elle l'a méprisé et rejeté à cause de la médiocrité de son origine sociale :

*« Messieurs les jurés,
« L'horreur du mépris, que je croyais pouvoir braver au moment de la mort, me fait prendre la parole. Messieurs, je n'ai point d'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune.
« Je ne vous demande aucune grâce, continua Julien en affermissant sa voix. Je ne me fais aucune illusion, la mort m'attend : elle sera juste. J'ai pu attenter aux jours de la plus digne de tous les respects, de tous les hommages. Mme de Rênal avait été pour moi comme une mère. Mon crime est atroce et il fut prémédité. J'ai donc mérité la mort, Messieurs les jurés.
Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure, et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société.*

« Voilà mon crime, Messieurs, et il sera puni avec d'autant plus de sévérité que, dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs des jurés quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés... »⁶⁷⁴

Le fait que Julien plaide en rappelant aux jurés son appartenance à une catégorie représentative de son époque, celle des jeunes pauvres et appartenant à une classe inférieure, lui donne une légitimité et lui confère une représentativité par rapport à cette classe à laquelle il revendique l'appartenance. Julien devient par conséquent le porte parole d'une majorité de jeunes opprimés : il ne plaide pas uniquement pour son propre cas, mais pour une majorité d'oubliés. Julien transforme le procès du crime passionnel à un procès d'un crime social. En donnant à son crime une dimension sociale, Julien se livre finalement à une sorte de « transfert » de culpabilité. Ce n'est plus lui le coupable, mais c'est cette « société » de riches qui écarte les jeunes gens, comme lui, sans nom et sans fortune, en les condamnant à l'échec et à une vie de morosité.

Julien Sorel est l'incarnation du héros romantique aussi à travers le sentiment de culpabilité qui l'assaille à la fin du roman. Il faut rappeler dans ce contexte que le héros romantique est un être en proie à un sentiment de malaise. Il est hanté en permanence par un sentiment de malchance et de malédiction ; il porte le malheur en lui. Son malheur intensifie son sentiment de solitude, voire de rejet.

Julien prend conscience du mal qu'il cause à autrui à la fin du roman ; cependant, sa prise de conscience est tardive car il ne peut rien changer au cours de son destin. La destinée de Julien, déchiré à la fin du roman, est comparable à celle d'Hernani, qui se livre, dans la tirade qui suit, à une véritable purgation de sentiments pour exprimer ses souffrances et son désarroi face à son destin d'être maudit porté et gouverné par le malheur :

*« Monts d'Aragon ! Galice ! Estramadoure !
- Oh ! Je porte malheur à tout ce qui m'entoure ! —
J'ai pris vos meilleurs fils, pour mes droits ; sans remords
Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts !
C'était les plus vaillants de la vaillante Espagne.
Ils sont morts ! Ils sont tous tombés dans la montagne,
Tous sur le dos couchés, en braves, devant Dieu,
Et, si leurs yeux s'ouvraient, ils verraient le ciel bleu !
Voilà ce que je fais de tout ce qui m'épouse !
Est-ce une destinée à te rendre jalouse ?
Doña Sol, prends le duc, prends l'enfer, prends le roi !
C'est bien. Tout ce qui n'est pas moi vaut mieux que moi !*

⁶⁷⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 530.

*Je n'ai plus un ami qui de moi se souviene,
 Tout me quitte, il est temps qu'à la fin ton tour vienne,
 Car je dois être seul. Fuis ma contagion.
 Ne te fais pas d'aimer une religion !
 Oh ! Par pitié pour toi, fuis !...Tu me crois peut-être,
 Un homme comme sont tous les autres, un être
 Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
 Détrompe-toi. Je suis une force qui va !
 Agent aveugle et sourd et mystères funèbres !
 Une âme de malheurs faites avec des ténèbres !
 Où vais-je ? Je ne sais pas. Mais je me sens poussé
 D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
 Je descends, je descends et jamais je ne m'arrête.
 Si, parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
 Une voix me dit : Marche ! Et l'abîme est profond,
 Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond !
 Cependant, à l'entour de ma course farouche,
 Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche !
 Oh ! Fuis ! Détourne-toi de mon chemin fatal !
 Hélas ! Sans le vouloir, je te ferai du mal ! »⁶⁷⁵*

Le discours dénonciateur de Julien Sorel face aux jurés à la fin de *Le Rouge et le noir* trouve son écho aussi dans *La confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset. Les thèmes du sentiment de malaise, de mal de vivre, de l'ennui, de la médiocrité de la vie des jeunes sans espoirs ainsi que le paradoxe entre la classe des riches et celle des pauvres semble en effet en assurer la continuité. Julien Sorel est finalement un orphelin du siècle, comme tous « les orphelins » de noir vêtus dans le passage qui va suivre de Musset. Mais Julien est aussi un « rouge », un révolté, et c'est ce qui fait de lui un héros ou un porte drapeau, contrairement à cette jeunesse décrite par Musset, qui ne semble pas maîtriser son destin. Perdue et désabusée, la jeunesse décrite par Alfred de Musset dans *La confession d'un enfant du siècle* n'a pas d'autre choix que de s'abandonner à la « providence » :

« Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les cœurs jeunes. Condamnés au repos par les souverains du monde, livrés aux cuistres de toute espèce, à l'oisiveté et à l'ennui, les jeunes gens voyaient se retirer d'eux les vagues écumantes contre lesquelles ils avaient préparé leurs bras. Tous ces gladiateurs frottés d'huile se sentaient au fond de l'âme une misère insupportable. Les plus riches se firent libertins ; ceux d'une fortune médiocre prirent un état et se résignèrent soit à la robe soit à l'épée ; les plus pauvres se jetèrent dans

⁶⁷⁵ Hugo, Victor, *Hernani*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1987, Acte III, scène 4, p. 86-87.

l'enthousiasme à froid, dans les grands mots, dans l'affreuse mer de l'action sans but. Comme la faiblesse humaine cherche l'association et que les hommes sont troupeaux de nature, la politique s'en mêla. On s'allait battre avec les gardes du corps sur les marches de la chambre législative, on courait à une pièce de théâtre où Talma portait une perruque qui le faisait ressembler à César, on se ruait à l'enterrement d'un député libéral. Mais des membres des deux partis opposés, il n'en était pas un qui, en rentrant chez lui, ne sentit amèrement le vide de son existence et la pauvreté de ses mains.

En même temps que la vie au dehors était si pâle et si mesquine, la vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux ; l'hypocrisie la plus sévère régnait dans les mœurs ; les idées anglaises se rejoignant à la dévotion, la gaieté même avait disparu. Peut-être étais-ce la providence qui préparait déjà ses voies nouvelles ; peut-être était-ce l'ange avant-coureur des sociétés futures qui semait déjà dans le cœur des femmes les germes de l'indépendance humaine, que quelque jour elles réclameront. Mais il est certain que tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre, et ainsi, les unes vêtues de blanc comme les fiancées, les autres vêtus de noir comme les orphelins, ils commencèrent à se mesurer les yeux. »⁶⁷⁶

Julien Sorel est l'incarnation du héros romantique aussi par sa sensibilité, sa solitude, son individualisme et à travers le véritable culte qu'il accorde à son ego.

Le Rouge et le noir s'ouvre en effet sur un jeune homme solitaire. Sa solitude n'est pas uniquement physique, mais aussi morale et spirituelle dans la mesure où il a l'impression de vivre dans un monde qui ne le comprend pas. Dépourvu de force physique, Julien semble compenser pourtant ce manque en s'évadant sans limites dans les rêveries de gloire, de réussite et d'un avenir meilleur. Son entourage, à l'instar de son propre père, le dénigre, parce qu'il est différent. Il a comme seuls compagnons une collection de livres dont il déguste le contenu en communion avec la nature, représentée par les arbres et le ruisseau dont la puissance est mise à contribution pour faire fonctionner le mécanisme de la scie de son père. Un cadre naturel donc mélancolique, autodestructeur, mais bienfaisant, puisque c'est dans ce cadre là que le Chirurgien-Major s'est retiré pour profiter de l'air des montagnes qui « faisait du bien à son asthme. »⁶⁷⁷

La solitude de Julien Sorel, l'incompréhension et le rejet dont il souffre de la part d'un monde purement matérialiste, sont des éléments qu'on retrouve aussi dans *Chatterton* (1835) d'Alfred de Vigny.

Comme *Le Rouge et le noir*, *Chatterton* s'inspire d'une histoire réelle ; le roman met en scène un jeune poète anglais, qui subit de plein fouet les injustices d'un monde matérialiste qui ne

⁶⁷⁶ Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, édition Garnier frères, 1968, p. 10-11.

⁶⁷⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 33.

reconnaît si son talent ni sa mission. Logé chez un industriel, John Bell, Chatterton tombe amoureux de la maîtresse de maison, Kitty Bell. Son amour se transforme en une source d'espoir et d'énergie. L'espoir de trouver un emploi et un avenir meilleur. Son amour rime aussi avec consolation dans la mesure où il lui permet d'oublier les injustices qu'il subit de la part d'une société qui ne le comprend pas, et qui le rejette en permanence.

Cependant, accusé à tort de plagiat et condamné à une humiliante fonction de valet, le jeune poète, persuadé qu'il n'y pas de place pour l'artiste dans une telle société, finit par se suicider pour échapper à sa condition.

Néanmoins, il faut dire aussi que la faiblesse et la sensibilité du héros romantique sont des atouts dans la mesure où ils lui permettent de développer son « intelligence sentimentale » selon l'expression de Félix de Vandenesse.

Dans *Le Lys dans la vallée*, Félix semble en effet dresser, en parlant de ses tourments et de son excès de sensibilité, les principaux atouts du héros romantique, en vénérant et bénissant surtout ses moments de solitude qui lui permettent de s'adonner plutôt à la contemplation et aux rêveries. Les douleurs que lui causent ses tourments, qui, sans cesser d'être de véritables supplices, semblent cependant se transformer en une source de plaisir et de sagesse. Quant à l'isolement des autres humains, il est comblé par la communion avec la nature et ses éléments. La mère nature semble en effet se substituer à la mère biologique dans la mesure où l'abandon de la mère biologique laisse place à la générosité de la mère nature qui vient bercer l'imagination de l'enfant en mal de vivre, mal compris, et dont la sensibilité est interprétée comme un « symptôme d'idiotie ». Les blessures provoquées par le manque d'affection dont le narrateur a été victime de la part de ses proches ainsi que par l'injustice dont il était victime de leur part, trouvent la guérison et les soins nécessaires dans le baume de quiétude et de tranquillité que la générosité de la nature lui offre en abondance:

« Déjà déshérité de toute affection, je ne pouvais rien aimer, et la nature m'avais fait aimant ! Un ange recueille-t-il les soupirs de cette sensibilité sans cesse rebutée ? Si dans quelques âmes les sentiments méconnus tournent en haine, dans la mienne ils se concentrèrent et s'y creusèrent un lit d'où, plus tard, ils jaillirent sur ma vie. Suivant les caractères, l'habitude de trembler relâche les fibres, engendre la crainte, et la crainte oblige toujours à céder. De là vient une faiblesse qui abâtardit l'homme et lui communique je ne sais quoi d'esclave. Mais ces continuelles tourmentes m'habituaient à déployer une force qui s'accrut par son exercice et prédisposa mon âme aux résistances morales. Attendant toujours une douleur nouvelle, comme les martyrs attendaient un nouveau coup, tout mon être dut exprimer une résignation morne sous laquelle les glaces et les mouvements de l'enfance furent étouffés, attitude qui passa pour un symptôme d'idiotie et justifia les sinistres pronostics de ma mère... »

Je bénissais mon abandon, et me trouvais heureux de pouvoir rester dans le jardin à jouer avec des cailloux, à observer des insectes, à regarder le bleu firmament. Quoique l'isolement dut me porter à la rêverie, mon goût pour les contemplations vint d'une aventure qui vous peindra mes premiers malheurs... »⁶⁷⁸

L'ennui et la mélancolie, thèmes chers aux romantiques, et qui poussent souvent au suicide et à la démence, pousse ici le jeune Félix à la contemplation. La contemplation est favorable à une certaine communion avec la nature, comme nous l'avons déjà souligné, dans la mesure où la réflexion est déclenchée spontanément par des phénomènes ou des éléments naturels favorables à la fuite et à l'évasion.

Dans le passage que nous venons de citer, le jeune Félix a pris en effet l'habitude de s'allonger seul dans le jardin pour observer les insectes, « regarder le bleu firmament » ou encore contempler une étoile qu'il a pris l'habitude d'observer tous les soirs. Cependant, la contemplation n'apparaît pas ici comme un acte spontané ; elle est poussée ou motivée essentiellement par un désir de fuite. Félix s'isole dans le jardin pour fuir une réalité opprimante, incarnée par les injustices qu'il subit au quotidien de la part de sa mère et de ses deux sœurs. Néanmoins, ce qui mérite d'être souligné ici essentiellement, c'est le caractère jouissif qui accompagne les moments de solitude et de mélancolie chez le jeune Félix de Vandenesse, puisqu'il « bénissait » son abandon. Cette solitude « heureuse » et jouissive nous renvoie spontanément aux « sensations » vécues par René, dans *René* de Chateaubriand.

La confusion qui règne sur les sentiments de René, confronté à l'abondance, au mystère et à la générosité des éléments naturels, donne en effet naissance à un indomptable sentiment de plaisir intense, à la fois plaisant et insaisissable.

Dans *René*, la communion avec la nature et ses éléments semble jouer un rôle prépondérant dans la naissance du bonheur, qui, paradoxalement, semble augmenter dans la solitude et puiser dans le silence. Le narrateur est tellement enivré et enchanté, qu'il désire fusionner avec la nature pour toucher au secret de son art et de sa magie. La nature se présente d'emblée pour René comme un cadre à la fois mystérieux et plaisant. Un cadre qui incite sans cesse les âmes insatisfaites, à la fuite et à l'évasion :

« Mais comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades ? Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en jouit, mais on ne peut les peindre.

⁶⁷⁸ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le livre de poche*, 1997, p. 40-41.

L'automne me surprit au milieu de ces certitudes : j'entrai avec ravissement le mois des tempêtes. Tantôt j'aurais voulu être un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes ; tantôt j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois. J'écoutais ses chants mélancoliques, qui me rappelaient que dans tout pays, le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs...Souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent ; j'aurais voulu être sur leurs ailes. »⁶⁷⁹

L'état de bonheur immense, la communion avec la nature et la jouissance des moments de solitude et d'isolement que la société ou la simple présence humaine peut corrompre, sont des éléments qui nous renvoient aussi aux ressentiments vécus par le narrateur de *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau dans la mesure où la solitude devient un but pour le héros romantique en quête de nouvelles sensations et en recherche permanente de bonheur dans la fuite et aux frontières des rêveries et de l'imagination.

Cependant, dans *Volupté* de Sainte-Beuve, la fuite prend une autre forme, dans la mesure où le narrateur, Amaury, enfant du siècle, trouve le refuge essentiellement dans la spiritualité comme source d'épanouissement et comme moyen favorable à la réussite. Il se retire volontairement dans sa chambre pour « méditer » et pour « prier ».

Le narrateur annonce en effet les couleurs à travers la description de l'endroit, « une pauvre petite chambre tout en haut de la maison », un endroit singulier où « l'humble » se mêle à la « piété » pour mettre au jour un espace digne du dévouement et de l'engagement d'un jeune homme pieux. Cet espace clos et isolé du monde extérieur est présenté indirectement comme un espace de réussite et d'épanouissement dans la mesure où la mélancolie et la tristesse qui y règnent participent activement à forger le caractère du narrateur en lui permettant de passer sereinement du temps de la jeunesse, de « l'impatience ardente » à celui de la maturité qui prend place un peu plus tard.

La jeunesse d'Amaury, élevé et formé dans un espace où la « nourriture d'esprit », prime sur tout le reste. Le temps de la jeunesse semble par conséquent profiter au temps de la maturité et de la narration. La jeunesse est présentée en effet d'emblée comme « une solide épargne » :

⁶⁷⁹ Chateaubriand, François René de, *René*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 159-160.

« *De chastes années, qui sont comme une solide épargne amassée sans labeur et prélevée sur la corruption de la vie, se prolongèrent donc chez moi fort avant dans la puberté, et maintenant dans mon âme, au sein d'une pensée déjà forte, quelque chose de simple, d'humble et d'ingénument puéril. Quand je m'y reporte aujourd'hui, malgré ce que Dieu m'a rendu de calme, je les envie presque, tant qu'il me fallait peu alors pour le plus saint bonheur ! Silence, régularité, travail et prières ; allée favorite où j'allais lire et méditer vers le milieu du jour, où je passais (sans croire redescendre) de Montesquieu à Rollin ; pauvre petite chambre, tout au haut de la maison, où je me réfugiais loin des visiteurs, et dont chaque objet à sa place me rappelait mille tâches successives d'étude et de piété ; toit de tuiles où tombait éternellement ma vue, et dont elle aimait la mousse rouillée plus que la verdure des pelouses ; coin de ciel inégal à l'ongle des deux toits, qui m'ouvrait son azur profond aux heures de tristesse, et dans lequel je me peignais les visions du pudique amour ! Ainsi discret et docile, avec une nourriture d'esprit croissante, on m'eût cru à l'abri de tout mal. Cela me touche encore et me fait sourire d'enchantement, quand je songe avec quelle anxiété personnelle je suivais dans l'histoire ancienne les héros louables, les conquérants favorisés de Dieu, quoique païens, Cyrus par exemple, ou Alexandre avant ses débauches »⁶⁸⁰*

Le travail acharné mené par Amaury dans cette « petite chambre », plongé dans les études, avatar de « la nourriture d'esprit », nous renvoie forcément aux cas des jeunes romantiques à qui l'écriture représentait un important moyen de réussite à un moment où la gloire militaire ne leur était plus offerte. Cela nous fait penser bien évidemment au cas de Julien Sorel, obligé de changer le cours de sa vie et de s'adapter pour réussir car il était né trop tard pour pouvoir servir dans les armées de Napoléon et prétendre à une carrière militaire. Mais cela nous fait penser aussi à la thématique principale des *Illusions perdues* de Balzac, qui retrace l'itinéraire social de Lucien Chardon, un jeune provincial d'Angoulême, qui rêve d'égaliser les écrivains et les poètes qui l'ont précédé, et qui ont marqué la première génération des romantiques.

La description du travail acharné mené par Lucien Chardon et de son ami David Séchard dans la première partie, intitulée « Les deux poètes », met l'accent sur leur passion et leurs goûts littéraires, mais aussi sur le thème de la rêverie et de l'ambition littéraire, dans la mesure où la réussite littéraire est présenté d'emblée comme un moyen de rompre, mentalement, avec leur pauvreté et de s'émanciper du ressentiment que leur impose la misère de leur condition sociale. Leur farouche envie de réussir retrace l'un des principaux traits de la sensibilité romantique :

⁶⁸⁰ Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Volupté*, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 43-44.

« Ils échauffaient à ces grands foyers, ils s'essayaient en des œuvres avortées, ou prises, quittées et reprises avec ardeurs. Ils travaillaient continuellement sans laisser les inépuisables forces de la jeunesse. Egaleme nt pauvres, mais dévorés par l'amour de l'art et de la science, ils oubliaient la misère présente en s'occupant à jeter les fondements de leur renommée. »⁶⁸¹

Cependant, ce qui mérite d'être souligné dans ce contexte aussi, c'est l'importance du thème du sacrifice qui semble primer sur le mécanisme générateur du portrait du héros romantique tel qu'il apparaît dans les différentes œuvres de notre corpus.

Le thème du sacrifice qui rime souvent avec la mort et l'anéantissement, apparaît en effet comme le thème salvateur du héros dans la mesure où il semble porter à la fois les espoirs du héros mais aussi les espoirs de tous ceux qui comptent le plus pour lui. Nous pouvons dire par conséquent, que le sacrifice semble, dans la plus part du temps, prendre la forme d'un dernier recours.

Le sacrifice de soi, qui s'apparente souvent au suicide, ne se réduit pas pour autant dans l'impuissance et dans la désillusion. Le sacrifice devient l'apogée même de la puissance dans la mesure où s'agit essentiellement d'un acte nécessaire qui témoigne du courage du héros romantique, de sa générosité et de son grand dévouement. Le sacrifice confère par conséquent au héros romantique une forte notion d'exemplarité. La mort devient le gage d'un amour éternel et l'anéantissement se transforme en une forme de renaissance et de création, d'où l'importance du caractère sacré qui accompagne l'acte du sacrifice.

Nous avons pu constater l'ampleur du phénomène du sacrifice dans *Le Rouge et le noir*, où Madame de Rênal se dit prête à se sacrifier, en se jetant « devant la voiture du roi allant au galop » pour « attirer l'attention du prince, au risque de se faire mille fois écraser »⁶⁸². Le sacrifice marque aussi sa présence dans *La Chartreuse de Parme*, puisque pour sauver son amour et pour témoigner de son entier dévouement pour Fabrice, Clélia sacrifie son père, sa sacrifie à travers son mariage avec le marquis de Cresenzi, et finit par sacrifier son fils Sandrino à la fin du roman.

Le thème du sacrifice semble, cependant, marquer sa présence d'une façon plus poignante, plus prononcée et plus symbolique dans *Les Nuits* d'Alfred de Musset. Le thème du sacrifice brille plus particulièrement à travers la fable du pélican, poème qui fait son apparition au terme de *La nuit de Mai*.

L'acte accompli par le pélican, qui s'ouvre la poitrine et offre ses entrailles en festin à ses petits, tire sa force tout d'abord du contexte religieux et sacré que lui offre le sacrifice du

⁶⁸¹ Balzac, Honoré de, *Illusions perdues* in *La comédie humaine*, volume V, Paris, Gallimard, 1977, p. 147.

⁶⁸² Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 516.

christ dont il n'inspire et à qui il emboîte le pas. La mort du pélican est une résurrection dans la mesure où il continue à vivre à travers ses petits à qui il se charge de sauver voire de transmettre la vie. La transformation de l'image par le passage de la poitrine immaculée de sang, à un festin d'entrailles, est interprétée par certains critiques comme une allusion au triomphe de la contre-réforme. En « réponse aux protestants, et tout spécialement aux calvinistes et sacramentaires, contempteurs de la présence réelle et corporelle du christ, l'allégorie traditionnelle est chargée de souligner, à l'inverse, la réalité substantielle du repas eucharistique. Suivant un nouvel avatar de la légende non recensé dans le *Physiologus*, le pélican nourrirait ses petits de son sang et de ses entrailles. Il devient alors le symbole de l'Eucharistie, et est représenté comme tel sur le mobilier liturgique de l'ère baroque et moderne : nœuds du calice, ciboires, portes de tabernacles, voiles huméraux s'ornent à l'envi de l'oiseau « bréchant sa poitrine » et donnant son sang et sa chair en pâture. »⁶⁸³

Dans le sacrifice du pélican, il y'a un renvoi aussi au mythe de Prométhée dans la mesure où le pélican se sacrifie pour sauver ses enfants. Son sacrifice reproduit l'acte de Prométhée, mythe fondateur chez les romantiques, et qui tire sa force de la notion du sacrifice et du dévouement justement, puisque Prométhée se sacrifie pour le bien et pour le salut des hommes à qui il transmet le feu sacré qu'il subtilise aux dieux.

En signe de punition, Prométhée est condamné à la souffrance et au supplice par Zeus. Prométhée est enchaîné nu à un rocher dans les montagnes du Caucase, où il est, comme le pélican de Musset, torturé à coups de bec, puisqu'un aigle vient lui dévorer le foie tous les jours. Le renouvellement du foie, qui repousse chaque nuit, implique une certaine continuité de vie, chose qu'on retrouve aussi dans la fable du pélican dont la vie se perpétue à travers celle de ses petits à qui il offre les entrailles « en pâture ».

Le renvoi entre la fable du Pélican dans *Les Nuits* de Musset et le mythe de Prométhée s'effectue par conséquent à travers le thème du sacrifice de soi au bénéfice de l'autre, du dévouement, mais aussi via la transmission de la vie. Il faut rappeler ici que selon une légende particulière, Prométhée accède à l'immortalité grâce au centaure Chiron.

Blessé accidentellement par les flèches empoisonnées d'Héraclès, le centaure Chiron ne supporte plus sa souffrance puisqu'il ne pouvait ni guérir ni mourir. Il demande alors la mort aux Dieux. Zeus la lui accorde après que Chiron a légué son immortalité à Prométhée.

⁶⁸³ Lestringant, Frank, in *Alfred de Musset, Premières poésies, poésies nouvelles*, textes réunis par Pierre Brunel et Michel Crouset, Paris, *Eurédit*, Septembre 2010, p. 190, première édition, *Editions interuniversitaires*, 1995 reprint.

Il est certes que, par sa mort, le pélican ne transmet guère l'immortalité à ses petits, mais il prolonge leur vie à travers le festin d'entrailles qu'il leur offre. Comme Prométhée, le pélican devient par conséquent un voleur de feu, dans la mesure où il intervient dans le destin de ses petits. Le pélican élargit l'échéance qui sépare ses petits de l'anéantissement et contre ainsi la providence.

En vouant les recherches du pélican père à l'échec et en refusant de récompenser ses efforts de chasse, la providence condamne les petits à la famine et à une mort progressive. Le sacrifice accompli par le pélican puise à la fois dans le sacré et dans la révolte. En agissant ainsi, l'acte paternel accompli par le pélican ne peut être que loué. Mais ce même acte peut être considéré aussi comme un acte de révolte dans la mesure où il vient contrer la volonté de la providence. Les cris de joie des petits qui accourent sur la plage pour accueillir leur père et qui se retrouvent confrontés aux cris de désespoir du sauveur, font état de la cruauté et de l'injustice de la providence.

Le comportement du pélican qui se soulève contre l'injustice et qui n'hésite pas à user de tous les moyens mis à sa disposition pour réussir et pour atteindre son objectif, sonne comme un manifeste et comme une ligne de conduite que la muse se charge de transmettre au poète dans *La nuit de Mai*. Cette ligne de conduite constitue en outre l'essence des principaux traits de caractère du héros romantique à travers surtout les thèmes de l'engagement et du sacrifice. Une conduite que le poète est invité à endosser et à honorer :

*« Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les séraphins noirs t'ont faite au fond du cœur;
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
Que ta voix ici-bas doive rester muette.*

*Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés courent sur le rivage
En le voyant au loin s'abattre sur les eaux.
Déjà, croyant saisir et partager leur proie,
Ils courent à leur père avec des cris de joie
En secouant leurs becs sur leurs goitres hideux.
Lui, gagnant à pas lent une roche élevée,*

*De son aile pendante abritant sa couvée,
Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte;
En vain il a des mers fouillé la profondeur;
L'océan était vide et la plage déserte;
Pour toute nourriture il apporte son cœur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime il berce sa douleur;
Et, regardant couler sa sanglante mamelle,
Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur.
Mais parfois, au milieu du divin sacrifice,
Fatigué de mourir dans un trop long supplice,
Il craint que ses enfants ne le laissent vivant;
Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et, se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu,
Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort se recommande à Dieu.*

*Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps;
Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.
Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées,
De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur,
Ce n'est pas un concert à dilater le cœur ;
Leurs déclamations sont comme des épées :
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant;
Mais il y pend toujours quelques gouttes de sang. »⁶⁸⁴*

Contrairement à l'exemple du pélican dont la conduite attire le respect et l'admiration, dans d'autres situations, la conduite du personnage, souvent raillé, est plutôt destinée à faire rire. D'où l'inétêt de parler dans ce contexte de l'importance de l'ironie.

⁶⁸⁴ Musset, Alfred de, *La Nuit de Mai*, in *Pésies Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 83-84.

C- L'ironie :

Dans la plupart des œuvres du corpus, nous pouvons dire que la présence de l'ironie apparaît comme une évidence. Ce phénomène s'explique essentiellement par le fait que nous n'avons pas affaire à de véritables héros, mais plutôt à des personnages qui s'apparentent davantage à des anti-héros, ce qui fait que la vision ainsi que les points de vue développés sont souvent en décalage avec la réalité. Par conséquent nous pouvons dire en somme que l'ironie s'impose essentiellement à travers un recours fréquent à la parodie.

En effet, la nature des différents personnages principaux, à savoir Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* ou encore Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour* ; fait que nous nous trouvons souvent face à des discours sincères mais aussi, et dans la majorité du temps, à des discours mensongers qui manquent de spontanéité et qui puisent dans la ruse. La plupart du temps nous n'avons pas en effet affaire à des vraies mais à des fausses passions. Nous pouvons dire que l'ironie trouve par conséquent sa justification dans l'ambiguïté des discours, voire dans ce que nous pouvons désigner par la parodie du lyrisme amoureux :

« La parodie autorise donc l'épanchement lyrique, tout en permettant à l'auteur de se retrancher derrière la mise en scène d'un discours dont il peut se distancier »⁶⁸⁵

Dans *Le Rouge et le noir*, la conduite de Julien Sorel ainsi que son amour, du moins jusqu'au moment où il tire sur Madame de Rênal, suscitent l'ironie et la raillerie, car Julien est un faux amant et sa conduite ne l'est pas moins.

Il faut souligner au passage que l'ironie dans *Le Rouge et le noir* est avant tout employée contre Julien Sorel. Son statut de héros est mis ainsi en doute par les expressions qui le désignent. Il est de ce fait désigné souvent par des expressions comme « notre héros », notre « plébéien révolté », « notre provençal » ou encore « ce pauvre garçon » pour rappeler que Julien n'est finalement qu'un anti-héros. Toutes ces expressions sont là finalement dans le but de rappeler au lecteur la véritable condition de Julien Sorel ainsi que pour le railler :

⁶⁸⁵ Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe, Le discours amoureux romanesque*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, p. 344.

« C'était le contraste de l'apparente légèreté de ses propos, avec la profondeur sublime et presque apocalyptique de ses lettres qui l'avait fait distinguer. La longueur des phrases plaisait surtout à la maréchale ; ce n'est pas là ce style sautillant mis à la mode par Voltaire, cet homme si immoral ! Quoique notre héros fût tout au monde pour bannir toute espèce de bon sens de la conversation, elle avait encore une couleur antimonarchique et impie qui n'échappait pas à Mme de Fervaques. »⁶⁸⁶

Julien fait tout pour être un héros, mais il n'en est pas un. Il est en recherche permanente de se donner les outils et les moyens pour accéder au rang des héros mais sans succès. Le fait de vouloir ressembler à Napoléon fait partie de cette volonté de vouloir toujours « copier » ceux qui réussissent.

L'ironie réside par conséquent dans l'acharnement de Julien et dans son entêtement. Ses lamentations émigrent incontestablement du ton tragique dont le personnage essaye de les imprégner vers un ton plus comique. Le fait que l'auteur compare Julien à un héros témoigne sans doute de sa volonté de le ridiculiser voire de l'humilier :

« Moi, pauvre paysan du Jura, se répétait-t-il sans cesse, moi condamné à porter toujours ce triste habit noir ! Hélas ! Vingt ans plus tôt, j'aurais porté l'uniforme comme eux ! Alors un homme comme moi était tué, ou général à trente-six ans. Cette lettre, qu'il tenait serrée dans sa main, lui donnait la taille et l'attitude d'un héros. Maintenant, il est vrai, avec cet habit noir, à quarante ans, on a cent mille francs d'appointements et le cordon bleu, comme M. l'évêque de Beauvais. »⁶⁸⁷

Nous pouvons dire par conséquent que Julien est directement moqué par l'auteur qui l'expose volontairement au regard du lecteur en mettant en évidence ses paradoxes et ses gaucheries. Il paraît par conséquent évident que l'ironie est un acte prémédité par un auteur qui n'hésite pas à intervenir dans le récit dans le but d'afficher son mépris pour un personnage dont il hait particulièrement la fausseté et l'hypocrisie. Stendhal n'hésite pas en effet, que ce soit dans son journal ou dans ses correspondances, à faire part de son horreur du mensonge et de sa haine de l'hypocrisie puisqu'il déclare :

⁶⁸⁶ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF- Flammarion, 1964, p. 457.

⁶⁸⁷ Ibid., p. 363.

« Je cherche à me défendre de l'exagération. Je déteste le faux en tout comme un ennemi du bonheur. »⁶⁸⁸

Aussi, dans une correspondance à A. M. Di Fiore, à Paris il déclare :

« Ces prétendues belles manières diminuent donc le peu de plaisir qui reste encore, en 1834, sur cette planète refroidissante ; elles sont donc éminemment immorales.

La vertu, c'est d'augmenter le bonheur ; le vice augmente le malheur. Tout le reste n'est qu'hypocrisie ou ânerie bourgeoise. Il faut toujours saisir l'occasion d'instruire la jeunesse.»⁶⁸⁹

L'ironie dont l'auteur asperge son personnage principal dans *Le Rouge et le noir* est à considérer par conséquent comme une forme de revanche sur ces qualités dont il tente sans cesse de se débarrasser et faire fléchir à travers l'éducation et à travers le parcours qu'il impose à son héros jusqu'au dénouement final.

En tous cas, pour manifester son mépris pour le comportement de son « héros », l'auteur se donne volontiers à un exercice sans fin dans le but de le ridiculiser moyennant l'ironie.

Ainsi, face à Mathilde de La Mole par exemple, les stratégies de séduction adoptées par Julien sont clairement mises en cause.

En effet, cette stratégie, qui consiste à se réfugier dans le silence pour écraser la vanité de son adversaire, est directement moquée par l'auteur dont le commentaire laisse entendre qu'il fallait agir autrement pour réussir. La référence à l'avenir prometteur de Julien à travers l'expression « peut aller loin » laisse en effet entendre le contraire :

« Il craignait de voir Mathilde se piquer de vanité. Ivre d'amour et de volupté, il prit sur lui de ne pas lui parler. C'est selon moi l'un des plus beaux traits de son caractère ; un être capable d'un tel effort sur lui-même peut aller loin. »⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Roy, Claude, *Stendhal par lui-même*, Journal, Milan, 8 Septembre 1811, *Editions du Seuil*, Collection « écrivains de toujours », Bourges, 1960, p. 81.

⁶⁸⁹ Ibid.

⁶⁹⁰ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF- Flammarion, 1964.

Et puis il faut dire que Julien Sorel n'est finalement qu'un « précepteur crasseux » qui fait des progrès. Même si l'auteur semble faire de son mieux pour défendre son personnage contre ces paroles et contre ces injures qu'il juge « injustes », il les fait tout de même porter contre lui par l'un des valets de monsieur de Rênal, tout en s'arrangeant pour les porter au même temps à la connaissance de Julien, comme s'il voulait lui rappeler sa naissance, son milieu et sa condition. Les compliments que l'auteur peut faire à son héros sont ainsi freinés en permanence par les moqueries :

« L'amour de Mlle Elisa avait valu à Julien la haine d'un des valets. Un jour, il entendit cet homme qui disait à Elisa : Vous ne voulez plus me parler depuis que ce précepteur crasseux est entré dans la maison. Julien ne méritait pas cette injure ; mais par instinct de joli garçon, il redoubla de soins pour sa personne. La haine de M. Valenod redoubla aussi. Il dit publiquement que tant de coquetterie ne convenait pas à un jeune abbé. A la soutane près, c'était le costume que portait Julien. »⁶⁹¹

Mais la diabolisation de Julien par le narrateur semble atteindre son apogée par l'association du jeune précepteur à une figure diabolique voire au diable incarné à travers la comparaison à Méphistophélès. L'ironie est à son comble puisque il s'agit d'un Méphistophélès en pleine action, riant et triomphant dans son habit noir du prêtre. Julien est présenté sous les traits d'une figure diabolique sortie tout droit des enfers pour pervertir les esprits et semer le mal et le chaos. Une ironie lourde de sens dans la mesure où elle se sert cette fois de Julien pour aller au-delà.

L'attachement de Julien à son habit ecclésiastique dans le seul but de parvenir et de tromper, met en effet la lumière sur le danger que peut représenter la religion, voire l'habit ecclésiastique, dans la mesure où il peut-être considéré comme faisant partie d'un simple processus de dissimulation :

« Eh bien ! Se dit-il en riant comme Méphistophélès, j'ai plus d'esprit qu'eux ; je sais choisir l'uniforme de mon siècle. Et il sentit redoubler son ambition et son attachement à l'habit ecclésiastique. »⁶⁹²

La référence à Méphistophélès revient d'ailleurs dans d'autres endroits puisque, dans sa cellule, Julien évoque « le parti Méphistophélès »⁶⁹³. Aussi, peu de temps avant son

⁶⁹¹ Ibid., p. 58.

⁶⁹² Ibid., p. 363.

exécution, Julien espère avoir cinq années de vie de plus pour vivre avec Mme de Rênal puis « il se met à rire comme Méphistophélès. »⁶⁹⁴

Certes la référence à Méphistophélès est à associer à la façon de rire de Julien, mais le rapport avec le diable de Goethe dans la légende de *Faust* ne laisse pas de doute. En effet, dans une lettre de 1838, Stendhal écrit :

« Goethe a donné le diable pour ami au docteur Faust et avec un si puissant auxiliaire, Faust fait ce que nous avons tous fait à vingt ans : il séduit une modiste. »⁶⁹⁵

Il faut rappeler que dans la légende populaire de Faust, ainsi que dans la version de Marlowe, dont Stendhal a eu connaissance, « Méphisto se déguise en moine pour accompagner son maître dans le monde (...) Il accepte la soumission sous le costume qui lui permet de prendre la main sur ses contemporains. »⁶⁹⁶ Il utilise donc la dissimulation ou le costume pour réfléchir la fausseté de la foi de Faust.

Aussi, l'ironie s'exprime aussi dans *Le Rouge et le noir* à travers le propre discours de Julien Sorel. Cependant, ce qu'il faut souligner dans ce contexte surtout c'est que le discours du personnage principal, dirigé principalement contre la société et les riches, désignés comme responsables de son malheur et de sa déchéance, est un discours qui finit par se retourner contre Julien Sorel pour le mettre en cause.

De ce fait, le discours de Julien, se félicitant de son égoïsme et de son arrivisme, participe directement à dresser un tableau négatif non pas seulement de la société à laquelle il s'attaque dans son plaidoyer, mais aussi de lui même puisqu'il se trouve caricaturé et raillé par son propre discours. L'expression « *Que je suis bon* » n'est finalement que le reflet de cette ironie dont Julien participe contre lui-même :

« *Que je suis bon, se dit-il ; moi plébéien, avoir pitié d'une famille de ce rang ! Moi, que le duc de Chaulnes appelle un domestique ! Comment le marquis augmente-t-il son immense fortune ? En vendant de la rente, quand il apprend au château qu'il y'aura le lendemain apparence de coup d'Etat. Et moi, jeté au dernier*

⁶⁹³ Ibid., p. 536.

⁶⁹⁴ Ibid., p. 549.

⁶⁹⁵ Correspondance 255.

⁶⁹⁶ Oancea Ana, 1830, sous le rire de Méphistophélique, Acta IA Ssyensia comparationis 7/2009, Columbia university & Ecole normale supérieure Paris.

rang par une Providence marâtre, moi à qui elle a donné un cœur noble et pas mille francs de rente, c'est-à-dire pas de pain, exactement parlant pas de pain ; moi, refuser un plaisir qui s'offre ! Une source limpide qui vient étancher ma soif dans le désert brûlant de la médiocrité que je traverse si péniblement ! Ma foi, pas si bête ; chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie. »⁶⁹⁷

Par ailleurs, nous pouvons dire que l'ironie dont le narrateur du *Rouge et le noir* se sert contre Julien Sorel nous renvoie à celle dont le narrateur de *La Chartreuse de Parme* se sert contre Fabrice Del Dongo.

En effet, comme le montre Fabienne Bercegol dans *La chartreuse de Parme ou la rêverie héroïque*, le narrateur de *La Chartreuse de Parme*, n'hésite pas à couvrir Fabrice de Ridicule et de railleries, mais les critiques sont moins poignantes que celle dirigés contre Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, dans la mesure où le narrateur semble épargner chez Fabrice son côté sympathique qui le rend digne d'admiration. Néanmoins, comme Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, le statut de « Héros » auquel Fabrice peut prétendre fait largement les frais de l'ironie dont le narrateur couvre. Fabrice, dépourvu d'un vrai cheval, « arrive sur un cheval de paysan dont se moque la cantinière »⁶⁹⁸. Il « doit avouer, vexé, à la cantinière qu'il ne sait pas déchirer une cartouche et le caporal Aubry devra lui apprendre à charger son fusil »⁶⁹⁹ et « pire, quand il a une arme en main, il l'utilise à contretemps, comme quand il s'apprête à sabrer des soldats qui sont, en fait, des français. »⁷⁰⁰ :

« Non content de priver Fabrice des hauts faits qu'il était venu chercher, le narrateur se joue de son expérience et le couvre de ridicule. De fait, Fabrice se voit ici assigner le rôle peu glorieux du novice qui découvre le feu et dont l'inexpérience est telle qu'il ne comprend rien à ce qu'il voit, ou ne comprend qu'avec du retard. Sur le champ de bataille, il est constamment étonné, bousculé par des faits qui contredisent ses prévisions et ruinent ses espérances. Or, si cette ingénuité fait son charme en lui conférant une certaine fraîcheur adolescente, elle paraît fatale à sa vocation de héros : loin de s'illustrer, il s'enfonce dans le ridicule. »⁷⁰¹

Aussi, dans *Le Lys dans la vallée*, nous ne pouvons pas ignorer la présence de l'ironie dans la mesure où elle semble marquer sa présence partout, que ce soit dans la lettre de Félix ou dans la réponse de Natalie de Manerville.

⁶⁹⁷ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF- Flammarion, 1964, p. 362.

⁶⁹⁸ Bercegol, Fabienne, *La Chartreuse de Parme ou la rêverie héroïque*, Paris, Belin, 2001, p. 79.

⁶⁹⁹ Ibid.

⁷⁰⁰ Ibid.

⁷⁰¹ Ibid.

Cependant, ce que nous pouvons dire concernant l'ironie dans *Le Lys dans la vallée* c'est qu'elle est rarement traitée, comme un peu partout concernant l'ironie dans l'œuvre romanesque de Balzac, indépendamment du lyrisme.

Dès la début du roman, Félix semble se présenter d'emblée comme une victime. Il est l'incarnation de l'enfant « mal aimé ». L'injustice maternelle voire familiale dont il se dit victime se trouve redoublée, plus tard, dans l'âge adulte, par une injustice d'ordre social et sentimental.

Dans son enfance, Félix est moqué par exemple par ses camarades d'école à cause de ses modestes provisions. La privation, imposée au jeune narrateur par ses parents au profit de son frère, suscite l'ironie et la raillerie de ses camarades d'école. L'ironie vole ainsi remarquablement au secours d'un lyrisme où le sentiment de souffrance reste partagé entre le narrateur et l'auteur :

« La première fois que, dupe d'un sentiment généreux, j'avançais la main pour accepter la friandise tant souhaitée qui me fut offerte d'un air hypocrite, mon mystificateur retira sa tartine aux rires des camarades prévenus de ce dénoûment. »⁷⁰²

Par conséquent, il est intéressant de souligner ici le fait que le recours à l'ironie, est souvent interprété par les critiques comme un moyen pour l'auteur de pallier au fait de s'abandonner à un lyrisme continuellement interprété comme un lyrisme intime, autrement dit propre à l'auteur, et qui n'est par conséquent que le reflet de véritables sentiments :

« Il semble que l'espace romanesque balzacien se ménage une liberté dans ce cloisonnement des discours, dans cette opposition de logiques et de contextes contraires, pour osciller en permanence entre la dénonciation de l'illusion et l'abandon au lyrisme du sentiment vrai. La distance ironique dont Balzac joue à propos de certains clichés ne fonctionne-t-elle pas comme un alibi au lyrisme, qui se développe sans contrainte dans une écriture plus intime ? Balzac paierait en quelque sorte un tribut à l'ironie, en se distanciant d'un discours qu'il se donne le droit d'employer aussi au premier degré, sans être pour autant taxé de naïveté. »⁷⁰³

⁷⁰² Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 44.

⁷⁰³ Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe, le discours amoureux romanesque*, Paris, *Honoré Champion éditeur*, 1998, p. 239.

Ce phénomène est à méditer en effet dans *Le Lys dans la vallée* quand il s'agit de se pencher sur l'enfance de Félix de Vandenesse ainsi que sur ses rapports difficiles avec sa mère essentiellement.

Aussi, l'ironie dans *Le Lys dans la vallée* marque sa présence à travers le recours à un angélisme où l'énoncé « assumé par le narrateur Félix pourrait ne pas être Balzac. »⁷⁰⁴ Ce fait à considérer quand il s'agit d'examiner le vocabulaire chargé de tendresse que Félix de Vandenesse n'hésite pas à employer quand il s'agit d'exprimer ses sentiments envers Henriette ou d'évoquer la place qu'elle occupe dans sa vie.

Pourtant, Félix est principal responsable de la mort d'Henriette, nous pouvons par conséquent voir dans son discours une forme d'ironie déclenchée essentiellement par l'ambiguïté du discours lyrique de Félix de Vandenesse lui-même.

Cette ambiguïté est aussi le signe d'une rupture évidente entre le discours de Félix et celui du narrateur qui ne semble assumer ce discours dont il se distancie moyennant une ironie chargée d'une intention plutôt critique, puisque le discours de Félix, censé dans une telle occasion se démarquer par sa gravité, semble tourner à la dérision et au comique :

*« Je pris sur le canapé la place qu'elle avait occupée. Puis nous échangeâmes tous quatre des regards où l'admiration de cette beauté céleste se mêle à des larmes de regrets. Les lumières de la pensée annonçaient le retour de Dieu dans un des plus beaux tabernacles. L'abbé de Dominis et moi, nous nous parlions par signes, en nous communiquant des idées mutuelles. Oui, les anges veillent Henriette ! Oui, leurs glaives brillent au dessus de ce noble front où revenaient les augustes expressions de la vertu qui en faisaient jadis comme une âme visible avec laquelle s'entretenaient les esprits de la sphère. Les lignes de son visage se purifiaient, en elle tout s'agrandissait et devenait majestueux sous les invisibles encensoirs des Séraphins qui la gardaient. Les teintes vertes de la souffrance corporelle faisaient place aux tons entièrement blancs, à la pâleur mate et froide de la mort prochaine. »*⁷⁰⁵

Par ailleurs, la mélancolie par la référence au passé, la référence à l'abbé Dominis, aux anges qui « veillent » ainsi que la référence aux « glaives qui brillent » transforment cette nuit de lutte d'Henriette contre la mort en un champ de bataille où sont présents plusieurs éléments qui puisent dans le monde de la chevalerie mais aussi au roman noir, où règnent un monde de magie et des forces extraordinaires.

⁷⁰⁴ Ibid., p. 240.

⁷⁰⁵ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995, p. 359.

Ce décor nous rappelle celui de *Falthurne* ou *Le manuscrit de l'abbé Savonati* :

« Mais cette Falthurne, incarnation des puissances surnaturelles qui hantaient alors l'esprit de Balzac, créature dont la vie et le pouvoir seront un perpétuel commentaire de sa doctrine, et au même temps un personnage grâce auquel Balzac rejoint les ressorts habituels du roman noir. »⁷⁰⁶

Dans son interprétation de *Falthurne*, Maurice Bardèche voit en effet surgir tous les ingrédients du roman noir, dans la mesure où Falthurne apparaît sous les traits d'un personnage qui tient son pouvoir « d'un pacte démoniaque »⁷⁰⁷ et qui « use de sa puissance comme « le protecteur » du roman « noir » au profit d'un être faible, innocent et menacé »⁷⁰⁸. Aussi, Bardèche fait remarquer que quand Falthurne entre en scène, « elle a auprès d'elle un adolescent dont la vie est menacée, le jeune Rosadore, son compagnon, et son premier miracle est pour le sauver et pour lui assurer la liberté. »⁷⁰⁹

Pour Bardèche, « Le couple de Falthurne et de Rosadore reproduit le couple du protecteur et de l'héroïne. Et pour compléter le similitude, on voit apparaître en face d'eux dès le second chapitre leur ennemi traditionnel, le traître »⁷¹⁰ dont il voit, comme M. Prioult, une influence de Byron qui s'impose essentiellement à travers la portrait du « maudit. »⁷¹¹

Par ailleurs, Maurice Bardèche voit dans la prolifération des éléments comiques qui tiennent chez Balzac une place importante dans l'intrigue une forme d'emprunt au burlesque et au roman de chevalerie :

« C'est au contraire à la tradition burlesque, qui s'était développée au XVe et au XVIe siècles, en réaction contre les romans de chevalerie, que Balzac emprunte des éléments comiques qui tiennent en grande place dans l'intrigue (...) Enfin, l'apparition de quelques scènes caractéristiques — par exemple au chapitre XI un guet-apens comique dans une hôtellerie — font penser que d'autres souvenirs se sont présentés incidemment à l'imagination de Balzac, ceux du roman picaresque par exemple ou du roman picaresque vu à travers le roman gai. Pourtant, si l'on se souvient que Balzac a lu à ce moment là, quelques parodies peu connues des romans

⁷⁰⁶ Bardèche, Maurice, *Balzac, Romancier, La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot » (1820-1835)*, Paris, Plon, 1940, p. 77.

⁷⁰⁷ Ibid.

⁷⁰⁸ Ibid.

⁷⁰⁹ Ibid.

⁷¹⁰ Ibid.

⁷¹¹ Ibid.

*de chevalerie, on ne peut pas s'empêcher le Don Quichotte et en particulier l'épisode de Maritorne. »*⁷¹²

Il faut rappeler dans ce contexte qu'à la fin du Lys, Natalie de Manerville compare Félix de Vandenesse à Don Quichotte. La méconnaissance de Félix des femmes justifie largement cette comparaison avec le chevalier de la triste figure et son interprétation superficielle des romans de chevalerie :

*« Votre air de chevalier de la triste figure m'a toujours profondément intéressé. »*⁷¹³

Aussi, dans la présentation que Bardèche dresse des rapports qu'entretien Falturne avec Rosadore, nous pouvons entrevoir une similitude avec les rapports qui marquent la relation d'Henriette et de Félix de Vandenesse qui se révèlent néanmoins comme une parodie des rapports Falturne-Rosadore.

En effet, les similitudes tirent leur légitimité tout d'abord du caractère « démonique » attribué à Falturne, et qui trouve son écho chez Henriette de Mortsau dans la mesure où son mari en voit l'incarnation d'un être « conseillé par le diable.»⁷¹⁴

Aussi, cette ressemblance entre le couple Henriette – Félix et Falturne – Rosadore est à observer en passant par la notion de protection qui marque les rapports au sein des deux couples dès leur entrée en scène, puisque Henriette, en femme initiatrice et protectrice pour le jeune Félix de Vandenesse, novice, et encore marqué par l'injustice et l'abandon maternels, nous renvoie le rôle assumé par Falturne auprès de Rosadore, qu'elle doit « sauver » et lui « assurer la liberté ».

Cependant, nous pouvons dire que cette ressemblance est à considérer essentiellement sous les signes de la parodie, dans la mesure où Félix, contrairement à Rosadore, avatar, selon Bardèche du protecteur dans le roman noir, semble faillir à son rôle.

Félix incarne plus le rôle du traître (Saclerone) que celui du protecteur. Certes, Félix se rattrape largement dans *Une fille d'Eve*, où il assume son rôle de protecteur en venant au secours de sa femme qu'il sauve de l'adultère, mais dans *Le Lys dans la vallée*, il entretient le rôle du traître et du « maudit » plus que autre chose.

Aussi, l'ironie marque sa présence dans *Le Lys dans la vallée* essentiellement à travers la réponse de Natalie de Manerville.

⁷¹² Ibid., p. 83.

⁷¹³ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le livre de Poche*, 1995, p. 388.

⁷¹⁴ Ibid., p. 185.

Il faut souligner tout d'abord dans ce contexte que l'ironie, dans la lettre réponse de Natalie de Manerville, puise essentiellement sa force et sa légitimité dans une forme de distanciation, qui est la lettre en premier lieu, et ensuite dans le fait qu'il s'agit surtout d'un point de vue exprimé par un personnage, qui est Natalie de Manerville, ce qui permet au narrateur, auteur, de donner libre cours à l'ironie tout en prenant une certaine distance, puisque retranché derrière les paroles et le point de vue de son personnage :

En effet, contrairement à ce que Natalie veut faire croire, sa lettre vient pour humilier Félix et pour le détruire plus qu'autre chose. D'emblée, Natalie annonce en effet les couleurs en déclarant à Félix que la visée de sa lettre est principalement « éducatrice » :

« *Permettez-moi d'achever votre éducation.* »⁷¹⁵

Une remarque profondément humiliante pour un personnage qui semble vouloir, à travers sa longue correspondance, faire partager son expérience, et étaler ses connaissances du monde, des femmes et des sentiments.

Aussi, l'ironie se manifeste dans la lettre de Natalie à travers un discours moqueur qui vise essentiellement à ridiculiser Félix et à le rabaisser. Ainsi, les nombreuses expressions employées par Natalie dans le but de montrer sa sympathie et son amitié pour Félix, laissent incontestablement croire le contraire : « cher comte »⁷¹⁶, « mon cher comte »⁷¹⁷, « mon ami »⁷¹⁸, « Je renonce à la *gloire* laborieuse de vous aimer.»⁷¹⁹ Rappelons que Natalie se permet même, un peu plus loin, de comparer Félix à Don quichotte :

« *Votre air de chevalier de la triste figure m'a toujours profondément intéressé.* »⁷²⁰

Il faut dire aussi que l'ironie se justifie, dans la lettre réponse de Natalie, par les sentiments qu'elle a à l'encontre de Félix ; des sentiments qui ne manquent pas d'ambiguïté, et aussi dans sa volonté de le punir :

⁷¹⁵ Ibid., p. 385-386.

⁷¹⁶ Ibid., p. 385/387/388/

⁷¹⁷ Ibid., p. 389.

⁷¹⁸ Ibid., p. 386

⁷¹⁹ Ibid.

⁷²⁰ Ibid., p. 388.

« *Pauvre femme ! Elle a bien souffert, et quand vous avez fait quelques phrases sentimentales, vous vous croyez quitte avec son cercueil.* »⁷²¹

En effet, contrairement à ce que Natalie de Manerville laisse entendre dans sa lettre, concernant son envie de faire perdurer son amitié pour Félix, ses critiques et son acharnement à démolir Félix et à le ridiculiser démontrent le contraire. Il faut rappeler dans ce contexte que le comportement de Natalie qui s'allie à Lady Dudley dans *Une fille d'Eve* pour pousser Marie-Angélique de Vandenesse, épouse de Félix, dans les bras du poète Nathan, confirme ses véritables sentiments ainsi que sa disposition à nuire. Natalie en fait d'ailleurs mention dans *Le Lys dans la vallée* :

« *J'étais dans mon rôle de femme, de fille d'Eve.* »⁷²²

Cependant, il faut dire aussi que l'ironie à laquelle Natalie fait appel dans sa lettre réponse est largement justifiée par le comportement de Félix et par sa naïveté.

La lettre de Natalie est finalement la voix de la réalité, qui vient en quelque sorte percuter violemment l'inconscience et l'immaturation de Félix afin de lui faire justement prendre conscience de la réalité des choses et passer par conséquent au stade de la maturité. Cela nous amène à réfléchir sur le rapport qu'entretient l'ironie et le réalisme dans la lettre de Natalie de Manerville. Concernant l'ironie, elle est favorisée essentiellement, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, par un processus de distanciation.

La dissociation du point de vue exprimé, à travers l'attribution de la parole au personnage, crée une forme de mise à distance favorable au narrateur, et lui permet de donner libre cours à l'ironie sans avoir besoin de se manifester directement dans le discours :

« *Si ironie et réalisme peuvent entrer en conflit, c'est donc plutôt parce que le discours réaliste évite toute « distanciation » (Hamon, 1982, p. 151) : l'ironie implique une dissociation avec le point de vue exprimé, et donc une mise à distance.* »⁷²³

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Ibid.

⁷²³ Déruelle, Aude, *Ironie et narration réaliste*, in *Ironies balzacienes*, études réunies et présentées par Eric Bordas, Paris, *Christian Piro*t, 2^{ème} trimestre 2003, p. 42.

Quand au réalisme, il se manifeste essentiellement dans la lettre de Natalie, à travers une demande directe de l'adhésion du lecteur, d'autant plus que la lettre réponse de Natalie vient clôturer *Le Lys dans la vallée*. L'usage d'un ensemble de phrases interrogatives concernant des comportements qui peuvent paraître comme une évidence pour le lecteur mais ignorés par Félix, participe en quelque sorte à cette volonté dans le sens où il incite implicitement le lecteur à réfléchir et à prendre position :

« N'avez-vous donc jamais compris la vertu des hommes à bonnes fortunes ? Ne sentez-vous pas combien ils sont généreux en nous jurant qu'ils n'ont jamais aimé, qu'ils aiment pour la première fois ? Votre programme est inexécutable. »⁷²⁴

Nous pouvons dire par conséquent que Natalie de Manerville se sert en quelque sorte du long récit de Félix et de sa lettre, pour les retourner contre lui afin de le discréditer. Le lecteur n'a pas d'autres choix que de croire Natalie sur parole, car la lettre de Félix constitue finalement une preuve qui vient appuyer le point de vue de Natalie.

Aussi, ayant été conviée par Félix à donner son point de vue sur le récit de Félix et sur sa vie, Natalie profite de sa position de juge en quelque sorte, tout en prenant le lecteur à témoin :

« Selon un mécanisme contraire, l'adhésion du lecteur peut naître d'une croyance en l'énonciation, celle-ci étant alors clairement représentée au sein de l'énoncé. C'est le fonctionnement du réalisme balzacien. Garant de la fiction romanesque, le narrateur est accrédité par sa position surplombante sur le récit, par l'« impartialité que l'historien et l'homme supérieur prennent en se plaçant à un point de vue élevé⁷²⁵ ». Cependant, afin de maintenir l'adhésion du lecteur, le narrateur balzacien ne doit cesser de donner des preuves de la légitimité de son autorité. »⁷²⁶

Le discours de Natalie est destiné à capter l'attention et l'adhésion du lecteur grâce à une autorité qu'il tire du caractère « sérieux » dont il se démarque, puisqu'il s'agit de juger la

⁷²⁴ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le livre de Poche*, 1995, p. 388.

⁷²⁵ Balzac, *La Rabouilleuse* (1842) (IV, 391).

⁷²⁶ Déruelle, Aude, *Ironie et narration réaliste*, in *Ironies balzaciennes*, études réunies et présentées par Eric Bordas, Paris, *Christian Pirot*, 2^{ème} trimestre 2003, p. 43.

conduite honteuse et condamnable de Félix face à Henriette, avatar du lys et de l'ange blanc, dont la dévotion n'a pas besoin d'être prouvée.

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, l'ironie et le comique semblent s'imposer essentiellement à travers leur opposition au « sérieux ».

Par conséquent, nous pouvons dire que le personnage de Pardican apparaît comme l'axe principal autour duquel tournent et l'ironie et le comique parce que, paradoxalement, Pardican est présenté comme l'incarnation même du sérieux, car il est « docteur ».

Cependant, nous pouvons dire que, comme nous avons pu le constater pour Julien Sorel dans *Le Roue et le noir* et pour Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée*, Perdican apparaît d'emblée comme un anti-héros. Les honneurs dont il semble jouir dans la pièce ne sont finalement que des indices qui ont pour vocation de soulever des fausses impressions, puisque tous les moyens qui sont employés dans la pièce pour rendre hommage à Perdican, ne visent finalement qu'à le couvrir de ridicule.

En effet, la pièce s'ouvre d'emblée sur la présentation de Perdican et de sa prochaine arrivée. L'événement que Maître Blazius dépêche au chœur et au spectateur lecteur est annoncé comme une « nouvelle d'importance ⁷²⁷ ». Il faut noter dans la dépêche de Maître Blazius, l'expression de « fils de notre seigneur », ce qui fait que l'arrivée de Pardican est à interpréter comme l'arrivée de l' élu ou du messie, voire le sauveur, puisqu'il est présenté comme le détenteur du savoir absolu.

Aussi, Perdican est l'incarnation de celui qui vient prêcher la bonne parole, puisqu'il a « la bouche pleine de façons de parler si belles et si fleuries » :

Maitre Blazius.

Vous saurez, mes enfants, que le jeune Perdican, fils de notre seigneur, vient d'atteindre à sa majorité, et qu'il est reçu docteur à Paris. Il revient aujourd'hui même au château, la bouche pleine de façons de parler si belles et si fleuries, qu'on ne sait que lui répondre les trois quarts du temps. Toute sa gracieuse personne est un livre d'or ; il ne voit pas un brin d'herbe à terre, qu'il ne vous dise comment cela s'appelle en latin, et quand il fait du vent ou qu'il pleut, il vous dit tout clairement pourquoi. Vous ouvririez des yeux grands comme la porte que voilà, de le voir dérouler un des parchemins qu'il a coloriés d'encre de toutes couleurs, de ses propres mains et sans en rien dire à personne. Enfin, c'est un diamant fin des pieds à la tête, et voilà ce que je viens annoncer à monsieur le baron. Vous sentez que cela me fait quelque honneur, à moi, qui suis son gouverneur depuis l'âge de quatre ans ; ainsi donc, mes bons amis, apportez une chaise, que je descende un peu de cette

⁷²⁷ Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte I, scène 1, Paris, *Le Livre de poche*, 1999, p. 54.

*mule-ci sans ce casser le cou ; la bête est tant soit peu rétive, et je ne serais pas fâché de boire encore une gorgée avant d'entrer. »*⁷²⁸

Il faut souligner dans ce contexte que la référence à la religion et plus particulièrement à la figure christique chez Alfred de Musset, que ce soit dans un contexte ironique ou autre, est un phénomène assez fréquent mais qui est souvent associé à un sentiment de malaise. La figure christique est souvent interpellée dans un contexte de dénonciation. Nous pouvons dire par conséquent que l'ironie et le comique se participent à une forme de dénonciation où on dénonce non pas uniquement pour détruire mais dans le but de construire ou reconstruire un modèle, d'où la référence au christ considéré comme une sorte de modèle perdu et difficile à reproduire :

*« Eh bien, qu'il soit permis d'en baisser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi,
Et de pleurer, ô Christ ! Sur cette froide terre
Qui vivait de ta mort, et qui mourra sans toi !
Oh ! Maintenant mon Dieu, qui lui rendra la vie ?
Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie ;
Jésus, ce qui tu fis, qui jamais le fera ?
Nous, vieillards né d'hier, qui nous rajeunira ? »*⁷²⁹

Aussi, les honneurs qui profitent à Perdican dans le discours de maître Blazius trouvent leur écho dans le discours du baron, père de Perdican.

Le Baron présente en effet fièrement son fils comme « un docteur à quatre boules blanches » ce qui laisse entendre que Perdican a obtenu la meilleure mention pour son doctorat.

En outre, le doctorat de Perdican est « fort hétéroclite » puisqu'il associe au droit civil (droit romain) et au droit ecclésiastique (droit canon) la littérature et la botanique.

Par ailleurs, il est intéressant de noter dans ce contexte l'expression « hier matin, à midi huit minutes » employé par le Baron et qui témoigne d'une volonté de moquer le père de Perdican et ses propos :

⁷²⁸ Ibid.

⁷²⁹ Musset, Alfred de, *Rolla*, in *Poésies nouvelles*, GF Flammarion, 1998, p. 45.

« Le Baron.

Maître Bridaine, vous êtes mon ami ; je vous présente maître Blazius, gouverneur de mon fils. Mon fils a eu hier matin, à midi huit minute, vingt et un an comptés ; il est docteur à quatre boules blanches , maître Blazius, je vous présente maître Bridaine, curé de la paroisse ; c'est mon ami.

Maître Blazius saluant. A quatre boules blanches, seigneur, littérature, botanique, droit romain, droit canon. »⁷³⁰

L'ironie qui se dégage des hommages rendus à Perdican que ce soit dans les propos de son gouverneur ou dans ceux de son père, tire sa force et sa légitimité essentiellement du comportement de Perdican qui ne semble pas correspondre aux présentations qui lui sont consacrés.

En effet au lendemain de son arrivée, Pardican ne semble pas faire profiter son entourage de ses connaissances et de son savoir, comme on l'espérait ; le jeune homme semble consacrer son temps à faire des ricochets, à prendre la tête des « polissons » du village pour pervertir et « débaucher les vassales » de son père :

« Maître Bridaine, *entrant,*

Seigneur, votre fils est sur la place, suivi de tous les polissons du village.

Le Baron. Des ricochets ? Ma tête s'égaré ; voilà mes idées qui se bouleversent. Vous me faites un rapport insensé, Bridaine. Il est inouï qu'un docteur fasse des ricochets.

Maître Bridaine. Mettez-vous à la fenêtre, monseigneur, vous le verrez de vos propres yeux.

Le Baron, à part. Ô ciel ! Blazius a raison ; Bridaine va de travers.

Maître Bridaine. Regardez monseigneur, le voilà au bord du lavoir. Il tient sous le bras une jeune paysanne.

Le Baron. Une jeune paysanne ? Mon fils vient-il ici pour débaucher mes vassales ? Une paysanne sous son bras ! Et tous les gamins du village autour de lui ! Je me sens hors de moi. »⁷³¹

Ainsi nous pouvons dire que l'ironie participe à la mise en cause du statut de docteur fraîchement acquis par Perdican. Cette mise en doute passe comme nous l'avons dit à travers le comportement de Pardican, présenté comme incompatible avec son statut, mais aussi par les connaissances et les compétences du jeune docteur qui sont directement ironisées cette fois à travers le discours de maître Bridaine.

⁷³⁰ Ibid. Acte I, Scène 2, p. 57.

⁷³¹ Ibid., Acte I, Scène 5, p. 74.

En effet, le fait de présenter Perdican comme un savant et comme un détenteur d'un savoir sans bornes, laisse entendre le contraire, d'autant plus que les propos de maître Bridaine sont contredits par Perdican qui avoue ses limites dans un domaine qui le concerne directement qui est celui de la botanique :

« Perdican. *Voilà une fleur charmante, mon père. C'est un héliotrope.*

Le Baron. *Te moque-tu ? Elle est grosse comme une mouche.*

Perdican. *Cette fleur grosse comme une mouche a bien son prix.*

Maitre Bridaine. *Sans doute ! Le docteur a raison ; demandez-lui à quel sexe, à quelle classe elle appartient, de quels éléments elle se forme, d'où lui viennent sa sève et sa couleur ; il vous ravira en extase en vous détaillant les phénomènes de ce brin d'herbe, depuis la racine jusqu'à la fleur.*

Perdican. *Je n'en sais pas si long, mon révérend. Je trouve qu'elle sent bon, voilà tout.* »⁷³²

Par ailleurs, il faut dire que l'ironie marque sa présence presque partout dans *On ne badine pas avec l'amour*.

Ainsi, le comique porté par l'ironie et la raillerie, touche aux comportements mais aussi aux caractères. Dame Pluche est ainsi accueillie puis présentée par le Chœur comme une dame « durement cahotée sur son âne...gravit la colline ; son écuyer transi gourdine à tour de bras le pauvre animal, qui hoche la tête, un chardon entre les dents. Ses longues jambes maigres trépignent de colère, tandis que, de ses mains osseuses, elle égratigne son chapelet ; Bonjour, donc dame Pluche ; vous arrivez comme la fièvre, avec le vent qui fait jaunir le bois. »⁷³³ Un portrait complètement en contradiction avec ce qui suit, puisque Dame Pluche est désignée plus tard par maître Bridaine et par le Baron comme « une vieille demoiselle tout à fait pleine d'onction »⁷³⁴ alors que « la sécheresse cassante de dame Pluche est à l'opposé de toute onction. »⁷³⁵

Il faut noter dans ce contexte, comme le souligne une note dans *On ne badine pas avec l'amour* que « Pluche (Peluche) est ainsi nommée par antiphrase : elle n'a rien de doux ou de caressant. »⁷³⁶

A la sécheresse de Dame Pluche s'oppose ironiquement le portrait de maître Blazius, moqué et raillé à son tour, puisqu'il est présenté d'emblée, par le Chœur, comme un personnage

⁷³² Ibid., Acte I, Scène 3, p. 64.

⁷³³ Ibid., Acte I Scène 1, p. 55.

⁷³⁴ Ibid., Acte I, Scène 2, p. 59.

⁷³⁵ Ibid.

⁷³⁶ Cf. note 2, p. 55.

« gros et gras...imbibé de vin et bon vivant »⁷³⁷. Il faut noter dans ce contexte que le nom Blazius est le nom latinisé de plusieurs savants de Hollande et d'Allemagne. Le nom peut évoquer aussi, par paronomase, Bacchus, le dieu du vin, dont Blazius est le fervent adorateur :

« Le Choeur.

*Doucement bercé sur sa mule fringante, messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris, vêtu de neuf, l'écritoire au coté. Comme un poupon sur l'oreiller, il se ballote sur son ventre rebondi, et les yeux à demi-fermés, il marmotte un Pater noster dans son triple menton. Salut maître Blazius ; vous arrivez au temps de la vendange, pareil à une amphore antique. »*⁷³⁸

Le recours à l'ironie et au comique nous permet de prendre conscience de l'espace qui sépare l'énoncé et énonciateur, et de nous interroger sur l'importance du discours critique ainsi que sur les procédés mis en place pour le faire aboutir.

⁷³⁷ Ibid.

⁷³⁸ Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte I, scène 1, Paris, *Le Livre de poche*, 1999, p. 53-54.

3- Discours critiques :

a- Origines du discours :

Dans les différentes œuvres de notre corpus, et au-delà de la différence des genres, nous avons d'emblée affaire à un discours de type amoureux, donc dans tous les cas, à une forme d'exhibition lyrique.

Cependant, la différence de genre fait que nous n'avons pas toujours affaire à un même type d'énoncé dans la mesure où « le dire amoureux », selon l'expression d'Alain Vaillant, n'a pas toujours vocation de nous orienter vers l'énonciateur. Ce fait est encore plus observable dans le roman que dans la poésie ou dans les récits de type autobiographique :

« Que le roman ne soit pas le seul à donner un peu de sa substance à l'amour, cela va de soi, et je n'hésiterais pas à lui associer, de ce point de vue, la poésie lyrique et même, sans guère plus de scrupules, les multiples avatars de l'autobiographie. À une différence près, qui est de taille. Autant dans le poème que dans l'autobiographie, le dire amoureux importe moins pour lui-même que parce qu'il conduit, pour ainsi dire régressivement, à celui parle ; l'énoncé fait voir, en creux, l'énonciateur (....)

Le roman, lui, souffre d'être, par nature, un énoncé sans énonciateur – ou du moins, sans un énonciateur qui ne soit irrémédiablement contaminé et disqualifié par l'irréalité du récit. »⁷³⁹

En effet, que ce soit dans *On ne badine pas avec l'amour* ou dans *Les Nuits* de Musset, l'énonciation ne paraît pas poser de problème dans la mesure où l'ambiguïté semble écartée par un énonciateur pleinement assumé à la fois par l'énoncé et par les marqueurs qui le désignent.

Néanmoins, il faut noter au passage, concernant *On ne badine pas avec l'amour*, la présence d'une « double énonciation dramatique » dans le sens où nous avons souvent affaire à des énoncés qui émanent des personnages mais qui renvoient en quelque sorte le point de vue de l'auteur. Les critiques formulées à l'égard de la religion par exemple rappellent les prises de position de l'auteur.

⁷³⁹ Vaillant, Alain, *L'Amour-fiction, discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Collection *Essais et savoirs*, 2002, p. 12-13.

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, les thèmes de l'athéisme et du blasphème donnent matière à réfléchir. Ainsi, les prises de position de Perdican, décrit par Camille comme « quelqu'un qui ne croit à rien », rappellent le discours tenu par le narrateur de *La Confession d'un enfant du siècle*, œuvre considérée comme autobiographique, ainsi que d'autres déclarations tenues dans d'autres endroits que nous allons nous efforcer de souligner, et qui vont dans le même sens :

« Camille : Lève la tête, Perdican ; quel est l'homme qui ne croit à rien ?
Perdican, *se levant*, En voilà un ; je ne crois pas à la vie immortelle. – Ma sœur chérie, les religieuses t'ont donné leur expérience, mais crois-moi, ce n'est pas la tienne (...). »⁷⁴⁰

Cette prise de position trouve en effet son écho dans *La Confession d'un enfant du siècle* où il est question de l'éloge du blasphème décrit et présenté par le narrateur comme un moyen de soulager le sentiment de désespoir qui s'empare de la jeunesse, en manque de solution et d'inspiration. Le blasphème est présenté aussi en quelque sorte comme la prière de celui qui n'a pas eu la chance de croire :

« Il est malheureusement vrai qu'il y'a dans le blasphème une grande déperdition d'énergie qui soulage un cœur trop plein. Lorsqu'un athée, tirant sa montre, donnait un quart d'heure à Dieu pour le foudroyer, il est certain que c'était un quart d'heure de colère et de jouissance atroce qu'il se procurait. »⁷⁴¹

Cette incapacité de croire fait son apparition dans *Rolla* où le poète s'adresse directement au Christ pour lui faire part de son inaptitude à croire dans « ses paroles saintes » :

« Ô Christ ! Je ne suis pas de ceux que la prière
Dans tes temples muets amène à pas tremblants ;
Je ne suis pas de ceux qui vont à ton calvaire,
En se frappant le cœur, baiser tes pieds sanglants (...)
Je ne crois pas ô Christ, à ta parole sainte :

⁷⁴⁰ Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte II, Scène 5, Paris, *Le Livre de Poche*, 1999, p. 93.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

*Je suis venu trop tard, dans un monde trop vieux.»*⁷⁴²

Nous trouverons aussi à peu près les mêmes propos dans André Del Sarto, où l'auteur fait un aveu teinté de son incapacité de croire à travers la voix de son personnage (André Del Sarto) :

« *Mais j'ai un grand malheur, moi : je ne crois pas à l'autre vie.* »⁷⁴³

Dans *Les Nuits*, nous pouvons dire que l'énoncé s'apparente plus à une sorte de « bavardage » lyrique versifié entre le « poète » et « la muse », où l'échange impose un recours à permanent à un « je » et un « tu » dans un jeu de permutation où l'énonciateur et le destinataire sont prédéfinis à l'avance, comme nous pouvons le remarquer ici dans ce passage de *La Nuit de Mai* :

« *La Muse*

*Poète, prends ton luth ; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.
Mon sein est inquiet ; la volupté l'opresse,
Et les vents altérés m'ont mis la lèvre en feu. (...)*

Le poète

*Est-ce toi dont la voix m'appelle,
Ô ma pauvre Muse, est-ce toi ?
Ô ma fleur ! Ô mon immortelle !
Seul être pudique et fidèle
Où vive encore l'amour de moi ! »*⁷⁴⁴

Aussi, si nous nous tenons à la définition moderne de la poésie qui se trouve souvent associée à la poésie lyrique et qui s'apparente d'emblée à un acte « d'expression personnelle » où il est davantage question d'une forme d'effusion de la sensibilité, nous serons amenés à

⁷⁴² Musset, Alfred de, Rolla, in *Poésie Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 44.

⁷⁴³ Musset, Alfred de, *André Del Sarto*, voir note 1, in *On ne badine pas avec l'amour*, Acte II, Scène 5, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 93.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, *La Nuit de mai*, p. 79-80.

déduire qu'il s'agit d'une énonciation à la première personne du fait qu'il est question d'un énoncé reposant essentiellement sur des affects.

Il faut rappeler qu'avant le romantisme, dans la définition de la poésie, une définition héritée de « l'art poétique » d'Aristote, la poésie englobe épopée, tragédie et comédie. A l'arrivée du romantisme, on parle davantage d'une triade lyrique, épique et dramatique. La poésie est ainsi réduite à un sous-genre alors qu'elle recouvrait l'ensemble des trois genres. Hegel écrit dans ce contexte :

« *La poésie lyrique est à l'opposé de l'épique. Elle a pour contenu le subjectif, le monde intérieur, l'âme agitée par des sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression.* »⁷⁴⁵

Cependant, la difficulté majeure qui émane de la définition moderne de la poésie, restreinte dans son caractère lyrique, c'est essentiellement la question du statut du « je » lyrique. En effet, plusieurs possibilités se présentent quant au statut du « je » lyrique puisqu'il peut être identifié au poète et traité par conséquent comme un sujet autobiographique, ou au contraire, considéré comme un personnage complètement fictif, ou prétendre à un statut intermédiaire.

Dans *Les Nuits* de Musset, nous sommes plutôt tentés d'associer le « je » lyrique à un énonciateur réel dans la mesure où certaines indications comme la temporalité ainsi que les lieux de l'énonciation convergent vers la possibilité de l'énonciateur poète.

Il faut souligner dans ce contexte que dans son livre *Logiques des genres littéraires*, Käte Hamburger⁷⁴⁶ distingue en littérature entre trois types d'énonciations: les énonciations réelles, les énonciations feintes et les énonciations fictives.

La thèse d'un énonciateur réel est authentifiée par les repères espace et temps qui sont identifiables à un espace-temps réel. Aussi, nous pouvons identifier un énonciateur réel en puisant dans les détails de l'énonciation qui sont en lien direct avec le statut ou la vie de l'énonciateur réel.

Il faut souligner que dans *Les Nuits* de Musset, et plus précisément dans *La Nuit de Mai*, l'énonciateur est présenté sous les traits du « poète », ce qui constitue déjà un signe

⁷⁴⁵ Hegel, G.W.F. *Esthétique*, quatrième volume, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, p. 94-95.

⁷⁴⁶ Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil (poétique), 1986.

révélateur sur le statut de l'énonciateur. Mais l'identité du poète reste néanmoins mystérieuse, puisqu'il s'agit poète parmi d'autres :

*« Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
Ils laissent s'égarer ceux qui vivent un temps ;
Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
Ressemblent la plupart à ceux des pélicans. »⁷⁴⁷*

Cependant, si nous nous penchons sur *La Nuit de Décembre*, nous constatons que nombreux sont les indices qui viennent appuyer la thèse de l'énonciateur réel. En effet, Dans *La Nuit de Décembre*, Musset écrit :

*« Un an après il était nuit ;
J'étais à genoux près du lit
Où venait de mourir mon père.
Au chevet du lit vint s'asseoir
Un orphelin vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère. »⁷⁴⁸*

En effet, le thème de la mort du père, qui intervient le 8 Avril 1832, est un thème qui a été cruellement ressenti par Musset qui en fit en 1836 l'un des passages les plus émouvants de *La Confession d'un enfant du siècle*, œuvre largement autobiographique. Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset évoque justement cette scène « du lit », à laquelle il fait allusion dans *La Nuit de Décembre*, ainsi que les ressentiments de désespoir et de tristesse qu'elle provoque dans le cœur du jeune « orphelin » qu'il devient après la mort de son père :

*« J'entrai et vis mon père mort. – Monsieur, dis-je au médecin, faites je vous prie, que tout le monde se retire et qu'on me laisse seul ici ; mon père avait quelque chose à me dire et il me le dira.
Sur mon ordre, les domestiques s'en allèrent ; je m'approchait alors du lit et soulevai doucement le linceul qui couvrait déjà le visage. (...)
J'attendis que tout le monde fût couché dans la maison, et, prenant un flambeau, je me rendis chez mon père. J'y trouvai un jeune ecclésiastique, seul assis près du lit. – Monsieur, lui dis-je, disputer à un orphelin la dernière veillée à coté de son père,*

⁷⁴⁷ Musset, Alfred de, *La Nuit de Mai*, in *Poésies nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 84.

⁷⁴⁸ Ibid., *La Nuit de Décembre*, p. 86.

*c'est une entreprise hardie ; j'ignore ce qu'on a pu vous en dire. Restez dans la chambre voisine ; s'il y'a quelque mal, je le prends sur moi.
Il se retira. Un seul flambeau, posé sur une table, éclairait le lit ; je m'assis à la place de l'ecclésiastique, et découvris encore une fois ces traits que je ne devais jamais revoir. »⁷⁴⁹*

Il faut noter ici aussi que dans *La Nuit de Décembre*, il y'a une référence à cette nuit de veillée décrite dans *La confession d'un enfant du siècle*, à travers le recours au thème du « double », qui n'est finalement que l'avatar du poète lui même qui, le visage triste et éclairé par « la lueur du flambeau », nous rappelle le flambeau qui, la nuit de la veillée, éclairait le visage du père mort:

*« Du temps où j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.*

*Son visage était beau :
A la lueur de mon flambeau,
Dans mon livre ouvert il vint lire.
Il pencha son front sur sa main,
Et resta jusqu'au lendemain,
Pensif, avec un doux sourire. »⁷⁵⁰*

Les indications spatiales viennent aussi appuyer la thèse de l'énonciateur réel, puisque le poète fait référence à des lieux et à des endroits réels et visités la par le poète, comme la ville de Venise, d'autant plus qu'on sait que *Les Nuits* ont été rédigées par Musset à la suite de sa séparation avec George Sand avec qui il est parti s'installer à Venise :

*« Lorsque plus tard, las de souffrir,
Pour renaître ou pour en finir,
J'ai voulu m'exiler de France ;
Lorsqu' impatient de marcher
J'ai voulu partir, et chercher*

⁷⁴⁹ Musset, Alfred, *La Confession d'un enfant du siècle*, Troisième partie, Chapitre premier, Paris, Gallimard, 1973, p. 133.

⁷⁵⁰ Musset, Alfred de, *La Nuit de Décembre*, in *Poésies nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 84- 85.

Les vestiges d'une espérance (...)

*À Gênes, sous les citronniers ;
À Vevey, sous les verts pommiers ;
Au havre, devant l'Atlantique ;
À Venise, à l'affreux Lido
Où vient sur l'herbe d'un tombeau
Mourir la pâle Adriatique ; »⁷⁵¹*

Néanmoins, ce que nous pouvons ajouter dans ce contexte aussi c'est que dans *Les Nuits* de Musset, malgré les indices qui viennent appuyer la tendance autobiographique en accordant plus de crédibilité au statut réel de l'énonciateur, nous avons l'impression que l'énonciation se refuse au simple cadre personnel et individuel pour se généraliser en donnant ainsi à l'énonciateur un statut plus universel.

Nous avons en effet l'impression d'avoir affaire à un énonciateur en quête permanente d'émancipation car il est porteur d'un énoncé qu'un unique cadre spatio-temporel ne suffit pas pour contenir ou définir. Le fait qu'il se définit d'emblée comme « poète », rend compte de cette sensibilité universelle dont il est le porteur :

« *Le poète*

*C'était un mal vulgaire et bien connu des hommes ;
Mais, lorsque nous avons quelque ennui dans le cœur,
Nous nous imaginons, pauvres fous que nous sommes,
Que personne avant nous n'a senti la douleur. »⁷⁵²*

Par ailleurs, le roman est source d'ambiguïté quand il s'agit de parler à la fois de lyrisme et d'énonciation car le roman d'amour est souvent considéré comme un véritable espace d'expression pour les sentiments, pour les affects mais aussi pour la fiction, voire « le mensonge », selon l'expression d'Alain Vaillant.

En effet, Alain Vaillant considère que dans les romans d'amour du XVIIIe, XIXe et XXe siècles, « le discours amoureux » puise essentiellement dans la fiction, contrairement aux romans d'amour courtois, « où toute parole, à moins de se damner, a la force d'un

⁷⁵¹ Ibid., p. 87.

⁷⁵² Ibid., *La Nuit D'Octobre*, p. 96.

engagement devant Dieu, et qui a précisément pour modèle l'image chrétienne du verbe incarné »⁷⁵³.

En outre, Alain Vaillant voit dans le Don Quichotte de Cervantès l'archétype de ce nouveau type de roman, dont le discours amoureux « garde une efficacité mystérieuse qui lui est propre et qui ne vient pas seulement, par exemple, de la pensée raisonnée dont il serait la plus haute expression. »⁷⁵⁴ :

Mais ce qui intéresse à souligner dans ce contexte aussi c'est que la référence à Don Quichotte soulève la question du « roman de formation » puisque, selon le critique, Don Quichotte date l'apparition du roman de formation, ce qui n'est pas une pure coïncidence et qui laisse à penser que le « roman du discours amoureux » n'est finalement qu'un nouvel habillage du « roman de formation », parce que tous les romans de formation sont généralement des romans d'amour. Ils puisent tous dans le terrain de la fiction même si la fiction n'est pas forcément la même, car « le héros en formation mesure l'écart entre ses désirs et la réalité »⁷⁵⁵ :

« ...Il faut admettre, pour commencer que tous les romans de formation sont des romans d'amour, et c'est naturel : si les voyages forment, dit-on, la jeunesse, l'amour le fait bien autant. Le mieux est de faire voyager de jeunes héros amoureux : c'est ce qui arrive dans la plupart des « romans de formation », où les simples déplacements dans l'espace, sur fond de mélancolie sentimentale, tiennent à peu près le rôle des péripéties, dans le récit d'aventures traditionnels. En outre, le protagoniste du roman de formation est un jeune qui, riche d'espérances et d'ambitions, apprend, généralement à ses dépens, à mesurer l'écart entre le projet et sa réalisation, entre ce que la vie semblait virtuellement mettre à sa portée et ce qui lui échoit effectivement. Le roman de formation se fixe, à cet égard, le même terrain d'exploration que le roman de discours amoureux : l'espace du virtuel. »⁷⁵⁶

Comme nous avons pu le démontrer dans des chapitres précédents, *Le Lys dans la vallée* est aussi à considérer comme un roman d'apprentissage et de formation, puisque nous avons d'emblée affaire à un personnage jeune, ambitieux et qui ne demande que d'acquérir les moyens et d'avoir l'appui qui lui seront nécessaires pour conquérir le monde :

- Vous n'avez donc point d'ambition ? Me dit à dîner la duchesse d'un air dur.

⁷⁵³ Vaillant, Alain, *L'Amour-fiction, discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Collection *Essais et savoirs*, 2002, p. 15.

⁷⁵⁴ Ibid.

⁷⁵⁵ Ibid., p. 16.

⁷⁵⁶ Ibid., p.15-16.

- Madame, lui répondis-je en lui lançant un regard sérieux, je me sens une force à dompter le monde ; mais je n'ai que vingt et un ans, et je suis tout seul. »⁷⁵⁷

Cependant, dans *Le Lys dans la vallée*, le « je » du récit à la première personne prêle la confusion quant au statut de l'énonciateur. D'autant plus que dans ce roman, les éléments qui laissent penser à une autobiographie ne manquent pas. Il n'y a en effet qu'à regarder du côté de l'enfance du personnage principal (Félix) qui se confond avec celle de l'auteur en ce qui concerne surtout les rapports difficiles avec la mère. Le rapport entre Félix et Henriette rappelle étrangement la liaison qui a jadis existé entre Balzac et Madame de Berny, une amie de sa mère. Les regrets que Félix exprime suite à la perte d'Henriette se confondent en effet avec la déclaration que Balzac fait suite à la mort de Madame de Berny :

« La personne que j'ai perdue était plus qu'une mère, plus qu'une amie, plus que toute créature peut-être pour une autre. [...] Elle m'avait soutenu de parole, d'action, de dévouement pendant les grands orages. Si je vis, c'est par elle. Elle était tout pour moi. »⁷⁵⁸

Par ailleurs, il faut souligner aussi dans ce contexte que les lieux de l'énonciation dans *Le Lys dans la vallée* rappellent des lieux réels visités par Honoré de Balzac, puisqu'on sait que qu'entre 1825 et 1834, Balzac a séjourné à plusieurs reprises dans la vallée de l'Indre et plus précisément au château de Saché chez M. et Mme Margonne.

Dans *Le Lys dans la vallée*, Félix de Vandenesse est reçu au Château de Frapesle chez M. de Chessel, qui habite de l'autre côté de l'Indre.

Ainsi, les similitudes voire les coïncidences entre les différents lieux visités par l'auteur et les lieux de l'énonciation dans *Le lys*, laissent penser que l'auteur s'est largement inspiré de la vallée de l'Indre ainsi que de ses châteaux tels qu'ils étaient en 1830 pour penser et écrire *Le Lys dans la vallée*.

Ceci dit, malgré les ressemblances et les coïncidences citées, nous ne pouvons pas conclure à un récit purement autobiographique ni au statut de l'énonciateur réel, parce que le « pacte

⁷⁵⁷ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le livre de poche*, 1995, p. 151.

⁷⁵⁸ Balzac, Honoré de, *Correspondance de H. de Balzac : 1818-1850*, vol. 1, Paris, Calmann Levy, 1876, 2 vol. ; in -12, II-477, 468 p., Chap. CLXXV (« Lettres à Louise, Paris (1836-1837) »), p. 371-372.

autobiographique »⁷⁵⁹, selon l'expression de Philippe Lejeune, et qui est assuré essentiellement par le nom propre, n'y est pas.

De plus, le caractère autobiographique est clairement rejeté par l'auteur du *Lys* qui fait clairement la part des choses dans la préface de *Le Lys dans la vallée* en déclarant :

« Beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et, s'il emploie le je, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur. »⁷⁶⁰

Par conséquent, nous pouvons dire que d'un point de vue diégétique, dans *Le Lys dans la vallée*, il s'agit plutôt d'un niveau métadiégétique dans la mesure où nous avons affaire à un enchâssement : le contenu fait en effet office d'un récit encadré. Le récit premier est là pour servir uniquement de cadre au récit second.

Dans *Le Lys dans la vallée*, le récit premier (cadrant) se retire complètement pour céder la place au récit second (cadré) qui n'est autre que la longue lettre de Félix de Vandenesse et dans laquelle il fait le récit de son enfance et de sa relation avec Henriette de Mortsauf.

Par conséquent, nous pouvons dire que la lettre se présente d'emblée comme un « évènement » qui vient à la fois encadrer et déclencher le récit.

L'intervention de Félix, qui marque le début du roman, définit en effet le récit comme une réponse à la demande de Natalie de Manerville, curieuse de faire la connaissance de son passé :

« Je cède à ton désir (...). Aujourd'hui tu veux mon passé, le voici. »⁷⁶¹

Le côté évènementiel de la lettre fait que le discours dans *Le Lys dans la vallée* a tendance à mettre en retrait la statut de l'énonciateur pour valoriser d'avantage l'acte d'énonciation. Ce phénomène s'apparente à concept figural et soudain qui vient activer en quelque sorte le discours et lui donner la substance nécessaire:

⁷⁵⁹ Le Jeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection « Points-essai », 1996.

⁷⁶⁰ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, préface de 1835, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, 1978, p. 915.

⁷⁶¹ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Le Livre de poche, 1995, p. 37.

« *Le style est « bouleversement formel », surgissement, non d'une expression ou d'une expressivité, mais d'un sens qui fait l'évènement.* »⁷⁶²

Dans *Le Rouge et le noir*, il est surtout question de l'histoire de Julien Sorel, donc le point de vue exprimé est présenté essentiellement comme étant le point de vue du personnage principal, en témoigne le recours dominant au récit à la troisième personne « il ». Toutefois, comme le souligne Michel Crouzet⁷⁶³, l'analyse critique du roman de Stendhal a toujours été une analyse de « point de vue » :

« *Le roman stendhalien est victime d'une analyse à partir de la théorie du « point de vue » qui est une des erreurs les plus dommageables à sa compréhension.* »⁷⁶⁴

Michel Crouzet considère la question de la technique ou de « la règle narrative » autour de *Le Rouge et le noir* comme un faux problème, dans le sens où le travail de l'auteur se trouve concentré essentiellement sur la production « de l'intérêt et du plaisir. »⁷⁶⁵ Cela s'explique selon Crouzet par le fait que Stendhal fait partie « des romanciers qui veulent avant tout cacher les conventions du roman et casser les systèmes. »⁷⁶⁶

Aussi, le rôle de l'auteur de *Le Rouge et le noir*, se résume, selon Michel Crouzet, dans le fait de « raconter quelque chose et d'intéresser à un récit. »⁷⁶⁷ L'évènement existe par conséquent à travers la croyance du lecteur qui a le libre arbitre de croire à ce qui l'intéresse.

Ainsi, la problème de l'existence d'un narrateur omniscient dans *Le Rouge et le noir* est du en grande partie selon Crouzet à une volonté d'annexion moderniste qui porte sur l'œuvre stendhalienne. Une volonté d'annexion portée au premier plan, selon Crouzet, par J. Prévost qui considère que « le roman de Stendhal doit être imputable à quelqu'un, qui parle, qui sait, qui voit, que toute donnée est assignable et restreinte aux possibilités d'un savoir, d'un regard, d'une internationalité, d'une conscience. »⁷⁶⁸

De ce fait, Crouzet, sans s'opposer à Prévost sur l'idée du « récit intérieur » au sein de *Le Rouge et le noir*, soutient surtout l'idée d'un narrateur « vériste » adepte de « la vision avec »

⁷⁶² Bordas, Eric, *Balzac, discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 13.

⁷⁶³ Crouzet, Michel, *Essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

⁷⁶⁴ Ibid., p. 57.

⁷⁶⁵ Ibid.

⁷⁶⁶ Ibid.

⁷⁶⁷ Ibid.

⁷⁶⁸ Ibid., p. 58.

dans la mesure où, dans *Le Rouge et le noir* « presque toujours, nous sommes dans l'âme du héros, au centre même de la pensée principale, toujours tendue vers le proche avenir. Nous voyons les autres et les événements par les yeux du héros, ou pour mieux dire, nous croyons foncer sur eux avec lui. »⁷⁶⁹

Le roman de Stendhal tire sa force selon Crouzet, du journal intime et du journal de voyage dont il est l'héritier. C'est ce qui fait que le roman « tend au récit direct, immédiat, au monologue qui ne sépare pas les pensées et les choses, au discours intérieur et même lyrique qui saisit le monde comme sensations et aspects, qui unit sujet et objet (d'où la difficulté de la description) »⁷⁷⁰.

Ainsi, pour Crouzet, « Stendhal montre le monde à travers le héros...fond les choses et la pensée... » ; Proche des mémoires, il centralise toute action autour du héros (ou des personnages principaux), il exhausse le centre héroïque du roman. »⁷⁷¹

Aussi, Crouzet voit dans ce que la narratologie moderne appelle « la point de vue stendhalien », une forme d'imitation et de *mimesis* dans la mesure où il s'agit de produire en quelque sorte « un réalisme » dans le sens de fidélité à « l'expérience vécue de la réalité », « un réalisme subjectif » qui ne se définit pas dans la forme, car on ne peut pas soumettre le point de vue à la forme.

Cependant, nous pouvons dire que « vision avec » développée presque dans tout le roman, est une vision « prétendue », employée surtout dans un sens ironique. On se rend compte que finalement, Julien Sorel est soumis à une vision supérieure qui marque sa présence à travers la passivité de Julien et à travers sa naïveté.

Julien ne voit pas plus que le lecteur. Il se trouve ainsi victime du « relativisme de point de vue » du narrateur, selon l'expression de Michel Crouzet, et qui est organisé à la fois à ses dépends et à son profit :

« Alors passif, relevé, assis par des mains anonymes, il ne peut qu'entendre, puis se remet à voir ; mais c'est le narrateur qui nous informe : « Julien n'avait perdu que l'usage des yeux et la force de se mouvoir. » C'est lui aussi qui prend la parole pour expliquer cette « violente impression du laid » en « philosophe » ; cette vision littérale est une vision horrifiée et terrifiée.

*Le lecteur sent avec Julien beaucoup plus qu'il ne voit avec lui, et tout est fait pour qu'il déborde sa vision et qu'il soit orienté vers une interprétation, fût-elle ironique et double. »*⁷⁷²

⁷⁶⁹ Ibid.

⁷⁷⁰ Ibid.

⁷⁷¹ Ibid.

⁷⁷² Ibid., p. 61.

Les rôles attribués aux personnages ainsi que les manipulations dont ils font l'objet vont nous permettre d'aborder la question de scénographie et son utilité.

d- Mise en scène du discours :

Dans l'ouvrage collectif intitulé *La scène, littérature et arts visuels*, Marie-Thérèse Mathet présente la scène du roman comme « une unité narrative propre »⁷⁷³ capable de « former une séquence isolable, comme « un moment » arraché au flux narratif »⁷⁷⁴, portée essentiellement par les notions « d'occasion » et « d'événement ».

Aussi, selon Marie-Thérèse Mathet, « la scène possède ses lois propres, comme ses rites d'ouverture et de clôture. Elle est délimitée, circonscrite, encadrée. »⁷⁷⁵

Par ailleurs, la notion de scène fait forcément appel à l'idée du visuel, d'où l'importance du regard qui permet à la scène d'accéder à une définition plus large pour devenir un « interaction entre au moins deux actants sous le regard d'un tiers. »⁷⁷⁶

En outre, dans son intervention « *Jeux de regards dans la scène balzacienne* », Renée de Smirnoff fait aussi référence à l'importance du regard entant qu'élément essentiel à la fois aux personnages et au romancier pour produire un effet de scène :

« Rappelons la citation d'A. Ubersfeld : « Il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants et des regardés. ». Mais il s'agira aussi des regards des personnages : leur jeu, leur interaction, font l'objet d'un arrangement concerté de la part du romancier, contribuant à l'effet de scène. »⁷⁷⁷

En ce qui nous concerne, c'est surtout l'importance du regard et du visuel qui nous intéresse puisque dans les différentes œuvres que nous avons dans notre corpus, nous pouvons dire qu'il est souvent question d'un recours à une forme de représentation ou de mise en scène de personnages et de protagonistes masculins et féminins en proie à un sentiment de souffrance qui s'offre volontiers au regard, qui se donne en spectacle et qui s'expose sans cesse, dans le but de valoriser la passion amoureuse, présentée comme particulièrement salvatrice dans un moment d'agonie au sens propre et au sens figuré.

Cette souffrance est mise en scène par Alfred de Musset qui l'expose aux yeux du lecteur en l'interprétant comme un phénomène qui dépasse le simple cadre personnel.

⁷⁷³ Mathet, Marie-Thérèse, *La Scène, littérature et arts visuels*, Avant-propos, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7.

⁷⁷⁴ Ibid.

⁷⁷⁵ Ibid.

⁷⁷⁶ Ibid.

⁷⁷⁷ De Smirnoff, Renée, *Jeux de regards dans la scène balzacienne*, in *La Scène, littérature et arts visuels*, Avant-propos, Paris, L'Harmattan, 2001.

Ainsi, même si le narrateur ou le poète, a tendance à se consacrer à son propre exemple, il est néanmoins souvent amené à généraliser ses ressentiments qui deviennent ceux de l'ensemble d'une génération, voire de la foule. C'est dans ce contexte que nous pouvons considérer les propos du narrateur dans *La Confession d'un enfant du siècle* ainsi que les variations qui marquent le style qui y est utilisé : un style qui puise à la fois dans le récit et dans le discours direct, et qui fait appel à toutes les catégories en mettant en scène le « je », le « tu », le « il », le « nous » et le « vous » :

« Hélas ! Hélas ! La religion s'en va ; les nuages du ciel tombent en pluie ; nous n'avons plus ni espoir, ni attente, pas deux petits morceaux de bois noir en croix devant lesquels tendre les mains. L'astre de l'avenir se lève à peine. (...). Les antagonistes du Christ ont donc dit au pauvre : « Tu prends patience jusqu'au jour de justice : il n'y a point de justice : tu attends la vie éternelle pour y réclamer ta vengeance : il n'y a point de vie éternelle ; tu amasses tes larmes et celles de ta famille, les cris de tes enfants et les sanglots de ta femme, pour les porter aux pieds de Dieu à l'heure de ta mort : il n'y a point de Dieu.(...) Sans doute vous êtes des philanthropes, dans doute vous avez raison pour l'avenir, et le jour viendra où vous serez bénis : mais pas encore, en vérité, nous ne pouvons pas vous bénir. Lorsque autre fois l'opresseur disait : « A moi la terre ! » - « A moi le ciel ! » répondait l'opprimé. A présent que répondra-t-il ? »⁷⁷⁸

Ici, la mise en scène de la souffrance prend sa source à travers une volonté de s'exposer au regard du lecteur tout en sollicitant sa compassion et son adhésion en puisant justement sans cesse dans ses facultés d'être sensible capable de réagir et en allant même jusqu'à bousculer son imagination et heurter ses sensations. Cela passe en priorité par le regard (« *L'astre de l'avenir se lève à peine* ») mais aussi par l'ouïe (« *Les cris de tes enfants et les sanglots de ta femme.* »).

De même, il faut souligner dans ce contexte que les sanglots sont ceux du poète qui met et remet en scène sans cesse cette souffrance vis-à-vis de la mort du père, thème largement exploité dans *La Confession d'un enfant du siècle* et qui refait surface dans *Les Nuits*, et plus particulièrement dans *La Nuit de Décembre* :

*« Un an après, il était nuit ;
J'étais à genoux près du lit
Où venait de mourir mon père. »⁷⁷⁹*

⁷⁷⁸ Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Garnier frères, 1968, p. 15-20.

⁷⁷⁹ Musset, Alfred de, *La Nuit de Décembre*, in *Poésies nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 86.

La scène du Pélican, brutalisé par la réalité et qui s'offre en festin pour sauver ses petits se dresse comme un tableau illustrant cette tendance, où la souffrance personnelle se généralise et prend une dimension universelle.

Il faut souligner que la scène du pélican se démarque en tant que scène à part entière par son autonomie au sein du texte poétique. Elle brille à la fois par son économie et par son utilité. Elle vient essentiellement illustrer et conclure les propos de « La Muse » et voire les dominer, nous rappelant ainsi l'utilité et l'économie accordée habituellement à la fable telle qu'elle surplombe le récit.

Par ailleurs, la théâtralisation, en quelque sorte, de la mort du père, incarné par pélican, à la fois père et oiseau biblique, puise dans la dimension personnelle puisqu'elle rappelle le thème de la mort du père exploité à la fois dans *Les Nuits* et dans *La Confession d'un enfant du siècle*, mais aussi dans le sacré, qui est plus général et plus commun, en empruntant au Christ sa souffrance et son sacrifice puisqu'il est à la fois sacrifié par les siens et pour les siens.

Dans l'exemple du pélican, l'adhésion du lecteur est sollicitée par une représentation où le macabre se mélange à l'horreur du supplice que l'oiseau biblique s'impose avec rigueur en répondant et en se soumettant à l'appel du devoir.

L'attention du lecteur est sollicitée encore une fois par les « cris » qui sont des « cris de joie » cette fois-ci. Les cris des petits du pélican, qui rappellent les cris des enfants du pauvre dans le passage extrait de *La Confession d'un enfant du siècle*, et dont le bonheur émane à la fois du moment des retrouvailles et de la promesse d'un festin, se trouvent paradoxalement mélangés aux cris du père, assailli par le désespoir et par la douleur.

Ainsi, le lecteur est invité à voir et à faire le constat de l'horreur d'un spectacle couleur pourpre puisque le moment des retrouvailles, qui se transforme en un moment d'adieu, est célébré par le sang qui « coule à longs flots ». Le recours au visuel marque d'ailleurs nettement sa présence à travers le verbe « regarder » (« *Il regarde les cieux* »). D'ailleurs, nous pouvons dire que le recours au visuel est omniprésent dans cette scène. Le pélican est à la fois exposé au regard du lecteur, mais aussi au regard du ciel.

Certes, le regard que le pélican jette au ciel est plein de désespoir, mais il est aussi plein de défi. Le pélican regarde finalement les cieux pour interpeller la providence et lui inculquer une leçon de générosité. Il ne s'agit pas d'un regard vide jeté dans le vide, mais d'un regard qui interpelle un autre.

Pour le pélican, qui a fouillé mers, océans et plages sans trouver de quoi nourrir ses petits, le ciel cesse d'être le symbole de Dieu, d'où la nécessité d'abriter ses petits pour les protéger d'un regard bienfaisant mais qui devient source de méfiance, voire malfaisant. Le pélican qui déploie ses ailes pour abriter ses petits avant de procéder au sacrifice ultime, peut-être ainsi interprété à la fois comme un signe de désespoir et de résistance : le désespoir et « l'horreur » d'un être abandonné, et la résistance d'un être qui prend conscience qu'il ne peut désormais compter que sur lui-même pour protéger les seins et les maintenir en vie :

*« Déjà, croyant saisir et partager leur proie,
Ils courent à leur père avec des cris de joie,
En secouant leurs becs sur leurs cloîtres hideux.
Lui, gagnant à pas lents une roche élevée,
De son aile pendante abritant sa couvée,
Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ;
En vain il a des mers fouillé la profondeur ;
L'Océan était vide et la plage déserte ;
Pour toute nourriture il apporte son cœur.
Sombre et silencieux, étendu sur pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime il berce sa douleur ;
Et regardant couler sa sanglante mamelle,
Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur. »⁷⁸⁰*

De ce fait, ce que nous pouvons constater ici, c'est que le thème de la souffrance, surtout chez Alfred de Musset, est mis en scène à travers le macabre dans la mesure où l'instant de mort est interprété comme un moment de tourment de chute et de chaos.

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, le moment de chute marqué justement par la mort de Rosette qui vient annoncer la fin de tout en mettant fin à la relation de Perdican et de Camille, marque au même temps un brutal retour au point de départ et au point de non retour. Cette scène est particulièrement intéressante parce qu'elle est à la fois indépendante et révélatrice. La scène tire en effet son indépendance par rapport à ce qui l'entoure, du fait qu'elle se trouve délimitée par deux didascalies. Aussi, elle est révélatrice parce qu'elle est porteuse d'un « évènement » dont les conséquences sont déterminantes pour toute la pièce. En outre, il faut souligner que dans cette scène le visuel est interpellé voire mis en valeur de deux façons : il s'agit à la fois d'un regard externe et d'un regard interne. Le spectateur voit

⁷⁸⁰ Musset, Alfred de, *La Nuit de Mai*, in *Poésies Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 83.

naturellement les réactions des deux protagonistes, voire acteurs, puisqu'il s'agit d'une représentation, mais il est invité à se servir de son regard interne pour voir ce qu'il ne peut pas voir ; autrement dit le personnage qui crie et qu'il ne peut pas apercevoir. Un personnage non identifié voire identifié à moitié («*C'est la voix de ma sœur de lait*») et dont on ne peut pas voir le visage puisqu'il se trouve à l'extérieur du champ de vision. Le second regard ou le regard interne, passe par conséquent à travers l'imagination.

Aussi, les sentiments de souffrance et de culpabilité causés par la mort de la jeune femme, font sonner brutalement les moments d'adieux, d'où l'importance « événementielle » de cette scène en particulier.

Le « cris » et « le sang » viennent encore une fois, comme nous avons pu l'observer dans la scène du pélican, renvoyer à la notion de spectacle, marquer l'instant de chute fatidique, et plonger la scène dans un climat de souffrance sans fin :

« Il l'embrasse : on entend un grand cri derrière l'autel.

Camille. C'est la voix de ma sœur de lait.

Perdican. Comment est-elle ici ! Je l'avais laissée dans l'escalier, lorsque tu m'as fait appeler. Il faut donc qu'elle m'ait suivi, sans que je m'en sois aperçu.

Camille. Entrons dans cette galerie ; c'est là qu'on a crié.

Perdican. Je ne sais ce que j'éprouve ; il me semble que mes mains sont couvertes de sang. »

Camille. La pauvre enfant nous a sans doute épiés ; elle s'est encore évanouie ; viens, portons-lui secours ; hélas ! Tout cela est cruel.

Perdican. Non, en vérité, je n'entrerai pas ; je sens un froid mortel qui me paralyse. Vas-y, Camille, et tâche de la ramener.

Camille Sort »⁷⁸¹

Dans *Le Lys dans la vallée*, nous pouvons dire que le thème de la souffrance s'offre en permanence au regard dans la mesure où il s'agit essentiellement d'une longue mise en scène de la vie sentimentale de Félix de Vandenesse, par lui-même, et à laquelle le lecteur assiste au même temps que Natalie de Manerville :

*« Aujourd'hui tu veux mon passé, le voici. »*⁷⁸²

⁷⁸¹ Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte III, Scène 8, Paris, *Le Livre de poche*, 1999, p. 127.

⁷⁸² Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 37.

Cette longue mise en scène tire sa légitimité, comme nous avons pu le voir, de la forme épistolaire, délimitée par l'intervention initiale de Félix et la lettre réponse de Natalie qui vient clôturer le roman.

Cependant, ce qu'il faut souligner ici c'est que concernant la souffrance dans *Le Lys dans la vallée*, comme dans *Le Rouge et le noir* d'ailleurs, ou encore dans *On ne badine pas avec l'amour*, il s'agit surtout d'une souffrance d'ordre sentimental.

La souffrance dans *Le Lys dans la vallée* est celle d'Henriette de Mortsau et non pas de Félix de Vandenesse, comme ce dernier veut le faire croire ; d'où l'intérêt de parler de mise en scène à propos de lettre de Félix à Natalie car Félix de Vandenesse s'improvise acteur dans le but de se victimiser aux yeux de Natalie et aux yeux du lecteur :

« Au moment au son dernier soupir s'exhala, dernière souffrance d'une vie qui fut une longue souffrance, je sentis en moi un coup par lequel toutes mes facultés furent atteintes. »⁷⁸³

Cependant, nous pouvons dire que le masque, pour rappeler le contexte de théâtralisation, tombe dès les premières lignes de la lettre réponse de Natalie. Félix est en fait un acteur aux yeux de Natalie parce qu'il essaye « d'imiter ». Il est par conséquent en train de jouer un rôle qui n'est pas le sien :

« De grâce, défaites-vous d'une détestable habitude ; n'imites pas les veuves qui parlent toujours de leur premier mari, qui jettent toujours à la face du second les vertus du défunt. »⁷⁸⁴

Par ailleurs, nous pouvons dire que la mise en scène dans *Le Lys dans la vallée* est surtout une mise en scène de la souffrance sentimentale d'Henriette car le lecteur est souvent invité à voir cet état de souffrance qui s'expose volontiers au regard.

D'ailleurs, même le titre du roman est révélateur. Il est le reflet de cette volonté d'exposer, de montrer et d'attirer l'attention et le regard vers ce lys blanc qui s'expose dans la vallée et dont la blancheur est plus que visible même pour les regards les moins vigilants : un lys blanc dont la brillance et l'éclat se révèlent, attirent, se révoltent et finissent par s'éteindre.

⁷⁸³ Ibid., p. 365.

⁷⁸⁴ Ibid., p. 386.

La vallée devient par conséquent le théâtre voire la scène où se joue toute l'existence d'Henriette, avatar de ce lys blanc.

Vers la fin du roman, la mise en scène de la souffrance corporelle d'Henriette prend forme dans un tableau où le jeu de regards et de lumière ainsi que le silence complice des personnages qui sont figés, voire « foudroyés » par l'aspect de la mourante et par la gravité de l'instant, participe à cette volonté de matérialiser voire d'exposer un moment qui se présente comme crucial et fondateur. L'imagination se confond ainsi avec le réel pour mettre en relief un instant d'agonie qui se donne en spectacle en faisant sans cesse appel au regard comme forme exclusive d'échange et d'interaction:

« Je revins chez la mourante au moment où le soleil se couchait et dorait la dentelle des toits du château d'Azay. Tout était calme et pur. Une douce lumière éclairait le lit où reposait Henriette baignée d'opium. En ce moment le corps était pour ainsi dire annulé ; l'âme seule régnait sur ce visage, serein comme un beau ciel après la tempête. Blanche et Henriette, ces deux sublimes faces de la même femme, reparaissaient d'autant plus belles que mon souvenir, ma pensée, mon imagination, aidant la nature, réparaient les altérations de chaque trait où l'âme triomphante envoyait ses lueurs par des vagues confondues avec celles de la respiration. Les deux abbés étaient assis auprès du lit. Le comte resta foudroyé, debout, en reconnaissant les étendards de la mort qui flottaient sur cette créature adorée. Je pris sur le canapé la place qu'elle avait occupée. Puis nous échangeâmes tous quatre des regards où l'admiration de cette beauté céleste se mêlait à des larmes de regret. Les lumières de la pensée annonçaient le retour de Dieu dans l'un de ces plus beaux tabernacles... Les lignes de son visage se purifiaient, en elle tout s'agrandissait et devenait majestueux sous les invisibles encensoirs des séraphins qui la regardaient. Les teintes vertes de la souffrance corporelle faisaient place aux tons entièrement blancs, à la pâleur mate et froide de la mort prochaine. »⁷⁸⁵

Tous les éléments mis en jeu à dans ce passage, comme la « lumière », « la beauté », « la blancheur », « les larmes » (les yeux), « la pâleur », « mate », « des regards » ou encore les verbes employés (« la regardaient ») témoignent de la volonté du romancier d'irriguer le regard du lecteur à travers la description mais aussi par le recours à un champ lexical qui puise dans le visuel et qui invite implicitement le lecteur à saisir, par le biais de son regard, le moindre détail de ce spectacle qui se dessine en passant exclusivement à travers le regard du personnage, en l'occurrence Félix de Vandenesse. « La scène paraît alors le lieu où le romancier fait voir ce qui ne peut se dire » comme le souligne Anne-Marie Lefebvre⁷⁸⁶.

⁷⁸⁵ Ibid., p.359.

⁷⁸⁶ Lefebvre, Anne-Marie, *Une scène romanesque privilégiée : la consultation médicale chez Balzac*, in *La Scène, littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 125.

De ce fait, l'interaction entre les quatre personnages (Félix de Vandenesse, les deux abbés et le comte de Mortsauf) est en grande partie assurée aussi par le regard dans la mesure où le silence imposé par la douleur du moment, crée un moment d'échange exclusivement visuel (« Puis nous échangeâmes tous quatre des regards où l'admiration de cette beauté céleste se mêlait à des larmes de regret »). Aussi, l'effet de soumission collective et solidaire des éléments voire des personnages à une même règle ou à une même fonction participe à la création d'un effet de « centrage » qui profite à l'unité de la scène comme le fait remarquer Guy Larroux :

« L'unité de la scène est sauve du moment que l'élément de centrage l'emporte, c'est-à-dire du moment que les éléments (quel que soit leur nombre) se laissent subsumer sous l'intitulé d'une fonction (dont le caractère officiel n'est pas toujours assuré). »⁷⁸⁷

D'ailleurs, pour confirmer cette volonté de mise en scène des derniers moments de la vie d'Henriette de Mortsauf, de sa vie entière et de la souffrance qui s'en dégage, Henriette l'annonce clairement en présentant son agonie comme « l'une des dernières scènes de sa vie ». L'expression laisse entendre que l'effet de scène s'adresse bien évidemment à ses moments d'agonie mais, au-delà, s'étend à sa vie entière. Félix, convié par Henriette à « assister » à cette « scène », est désigné clairement comme un spectateur :

« - Cher Félix, me dit-elle en me tendant la main et en serrant la mienne, restez. Vous devez assister à l'une des dernières scènes de ma vie, et qui ne sera pas la moins pénible de toutes... »⁷⁸⁸

De ce fait, nous pouvons dire que l'état de repos auquel les personnages sont condamnés, dans le passage que nous avons cité un peu plus haut, participe, comme nous l'avons déjà souligné, dans cette volonté d'imposer la contemplation et le regard comme les seules lignes de conduite. « Les deux abbés sont assis auprès du lit », le comte est immobile, « foudroyé, debout », tandis que Félix se décide de prendre « sur le canapé la place » que madame de Mortsauf « occupait » pour regarder le spectacle. Une situation que nous pouvons finalement décrire comme « un spectacle dans un fauteuil » en référence à l'œuvre d'Alfred de Musset :

⁷⁸⁷ Larroux, Guy, La Scène, pour une sociopoétique, in *La Scène, littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 92.

⁷⁸⁸ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Le livre de poche, 1995, p. 362.

« Mon livre, ami lecteur, t'offre une chance égale.
Il te coûte à peu près ce que coûte une stalle ;
Ouvre-le sans colère, et lis-le d'un bon œil.

Qu'il te plaise ou non, ferme-le sans rancune ;
Un spectacle ennuyeux est chose assez commune,
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil. »⁷⁸⁹

Notons aussi que le dédoublement d'Henriette de Mortsau, souligné dans le passage à travers l'expression « Blanche et Henriette, ces deux sublimes faces de la même femme », témoigne de cette volonté affichée de théâtraliser et de mettre en scène la souffrance d'Henriette. Cette théâtralisation prend donc forme à travers le recours à la notion du double, une notion qu'on retrouve justement dans *Les Nuits* de Musset, et plus précisément dans *La Nuit de Décembre* :

« Du temps où j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère. »⁷⁹⁰

Alfred de Musset a déjà fait allusion à ce phénomène « d'autoscopie » dès 1833 dans *La coupe et les lèvres*, Acte II, Scène 3 :

« Et quelquesfois la nuit mon spectre m'apparaît »⁷⁹¹

Aussi, Alfred de Musset fait recours à ce procédé dans *Lorenzaccio*, Acte II, Scène 4. Ce phénomène est souvent interprété ou évoqué comme une hallucination (notamment par George Sand dans *Elle et Lui*)⁷⁹² mais qui peut-être aussi interprété comme une mise en scène de la souffrance à travers le narcissisme et l'enfermement en soi, ce qui engendre un problème d'incommunicabilité.

⁷⁸⁹ Musset, Alfred de, *Au lecteur*, in *Spectacle dans un fauteuil*, Paris, Paléo, La collection de sable, Paris, Septembre 2007, p. 5.

⁷⁹⁰ Musset, Alfred de, *La Nuit de Décembre*, in *Poésies nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 84.

⁷⁹¹ Ibid. Voir note 2, p. 264.

⁷⁹² George Sand rapporte ce fait dans le chapitre V de *Elle et Lui*. Musset aurait été victime d'hallucination en sa compagnie lors d'une promenade en forêt de Fontainebleau, dans les gorges de Franchard.

La mise en scène de la mort comme source de souffrance dans *Le Lys dans la vallée* vient par conséquent rejoindre et appuyer ce que nous avons pu remarquer dans *La Confession d'un enfant du siècle*, *La Nuit de Mai* ou encore dans *On ne badine pas avec l'amour*. Soulignons au passage les ressemblances qui se dégagent de la description qu'Antoine fait de la nuit de veille ainsi que du lit de son père mort dans *Le Confession d'un enfant du siècle*, et la description que fait Félix d'Henriette mourante, dans son lit.

Le sang, symbole de souffrance, évoqué à la fois dans *La Nuit de Mai* et plus précisément dans l'exemple du Pélican qui se sacrifie pour sauver ses petits, ainsi que dans *On ne badine pas avec l'amour* à travers l'exemple de Perdican qui pense avoir du sang sur les mains en entendant crier Rosette, c'est aussi celui de Julien Sorel guillotiné à la fin de *Le Rouge et le noir* pour faire entendre sa voix, qui fini sur les mains de Mathilde (laquelle s'empare de sa tête à la fin du roman). Mathilde est finalement le symbole de cette classe sociale qui a le sang de Julien sur les mains aussi, et c'est ce qui expliquerait sans doute le pourquoi Julien s'est détourné de Mathilde au profit de Mme de Rênal, symbole de la véritable passion amoureuse.

De ce fait, ce qu'il convient d'ajouter ici c'est surtout le fait que la mise en scène du thème de la souffrance dans les différentes œuvres de notre corpus apparaît d'emblée comme une façon de rendre hommage à la passion amoureuse en la mettant en relief, puisqu'elle est interprétée à chaque fois comme une notion salvatrice et comme une alternative qui permet d'échapper aux notions de brutalité et de souffrance que le quotidien et la réalité engendrent.

Ainsi, dans *La Confession d'un enfant du siècle*, la passion est présentée comme une forme de résistance poussée et portée par l'ambition d'une jeunesse, celle de l'époque romantique, désireuse de vie et de changement profond. Cependant, la passion est présentée ici à la fois comme une passion nécessaire, indispensable mais en sursis puisqu'elle est portée essentiellement par un instinct de survie. La passion risque à tout moment de se faire rattraper et de se faire anéantir par la froideur de la réalité :

« Mais la jeunesse ne s'en contentait pas. Il est certain qu'il y'a dans l'homme deux puissances occultes qui combattent jusqu'à la mort : l'une clairvoyante et froide, s'attache à la réalité, la calcule, la pèse, et juge le passé ; l'autre a soif de l'avenir et s'élançait vers l'inconnu. Quand la passion emporte l'homme, la raison le suit en pleurant et en l'avertissant du danger ; mais, dès que l'homme s'est arrêté à la voix de la raison, dès qu'il s'est dit : « C'est vrai, je suis un fou ; où allais-je ? » la passion lui crie : « Et moi, je vais donc mourir ? »⁷⁹³

⁷⁹³ .Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Garnier frères, 1968, p. 10.

La possibilité de trouver le salut dans la passion amoureuse, alternative salvatrice face au désespoir, face à la souffrance et face à la brutalité du monde apparaît aussi dans *Le Rouge et le noir*, où la passion de Mme de Rênal la conduit à tout tenter pour sauver Julien de la guillotine même au péril de perdre sa vie pour satisfaire ses sentiments :

« Exaltée par un sentiment dont elle était fière et qui l'emportait sur tout son orgueil, elle eût voulu ne pas laisser passer un instant de sa vie sans le remplir par quelque démarche extraordinaire. Les projets les plus étranges, les plus périlleux pour elle remplissaient ses longs entretiens avec Julien. Les geôliers, bien payés, la laissaient régner dans la prison. Les idées de Mathilde ne se bornaient pas au sacrifice de sa réputation ; peu lui importait de faire connaître son état à toute la société. Se jeter à genoux pour demander la grâce de Julien, devant la voiture du roi allant au galop, attirer l'attention du prince, au risque de sa faire mille fois écraser, était une des moindres chimères que rêvait cette imagination exaltée et courageuse. Par ses amis employés auprès du roi, elle était sûre d'être admise dans les parties réservées du parc de Saint-Cloud. »⁷⁹⁴

Madame de Rênal tente même de convaincre Julien de la nécessité pour elle d'aller voir le roi Charles X pour se dénoncer, dévoiler leur relation afin de justifier le crime de Julien et obtenir ainsi la clémence :

« - J'irai au roi, j'avouerai hautement que tu es mon amant : la vie d'un homme et d'un homme tel que Julien doit l'emporter sur toutes les considérations. Je dirai que c'est par jalousie que tu as attenté à ma vie. Il y a de nombreux exemples de pauvres jeunes gens sauvés dans ce cas par l'humanité du jury, ou celle du roi... »⁷⁹⁵

Certes, la passion amoureuse de Madame de Rênal ne suffit pas pour sauver la vie de Julien, néanmoins, elle paraît comme nécessaire et efficace parce qu'elle permet de bousculer la conscience de Julien, sauver son âme et le ramener à la raison en réveillant sa foi dans les valeurs essentielles auxquelles il est profondément attaché.

Ainsi, nous pouvons dire que Julien Sorel est finalement sauvé par la passion malgré son exécution. La sérénité affichée par celui-ci à la veille de son exécution témoigne de sa prise de conscience, de son renoncement à l'ambition, autrefois synonyme de « passion » et qui devient subitement l'avatar du dégoût et de l'écœurement :

⁷⁹⁴ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 516.

⁷⁹⁵ Ibid., p. 554.

« - *Qui sait ? Peut-être avons-nous encore des sensations après notre mort, disait-il un jour à Fouqué. J'aimerais assez à reposer, puisque reposer est le mot, dans cette petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières. Plusieurs fois, je te lai conté, retiré la nuit dans cette grotte, et ma vue plongeant au loin sur les plus riches provinces de France, l'ambition a enflammé mon cœur : alors c'était ma passion... Enfin, cette grotte m'est chère et l'on ne peut disconvenir qu'elle ne soit située d'une façon à faire envie à l'âme d'un philosophe... Eh bien ! Ces bons congréganistes de Besançon font argent de tout ; si tu sais t'y prendre, ils te vendront ma dépouille mortelle... »⁷⁹⁶*

Même si la passion d'Henriette de Mortsauf pour Félix de Vandenesse n'est en réalité qu'une passion meurtrière, Henriette ne renonce pas à considérer Félix, jusqu'aux derniers moments de sa vie, comme son sauveur venu dans un moment crucial de sa vie pour lui apporter le salut par l'amour et par la passion.

Ainsi, nous pouvons dire que la passion amoureuse est vue et interprétée par Henriette de Mortsauf comme une passion salvatrice.

Agonisante, Henriette interpelle en effet Félix pour lui demander de « lui rendre la santé », autrement dit de la sauver comme il l'a toujours fait :

« - *Comme autrefois vous allez me rendre à la santé, Félix, dit-elle, et ma vallée me sera bienfaisante. Comment ne mangerais-je pas ce que vous me présenterez ? Vous êtes un si bon garde malade ! Puis vous êtes si riche de force et de santé, qu'auprès de vous la vie est contagieuse. Mon ami, prouvez-moi donc que je ne puis mourir... »⁷⁹⁷*

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, la passion amoureuse est interprétée aussi comme salvatrice dans la mesure où Perdican compte particulièrement sur l'amour et sur la passion pour sortir Camille de l'enfermement du couvent et de la religion interprétés comme des symboles de mort et de désespoir.

Ainsi, dans son discours, Perdican tente de faire fléchir Camille en essayant de la convaincre de chasser les idées noires que les religieuses lui ont inculquées au sujet de la vie, de l'amour et des hommes, et d'ouvrir son cœur à l'amour, symbole de vie, de renouveau et d'espoir :

⁷⁹⁶ Ibid., p. 555.

⁷⁹⁷ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 354.

« Perdican. *Adieu Camille, retourne à ton couvent, et lorsqu'on te fera ces récits hideux qui t'ont empoisonnée, réponds ce que je vais te dire : Tous les hommes menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais il y'a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créée par mon orgueil et mon ennui.* »⁷⁹⁸

Cet hommage rendu à la passion amoureuse comme source d'épanouissement, de salut et de bonheur trouve ses racines et ses origines dans la poésie du Moyen Age et plus particulièrement chez les troubadours qui n'ont cessé de chanter les mérites de la joie d'aimer. Ainsi, l'idée de passion salvatrice voire guérisseuse que nous avons pu observer dans *Le Lys dans la vallée* par exemple, à travers l'exemple d'Henriette de Mortsaufr qui espère recouvrer « la santé » par la vue de Félix « ami trop aimé »⁷⁹⁹, trouve son équivalent dans « *Mout jauzens me prenc en amar* », poème de Guillaume de poitiers (1070- 1127). La passion ou la joie d'aimer, comparée à un soleil qui vient éclaircir les ombres, y est dotée d'une force miraculeuse capable « de rendre aux malades la santé » :

« Totz joys li deu humilar
Et tota ricors obezir
Mi dons per son belh aculahir
E per son belh plazent esguar
E deu hom mai cent ans durar
Qui'il joy de s'amor pot sazir.

Per son joy pot malautz sanar
E per sa ira sas morir
E savis hom onfolezir
E belhs hom sa beutat mudar
E'l plus eortes vilanejar
Et totz vilas encortezir.

*Toutes les joies s'y doivent s'humilier
Et toutes les puissances obéir
A ma dame pour son si beau sourire*

⁷⁹⁸ Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte II, Scène 5, Paris, *Le Livre de poche*, 1999, p. 98.

⁷⁹⁹ Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de poche*, 1995, p. 370.

*Et pour son si beau regard enjoué,
Et bien plus de cent années doit durer
Celui que la joie d'amour peut saisir.*

*Sa joie peut rendre aux malades santé,
Sa colère les bien portants occire,
Faire d'un homme sage qu'il délire,
D'un bel homme qu'il perde sa beauté
Et faire du plus courtois un grossier
Et le plus grossier courtois devenir. »⁸⁰⁰*

De même, le thème de la joie d'aimer ; une joie guérissante et capable de prolonger la vie des amoureux, comme nous pouvons le constater dans ce poème de Guillaume de Poitiers, trouve son équivalent dans l'amour d'Ibn Zaydūn, où l'amour du poète pour Courdoue est comparé à un paradis dont la vue et dont la beauté sont capables de prolonger la vie :

”ويا حبذا الزهراء ، بهجة منظر ،
ورقة أنفاس ، وصحة جوهر ،
وناهيك من مبدأ جمال ومحضر ،
وجنة عدن تطيبك وكوثر ،
بمرأى يزيد العمر ، طيبا ، وينسأ ،

*Ô Zahra ton spectacle est tout de splendeur,
Douceur des souffles, splendeur du diamant,
Ville de beautés, nomade et citadine,
Du paradis qui t'appelle et du Kawthar
Dont le spectacle embellit et prolonge la vie. »⁸⁰¹*

Finalement, nous pouvons dire que la mise en scène de la souffrance telle qu'elle se présente dans les œuvres du corpus, est en quelque sorte une mise en scène de la souffrance et du désarroi de toute une époque et de toute une génération. Ainsi, « les cris » qui retentissent sans cesse dans ces œuvres, sont les cris d'appel au secours de la jeunesse de leur époque, en recherche de solution et de sauveur et qui, fatiguée, se réfugie dans la passion afin de retrouver et réconfort et guérison.

⁸⁰⁰ Poitiers, Guillaume de, *Mout jauzens me prenc en amar*, in *Poésies des Troubadours*, traduction de Jean-Pierre Attal, Paris, Anagrammes, 2012, p. 12-13.

⁸⁰¹ Ibn Zaydūn, *Souvenir*, in *Ibn Zaydūn, une sérénité désenchantée*, traduit de l'arabe et présenté par Omar Merzoug, Paris, Orphée la différence, 1991, p. 102-103.

Conclusion

Au terme de ce travail, nous pouvons dire que la passion amoureuse constitue un point de rencontre intéressant entre romantisme et Moyen Age, dans la mesure où les sentiments ainsi que les rapports entre amants puisent davantage dans un passé rêvé que dans la réalité. « La fabrique du Moyen Age » est de taille dans certaines œuvres de la première moitié du XIXe siècle, que nous avons des fois tendance à nous perdre dans les détails. Cependant, il faut préciser dans ce contexte que « fabriquer » n'est pas synonyme d'inventer, puisque « le XIXe siècle n'a donc pas inventé le Moyen Age, mais il l'a forgé à sa manière, il lui a imprimé durablement *sa marque de fabrique*, et il lui a donné enfin, dans tous les sens de l'expression, *les lettres de noblesse* qui lui faisaient jusqu'alors défaut. »⁸⁰²

De ce fait, le héros a tendance à se confondre avec le chevalier et les idées des troubadours surgissent d'une époque révolue pour faire part de leurs amours et de leur passion, bravant le temps et l'espace, nous rappelons ainsi la définition que donne Madame de Staël du romantisme pour qui « le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dans les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. »⁸⁰³

Ainsi, La souffrance, liée pourtant au siècle, est détournée en quelque sorte pour devenir purement sentimentale, pour se mettre ainsi au service d'une cause, qui cesse temporairement d'être celle de la société ou du monde en devenant le signe de l'émergence de l'individu ou du « moi ».

La passion amoureuse devient de ce fait synonyme d'autosuffisance puisqu'elle pense, dessine et refonde le monde. L'Histoire devient en somme celle de l'individu, et le paysage se réduit à un simple cadre enveloppant la quête, l'aventure, voire l'épopée du héros.

De ce fait, nous pouvons dire que, finalement, le thème de la passion amoureuse vient confirmer cette tendance générale qui a marqué la littérature et l'Histoire de la première moitié du XIXe siècle, dont l'engouement pour le passé, considéré comme une époque, certes révolue, mais heureuse, semble vouloir remédier en quelque sorte au mal de vivre du présent. Le Moyen Age, symbole du passé, mais « modelé », devient ainsi synonyme d'un avenir

⁸⁰² Bernard-Griffiths, Simone, Glaudes, Pierre et Vibert, Bertrand, *La Fabrique du Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 24.

⁸⁰³ Ibid.

garant d'un certain équilibre. « L'exemple le plus frappant, à cause du profond engagement de son auteur dans l'exportation du sujet, est celui de Michelet. Parti, dans les premiers tomes de son *Histoire de France*, pour donner du Moyen Age l'image très positive d'une époque organique, poétisée et spiritualisée par l'influence d'une Eglise essentiellement civilisatrice... »⁸⁰⁴

Aussi, nous avons l'impression que la passion amoureuse telle qu'elle se présente dans les œuvres de la première moitié du XIXe siècle, tend à se nourrir des apports positifs médiévaux surtout en matière d'apopée et de légende. Les rapports homme-femme semblent reproduire par leur complexité et par les contraintes qui s'opposent à leur union et à leur passion les histoires d'amour légendaires médiévales. La lutte symbolique de l'amant pour faire valoir son amour et sa passion dans une société injuste, voire inégalitaire, qui a tendance à le refouler pour son statut et pour sa condition, mime incontestablement les batailles que livre jadis le chevalier errant, qui, à la force de son bras, sert une cause personnelle en redressant les torts, et celle de son seigneur voire de sa dame, en lui faisant honneur.

De ce fait, le héros devient, dans sa lutte symbolique pour son amour, qui devient sa raison d'être et le symbole de sa survie, un porte étendard dont le but est non seulement de représenter son époque, voire sa génération, mais aussi d'émouvoir son entourage. Dans ce sens, l'importance du Moyen Age est symbolique dans la mesure où il devient le théâtre, voire la scène où l'homme « fait jouer les fantasmes et les fantaisies que lui inspire son horreur du présent et du réel »⁸⁰⁵

Le Moyen Age devient, de ce fait, à la fois source d'inspiration et de création d'où vont surgir le mal et le diable, symboles de souffrance, de mort et d'anéantissement, mais aussi et finalement « un écran de projection » sur lequel l'homme du XIXe siècle fait la représentation du réel, celui de la société de son époque, ainsi que l'état de son esprit torturé par les angoisses du présent et la peur de l'avenir.

Par conséquent, nous pouvons dire que la passion amoureuse, a cheval entre le passé et le présent, s'impose dans les deux cas comme une notion salvatrice parcequ'elle englobe tout finalement : la nostalgie à une époque heureuse mais révolue, la peur de l'instant présent, et l'appréhension d'un avenir incertain.

En somme, tous ces éléments ne font que nous renvoyer l'état d'insatisfaction perpétuel de l'homme face à son existence et face à son destin. Les angoisses de l'homme ne sont pas finalement liées aux différences d'époques, mais à son destin et à sa nature d'être

⁸⁰⁴ Milner, Max, *Liminaire*, in *La Fabrique du Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 14.

⁸⁰⁵ Ibid., p. 19.

humain, capable d'aimer et de s'épanouir, mais torturé en permanence par l'incapacité de contrôler ses sentiments et voire ceux d'autrui, y compris ceux de l'être aimé.

Bibliographie

I- Bibliographie primaire :

Corpus d'étude :

- Balzac, Honoré, *Le Lys dans la vallée*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1995.
- Stendhal, Henri Beyle, *Le Rouge et le noir*, Paris, *GF Flammarion*, 1964.
- Musset, Alfred de, *Les Nuits* (In *Poésies nouvelles*) Paris, *GF Flammarion*, 2000.
- Musset, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1999.

Œuvres des auteurs de référence :

* H. de Balzac :

- Balzac, Honoré de, *Correspondance de H. de Balzac : 1818-1850*, Vol. 1, Paris, *Calmann Lévy*, 1876, 2 vol. ; in-12, II-477, 468 p., Chap. CLXXV (« *Lettres à Louise* », Paris (1836-1837)).
- Balzac, Honoré de, *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal*, Toronto, collection « *Les romans de Balzac* », *Editions de l'originale*, 2005.
- Balzac, Honoré de, *Le Contrat de mariage*, in *La Comédie humaine*, Vol III, *Scènes de la vie privée*, Paris, *Gallimard*, 1976.
- Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet*, in *La comédie humaine*, Volume III, *Etudes de mœurs : scène de la vie privée, scènes de la vie de Province*, Paris, *Gallimard*, 1976.

- Balzac, Honoré de, *Illusions perdues* in *La comédie humaine*, volume V, Paris, Gallimard, 1977.

*** Stendhal :**

- Stendhal, Henri Beyle, *De L'amour*, Paris, Pocket, 1998.

- Stendhal, Henri Beyle, *La Chartreuse de Parme*, Paris, GF Flammarion, 2000.

*** Musset :**

- Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, 1973.

- Musset, Alfred de, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, Paleo, Septembre 2007.

- Musset, Alfred de, André Del Sorto, Paris, Gallimard, Collection *Folio Classique*, 1978.

- Sand George et De Musset Alfred, *Correspondance amoureuse* : publiée intégralement d'après les documents originaux, avec les dessins d'Alfred de Musset, Clermont-Ferrand, Paleo, 2007.

*** Autres œuvres littéraires citées :**

- Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, traduction de Louis Viardot, 1969.

- Chateaubriand, François René de, *René*, Paris, GF Flammarion, 1964.

- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vers 396-449, trad. R. Louis, Paris, Champion, 1974.

- De la Sale, Antoine, *Jehan de Saintré*, Paris, *Le livre de Poche*, Collection *Lettres gothiques*, 1995.

- Lorris, Guillaume de, *Le Roman de la rose*, Paris, GF Flammarion, 1999.

- Navarre, Marguerite de, *Heptaméron*, Sixième nouvelle, Paris, GF Flammarion, 1982.

- Vigny, Alfred de, *Chatterton*, Paris, Garnier Flammarion, 1968.

- Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, 1981.

- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes*, Vol III, 1851-1862, Paris, Gallimard, 2013.

- Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Chap I, Paris, *Pléiade*, 1952.
- Hugo, Victor, *Hernani*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1987.
- Hugo, Victor, *Ruy Blas*, in Théâtre complet, Paris, *Gallimard*, 1963.
- Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd Ahmad, *Une sérénité désenchantée*, traduit de l'arabe (Andalousie) et présenté par Omar Merzoug, Giromagny, *Orphée la différence*, 1991.
- Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Le livre de poche, 1983.
- Ovide, *Héroïdes*, IV.
- Racine, *Phèdre*, in Théâtre complet, Paris, *La pochothèque (Le livre de poche)*, 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, *GF Flammarion*, 1967.
- Sand George et De Musset Alfred, *Correspondance amoureuse* : publiée intégralement d'après les documents originaux, avec les dessins d'Alfred de Musset, Clermont-Ferrand, *Paleo*, 2007.
- Théodore, *Théagène et Chariclée (Les Ethiopiques)*, Livre III, § 4-6 (Trad. P. Grimal, *Romans grecs et latins*, *Pléiade*, Paris, 1963.

II- Bibliographie secondaire

*** Amour et Romantisme :**

- Adhémar, Jean, *La France romantique*, Paris, *Somogy*, 1997.
- Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, *Gallimard*, 1992.
- Bénichou, Paul, *Romantismes Français II*, Paris, *Gallimard*, 2004.
- Chaumier Serge, *La Déliaison amoureuse : de la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, *Payot*, 2004.
- Chelebourg, Christian, *Le Ciel du Romantisme, cosmographies, rêveries : actes du colloque de Cerisy-la-salle, 14-21 août 2004*, Caen, *Lettres modernes Minard*, 2008.
- Franco, Bernard, *Le Héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, [avec la collaboration de Gérard Laudin, Gérard Schneilin et Gérard Gengembre], Paris, *Champion*, 1999.
- Laforgue, Pierre, *L'Éros romantique : représentations de l'amour en 1830*, Paris, *Presses universitaires de France*, 1998.
- Lasserre, Pierre, *Le Romantisme français*, Paris, *Mercure de France*, 1907.

- Louichon, Brigitte, *Armance, Le Lys dans la Vallée et la tradition du roman sentimental, Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?* Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, P.119-36.
- Ludwig Tieck, Péju Pierre, Béguin Albert et Guignard René, *Amour et magie*, Paris, J. Corti, 1993.
- Martin, Jean, *L'Empire renaissant : 1789-1871*, Paris, Denoël, 1987.
- Parvi, Jerzy, *Révolution, indépendance, romantisme*, Warszawara, wyd.uniwersytetu warszawskiego, 1992.
- Richard, Jean-Pierre, *Etude sur le Romantisme*, Paris, Edition du Seuil, 1970.
- Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, José corti, 1984.
- Vaillant, Alain, *L'Amour fiction, discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Collection *Essais et savoirs*, 2002.
- Viallaneix Paul et Ehrard Jean, *Aimer en France*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand II [20-22 Juin 1977], Clermont-Ferrand, *Clermont-reproduction*, 1980.

*** Amour et Moyen Age :**

- Aroux, Eugène, *Les Mystères de la chevalerie et de l'amour platonique au moyen âge*, Puisseaux, Pardès, 1988.
- Castonguay Annye, Kosta-Théfaïne Jean-François et Legault Marianne, *Amour, passion, volupté, tragédie : Le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Age au XIXe siècle*, Biarritz, Séguier, 2007.
- Dewulf-Allene Geneviève, Coss-Humbert Elizabeth et Bougy Christophe, *La passion amoureuse, Tristan, Shakespeare, Laclos*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1991.
- Fournier, Anthime, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge-I- Les débuts (XIIe siècle)*, Paris, A.G.Nizet, 1960.
- Gally, Michele, *L'Intelligence de l'amour d'Ovide à Dante : art d'aimer et poésie au moyen âge*, Paris, CNRS, 2005.
- Le Chapelain, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002

- Luce-Dudemaine, Dominique, *Flamenca et les novas à triangle amoureux, contestation et renouveau de la f'in'amor*, Paris, *Presses universitaires de la Méditerranée*, Monts, 2007.
- Mauzat, Jean, Préface, in *L'amour courtois, amour adultère*, Paris, *Collection des amis de langue D'OC*, 5 mars 1965.
- Michelet, J, *Lettres d'Abélard et d'Héloïse*, Paris, *L'Harmattan*, Collection *Les introuvables*, Paris.
- Nelli, René, *L'Erotique des Troubadours*, Toulouse, *Edouard Privat*, 1963.
- Tourillon, Denise, *L'Amour courtois amour adultère*, Paris, *Collection des amis de la langue D'Oc, imprimerie du Cantal*, 1965.
- Toury, Marie Noëlle, *Mort et fin'amor dans la poésie D'oc et D'oïl aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, *H. Champion*, 2001.
- Vadet, Jean-Claude, *L'Esprit Courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'hégire*, Paris, éd. *Maisonneuve et Larose*, 1968.
- Verdon, Jean, *L'Amour au moyen âge : La chair, le sexe et le sentiment*, Paris, *Perrin*, 2006.
- Wolff, Etienne, *La lettre d'amour au Moyen Âge*, Paris, *Nil éditions*, 1996.
- Zuchetto Gérard et Jorn Bruber, *Le livre d'or des troubadours, anthologie XIIe -XVe siècle*, Paris, *Les éditions de Paris*, 1998.
- Zumthor, Paul, *Le Moyen Age de Victor Hugo*, in *Victor Hugo, Œuvres complètes*, Paris, *Le Club français du livre*, tome quatrième, 1967.

*** Mariage et condition féminine :**

- Chargeat Martine, *La Délinquance matrimoniale, couples en conflits et justice en Aragon au Moyen Age (XVe – XVIe siècle)*, Paris, *Publications de la Sorbonne*, 2011.
- De Brescia, Albertan, *Le Ménagier de Paris, Traité de morale et d'économie domestique*, par un bourgeois parisien, Tome I, Genève, *Slatkine reprints*.
- De Flandreysy, Jeanne, *Essai sur la femme et l'amour dans la littérature française au XIXe siècle*, Paris, *Librairie des « Annales »*, 1907.
- Dutour, Thierry, *Le Mariage au Moyen Âge*, Actes du colloque de Montferrand, association « Il était une fois Montferrand », Universités de Clermont-Ferrand II et Lyon III, C.H.E.C et C.H.E.L, 1997, *CRDP d'Auvergne*.

- Goldmann, Annie, *Rêves d'amour perdu : les femmes dans le roman du XIXe siècle*, Paris, Denoël-Gonthier, 1984.
- Jochens, Jenny, *Sexualité et mariage dans l'Islande païenne et chrétienne*, in *Mariage et sexualité au Moyen Age, accord ou crise ?* Paris, Presses de l'université de Paris- Sorbonne, 2000.
- Laroche-Gisserot, Florence, *Pratique de la dot en France au XIXe siècle*, in *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*. 43^e année, N.6, 1988.
- Markale, Jean, *L'Amour courtois ou le couple infernal*, Paris, *Imago*, Septembre 1987.
- Tétu, Jean-François, Czyba Lucette, Court Antoine et Schapira Marie-Claude, *La femme au XIXe siècle : littérature et idéologie*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 1978.

*** Etudes critiques sur les auteurs :**

- Etudes sur H. de Balzac :

- Barbéris, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Kimé, 1999.
- Baron, Anne-Marie, *Balzac et la bible : une herméneutique du romanesque*, Paris, H.Champion (Collection romantisme et modernités), 2007.
- Baron, Anne-Marie, *Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, H.Champion, 2002.
- Couleau-Maixent Christelle, *Balzac : le Roman de l'autorité : un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, H.Champion, 2007.
- Dumasy Lise, Massol Chantal et Corredor Marie-Rose : *Stendhal, Balzac, dumas : un récit romantique ?* [colloque organisé par l'équipe E.CRI.RE et le centre d'études stendhaliennes et romantiques à l'université Stendhal-Grenoble 3, les 15,16,17 Nov. 2001], Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.
- Durrande, José-Laure, *Balzac, une rhétorique en fleurs*, Villeneuve-d'ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- Ebguy, Jacques- David, *Le Héros balzacien : Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-cyr-sur-loire, La simarre, 2010.
- Gengembre, Gérard, *Honoré de Balzac, Le Lys dans la vallée*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- Laforgue, Pierre, *Balzac dans le texte : étude de génétique et de sociocritique*, Saint-Cyr-sur-loire, La simarre, 2006.

- Lefebvre, Anne-Marie, *Etudes sur Balzac, Le Père Goriot*, Paris, *Ellipses*, 1998.
- Lefebvre, Anne-Marie, *Le Type du médecin dans la comédie humaine d'Honoré de Balzac*, Lille, Presses universitaires de Septentrion, 1999.
- Louichon, Brigitte, *Armançe, Le Lys dans la Vallée et la tradition du roman sentimental, Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?* Toulouse, *Presses universitaires du Mirail*, 2006.
- Massol, Chantal, *Une poétique de l'énigme : le récit herméneutique Balzacien*, Genève, *Droz*, 2006.
- Michel, Arlette, *Le Mariage chez Honoré de Balzac, amour et féminisme*, Paris, *Société d'édition « Les belles lettres »*, 1978.
- Séginger, Gisèle, in *Le Lys dans la vallée*, introduction, Paris, *Le Livre de poche*, 1995.

- Etudes sur Stendhal :

- Arrous, Michel, *Stendhal, les romantiques et le tournant de 1830 (acte du colloque international de Paris)*, Paris, *Eurédit*, 2008.
- Bercegol, Fabienne, *La Chartreuse de Parme ou la rêverie héroïque*, Paris, *Belin*, 2001.
- Crouzet, Michel, *Regard de Stendhal sur le monde moderne*, Paris, *Kimé*, 2010.
- Crouzet, Michel, *La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime*, Genève, *Stalkine reprints*, 2009.
- Crouzet, Michel, *Mérimée-Stendhal: roman, nouvelle*, Paris, *Eurédit*, 2008.
- Crouzet, Michel, *Stendhal en tout genre, essai sur la poétique du moi*, Paris, *Honoré Champion*, 2004.
- Crouzet, Miche, *Le Rouge et le noir, essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, *Presses universitaires de France*, première, édition, janvier 1995.
- Crouzet, Michel, *Rire et tragique dans La chartreuse de Parme*, Paris, *Eurédit*, Juillet 2006, 1^{ère} édition : *Eurédit*, 2000.
- Dumasy Lise, Massol Chantal et Corredor Marie-Rose : *Stendhal, Balzac, dumas : un récit romantique ?* [colloque organisé par l'équipe E.CRI.RE et le centre d'études stendhaliennes et romantiques à l'université Stendhal-Grenoble 3, les 15,16,17 Nov. 2001], Toulouse, *Presses universitaires du Mirail*, 2006.
- Fillipitti, Sandrine, *Stendhal*, Paris, *Gallimard*, 2009.

- Lenoir Jamelot et J.Françoise, *Stéréotypes et archétypes de l'altérité dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Torino, Budapest, L'Harmattan, 2009.
- Léopold, Sandrine, *l'écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir : étude comparative d'œuvres choisies de Madame de Lafayette, Rousseau, Stendhal et Duras*, Oxford, Bern, Berlin, P.Lang, 2009.
- Pion, Alexandra, *Stendhal, l'érotisme romantique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Rey, Pierre-Louis, *Le Rouge et Le Noir*, Paris, Ellipses, 2002.
- Roy, Claude, *Stendhal par lui-même*, Journal, Milan, 8 Septembre 1811, Editions du Seuil, Collection « écrivains de toujours », Bourges, 1960
- Sangsue, Daniel, *Persuasions d'amour : nouvelles lectures de De l'Amour de Stendhal*, Genève, Librairie Droz S.A., 1999.

- Etudes sur A. De Musset :

- Bury Marianne et Laplace-Claverie Hélène, *Le Miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.
- Durvy, Catherine, *Les Enigmes du moi*, Paris, Presses universitaires de France, 2008
- Franco, Bernard, *Le héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, [avec la collaboration de Gérard Laudin, Gérard Schneilin et Gérard Gengembre], Paris, Champion, 1999.
- Godo, Emmanuel, *La Grâce obstinée, Musset*, Paris, Les éditions du cerf, 2010.
- Jeune, Simon, *Musset et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1970.
- Ledda, Sylvain, *Les Fantaisies d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, 2010.
- Lestingant, Franck, *Alfred de Musset*, Paris, Flammarion, 1998.
- Mariéton, Paul, *Une histoire d'amour : George Sand et Alfred de Musset*, Paris, G.Havard Fils, 1897.
- Mentzel, Sophie, *Jeux de l'amour et du pouvoir*, in *Lectures de Musset, On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien, il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, collection « Didact français », sous la direction de Sylvain Ledda, Paris, Presses universitaires de Rennes, 2eme semestre 2012.
- Ponzetto, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007.

- Wotling, Karen Haddad, *Le Héros et l'histoire sur la scène romantique, Kleist, Musset, Slowacki*, [Avec la collaboration d'Isabelle Koper-Viannet, David Lescot et Catherine Treilhor-Balaudé], Paris, *Ellipses*, 1999.

*** Théorie et Histoire littéraire :**

- Autrand, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, *Champion*, 2006.

- Bonald, Louis, *Réflexions sur la révolution de Juillet 1830*, Toulouse, *Presses de l'institut politique de Toulouse*, 1983.

- Berstein Serge et Milza Pierre, *Histoire du XIXe siècle*, Paris, *Hatier*, Août 1996.

- Bertaud, Jean-Paul, *La France de Napoléon 1799-1815*, Paris, *Messidor / éditions sociales*, 1987.

- Bossert, Adolphe, *Essais de littérature française et allemande*, Paris, *Hachette et Cie*, 1913.

- Caron, Jean-Claude, *La France de 1815 à 1848*, Paris, *Armand Colin*, mai 1993.

- Chaudonneret, Marie-Claude, *L'Etat et les artistes : de la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, *Flammarion*, 1999.

- Daumard, Adeline, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, Paris, *Aubier Montaigne*, 1987.

- De Gaultier, Jules, *Le Bovarysme, mémoire de la critique*, Paris, *Presses de l'université Paris- Sorbonne (PUPS)*, 2006.

- Démier, Francis, *La France du XIXe siècle 1814-1914*, Paris, *éditions du Seuil*, Septembre 2000.

- Fournier, Anthime, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge-I- Les débuts (XIIe siècle)*, Paris, *A.G.Nizet*, 1960.

- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, *Seuil (poétique)*, 1986.

- Hegel, G.W.F. *Esthétique*, quatrième volume, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, *Flammarion*, 1979.

- Larousse, Pierre, *Bonaparte*, Paris, *Mémoire du Livre*, 2002.

- Larroux, Guy, *Le Réalisme : éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, *Nathan*, 1995.

- Larroux, Guy, *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Paris, *Nathan*, 1995.

- Lasserre, Pierre, *Le Romantisme français*, Paris, *Mercure de France*, 1907.

- Lavisse, Ernest, *Histoire de France contemporaine, depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, Tome quatrième *La Restauration (1815-1830)*. Paris, *Hachette*, 1921.
- Lequin, Yves, *Histoire des français XIXe-Xxe siècles-2-La société*, Paris, *A. Colin*, 1983.
- Mathet, Marie-Thérèse, *Brutalité et représentation (textes réunis)*, Paris, *L'Harmattan*, 2006.
- Robert, Hervé, *La Monarchie de Juillet*, Paris, *Presses universitaires de France*, 1994.
- Simone, Bernard-Griffiths, Glaudes, Pierre et Bertrand Vibert, *La Fabrique du Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, *Honoré Champion*, 2006.