

Composition française, Filières MP et PC (XEULCR)

SUJET DE L'ÉPREUVE DE FRANÇAIS

Jean-Jacques Rousseau écrit dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse* : « L'amour n'est qu'illusion ; il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers, il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être » (*Entretien sur les romans*, in *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, éd. Erik Leborgne et Florence Lotterie, Paris, GF Flammarion, 2018, p. 912)

Commentez et discutez ces propos en vous appuyant sur les œuvres au programme.

Éditions utilisées

Platon, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2018.

Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Jean-Michel, Desprats, Paris, Folio Gallimard, 2018.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, GF Flammarion, 2018.

La répartition des notes des candidats français est la suivante :

Filière MP

| | | |
|--------------------|-------|--------|
| 0<=N<4 | 16 | 1,05% |
| 4<=N<8 | 291 | 19,18% |
| 8<=N<12 | 656 | 43,24% |
| 12<=N<16 | 428 | 28,21% |
| 16<=N<=20 | 126 | 8,31% |
| Total : | 1517 | 100% |
| Nombre de copies : | 1517 | |
| Note moyenne : | 10,43 | |
| Ecart-type : | 3,43 | |

Filière PC

| | | |
|--------------------|------|--------|
| 0<=N<4 | 19 | 1,38% |
| 4<=N<8 | 342 | 24,89% |
| 8<=N<12 | 642 | 46,72% |
| 12<=N<16 | 298 | 21,69% |
| 16<=N<=20 | 73 | 5,31% |
| Total : | 1374 | 100% |
| Nombre de copies : | 1374 | |
| Note moyenne : | 9,71 | |
| Ecart-type : | 3,29 | |

REMARQUES D'ENSEMBLE

Dans le sillage des années précédentes, nous constatons que la qualité du concours, pour l'épreuve de français, demeure élevée. Le jury rend hommage aux professeurs des classes préparatoires. Bien qu'ils soient fondamentalement des scientifiques, les étudiants ne négligent pas cette discipline. Nous avons lu beaucoup de copies riches, bien écrites, solidement argumentées et nourries par une connaissance précise des œuvres au programme. Les candidats et les professeurs ne baissent pas la garde sur des exigences cardinales : rigueur de la conceptualisation et de la réflexion, justesse de l'argumentation, précision des exemples, correction et clarté de la langue française, goût de la culture générale.

La phrase de Jean-Jacques Rousseau ne présentait pas de problème d'interprétation. Les candidats normalement préparés pouvaient l'affronter sans être déroutés. D'emblée, elle offrait des éléments de réflexion et de discussion. Il était facile, à partir de la notion d'« illusion », particularisée par le reste du propos – « autre Univers », « objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être » – de problématiser « l'amour » et de construire au moins les deux premières parties d'un

raisonnement opposant l'amour comme illusion, masque, tromperie, à l'amour comme lieu de sincérité, d'authenticité, de révélation de soi et de la nature.

Nous avons valorisé les copies qui ont conceptualisé avec précision la corrélation entre « amour » et « illusion », puis qui ont développé des argumentations rigoureuses, tout en exploitant avec pertinence les œuvres au programme. Beaucoup de candidats ont bien interprété les enjeux du sujet. L'évaluation a donc reposé sur le niveau de conceptualisation, d'analyse et de synthèse, sur les qualités de mise en forme logique et rhétorique, sur la maîtrise enfin de la langue française. Le sujet énonce une proposition radicale – « L'amour n'est qu'illusion » – qui appelle la discussion et des nuances. L'analyse doit se focaliser rigoureusement sur les termes proposés à chaque étape du raisonnement. C'est pourquoi, comme nous l'avons souvent rappelé ces dernières années, l'utilisation inadéquate et mécanique d'un corrigé préexistant ou d'éléments de cours trop généraux peut nuire gravement à la pertinence de la démonstration.

La bonne connaissance des œuvres constitue à nos yeux un critère essentiel. Nous avons été particulièrement sensibles aux références à des épisodes précis ainsi qu'aux citations fidèles du texte.

Pourvu qu'elles restent modestes et bien dans l'axe du sujet, des allusions à d'autres œuvres ou d'autres auteurs peuvent nourrir la réflexion. On pouvait en l'occurrence évoquer d'autres écrits de Rousseau, d'autres dialogues de Platon, comme le *Phèdre*, d'autres pièces de Shakespeare, mais aussi beaucoup d'autres références qui traitent de l'amour. Nous valorisons la culture personnelle à condition qu'elle étaye vraiment l'analyse.

Beaucoup de candidats ont su tirer parti du mode d'expression et d'énonciation des œuvres : dialogue philosophique, théâtre, narration. Le dialogue platonicien induit d'emblée une vision plurielle de l'amour. La complexité du dispositif dramatique chez Shakespeare suppose une métathéâtralité qui questionne en profondeur la relation amoureuse. Le récit stendhalien, mêlant de nombreux personnages et enchevêtrant les intrigues, associe constamment l'amour et ses masques, l'illusion de l'amour et son authenticité. Les trois auteurs définissent, chacun à leur manière, le sens de l'amour, sa capacité de produire de l'illusion, mais aussi de la vérité, de générer du fantasme et du mensonge, mais aussi de l'authenticité au service d'un désir de sincérité. Ils interrogent le sens de l'amour à l'aune des « illusions » qui le pervertissent ou bien qui le rendent intensément créateur.

MAÎTRISE DE LA LANGUE, QUALITÉ DE L'ÉCRITURE

La qualité de la langue et de l'expression constitue une exigence primordiale du jury. Nous invitons les candidats à poursuivre leurs efforts dans ce sens. Nous sanctionnons les copies qui multiplient les fautes de français. Il est nécessaire de travailler son style par la pratique régulière de l'écriture, d'être bien attentif à la correction grammaticale, notamment aux accords, de bien connaître le sens des mots et les nuances des synonymes, de veiller au rythme et à la fluidité du discours. Attention aux noms propres et aux mots qui particularisent les œuvres.

Nous voudrions attirer l'attention sur quelques fautes souvent relevées :

1) *L'orthographe des noms propres et des noms grecs en l'occurrence*

Il n'est pas normal qu'au bout d'un an de fréquentation des textes on fasse des fautes d'orthographe sur les noms propres les plus fréquents : *Shakespeare*, sans *e* final, *Thisbée* au lieu de *Thisbé*, *Hypolitta* au lieu de *Hippolyta*, *Athène* au lieu de *Athènes*... On peut conseiller aux candidats de se faire une petite liste des noms propres les plus fréquents. Beaucoup de candidats ne font pas la différence entre grec et Grec, entre l'adjectif et le nom.

2) *La morphologie verbale*

– des formes de présent : « il renvoie » / « il voit » ; « il connaît » / « il apparaît » ; « il conclut », « il exclut » / « il ne faudrait pas qu'on en conclue » ; « il substitue », « il attribue » (verbes du premier groupe, présent) ne doivent pas être confondus avec « il connut », « il perçut » (passés simples).

– des participes passés en -i confondus avec des formes de présent / passés simples en -is, -it. Il suffit de mettre les premières au féminin pour ne pas se tromper.

- du participe passé accordé en genre et en nombre avec le cod placé avant l’auxiliaire avoir : « les obstacles qu’a rencontrés Fabrice »
- du futur et du conditionnel : on confond la désinence de futur (*je montrerai que*) avec celle du conditionnel (*je voudrais dire que*)

3) *Les accords*

La plus grande vigilance s’impose avec les accords (« les amoureux se sont mal comportés »). Attention aux inversions : « Attentifs à la morale la plus conventionnelle, certains amoureux... » ; « Comme le prouvent les œuvres au programme... »

4) *L’emploi des prépositions*

– « indifférent À » / « curieux DE »...

5) *Les registres de langue*

– « on se moque de » et non « on se fiche de »... « Fabrice et Gina font une promenade sur le lac de Côme » et non « une virée »...

6) *Les adverbes en -AMMENT / -EMMENT*

On écrit « excellent » / « excellemment », mais « méchant » / « méchamment ».

7) *bien que* et *quoique* sont des conjonctions suivies du subjonctif.

8) *Expressions courantes du discours argumentatif*

Il importe de bien maîtriser certains mots ou locutions : « voire », « de par », « aller de pair », « une pléthore de », « quelles que soient les difficultés », « quelque difficile que ce soit », « quoi qu’il fasse », « quoiqu’il soit immoral ». Ne pas confondre : *n’avoir de cesse que* et *ne pas cesser de* + infinitif. Ne pas confondre : *se demander quelle est la vraie nature* ; *se demander ce qu’elle fera*. Attention : *on se demande dans quelle mesure*, et non *dans quelles mesures*...

9) *Alinéas et sauts de ligne*

Nous rappelons qu’un paragraphe ne commence pas au début de la ligne, mais après un *alinéa* d’un ou deux centimètres, qui marque une division du texte. C’est essentiel pour la clarté et le confort de lecture. Il faut aussi aérer la présentation, sauter des lignes entre les diverses parties de la démonstration.

10) *Accentuation*

Nous rappelons que l’accentuation des mots fait partie intégrante de l’orthographe. Beaucoup trop de copies n’accentuent aucun mot, ou bien accentuent les mots de façon hasardeuse.

11) *Attention à ne pas confondre la syntaxe de l’interrogation directe et celle de l’interrogation indirecte*

On ne dit pas « nous nous demanderons qui est-il » mais « qui il est ».

Il faut relire sa copie avec l’attention d’un correcteur qui traque obstinément les fautes. L’expression n’est pas un ornement ; elle est révélatrice d’une maîtrise de la pensée. Cette exigence est d’autant plus forte que nous avons eu le plaisir de lire de belles copies rédigées avec justesse et élégance.

Attention à l’écriture ! Certains étudiants, qui n’écrivent que sur des claviers, ont perdu l’habitude d’écrire manuellement, de former les lettres ! Ce relâchement rend la lecture pénible. De plus, les feuilles fournies aux candidats étant à petits carreaux, il est préférable d’écrire une ligne sur deux pour faciliter la lecture. De même, lorsqu’on a une petite écriture, il serait bon d’éviter de choisir un stylo dont l’épaisseur de trait ne facilite pas le déchiffrement !

Rappelons que *c’est-à-dire* et *vis-à-vis* prennent deux traits d’union, que *malgré* ne prend pas de *s*, que l’on dit *une* échappatoire...

CONSEILS ET ÉLÉMENTS DE PROBLÉMATIQUE

Voici des conseils et des remarques mêlées à des éléments de problématique.

L'introduction

Conseils généraux

L'introduction doit être une réflexion personnelle, minutieuse et soignée. Trop brève, elle court le risque de mal orienter la problématisation du sujet et son traitement. Il faut prendre le temps d'expliquer les termes du sujet de façon à dégager une problématique claire et solide. Le terme « illusion », les expressions « autre Univers », « objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être », vecteurs et ferments de la réflexion, doivent faire l'objet d'une explicitation attentive. Il en va de même pour la radicalité du rapport que Rousseau instaure entre « l'amour » et l'« illusion ». Faute de cette analyse préliminaire, la copie dilue le propos du philosophe dans des généralités ou bien elle l'interprète à contresens, quand elle ne réutilise pas, à l'évidence, les termes d'une introduction traitée au cours de l'année. L'introduction suppose un effort de concentration sur les termes exacts du sujet et les rapports qui s'établissent entre eux. Elle doit produire une problématique qui découle naturellement de leur analyse. Une fois la problématique clairement posée, l'annonce du plan demeure essentielle, car elle oriente de façon décisive l'attention du correcteur.

Entrée en matière

Elle doit capter l'attention et mettre en évidence l'intérêt du propos de Rousseau. Beaucoup de copies commencent par une amorce originale sous la forme d'une référence personnelle. C'est un bon moyen en effet pour ouvrir le débat et la réflexion.

Nombreux sont les écrivains et les philosophes qui ont associé l'amour à l'illusion. On songe à Lucrèce, à saint Augustin, aux moralistes français du XVII^e et du XVIII^e siècle. Poètes, romanciers, dramaturges et cinéastes ne cessent quant à eux de déplorer les souffrances de l'amour dues à son caractère chimérique, mais aussi à se délecter des fantasmes qu'il produit.

Citation du sujet

Jean-Jacques Rousseau, à propos de son roman *La Nouvelle Héloïse*, qui décrit les amours passionnées, mais aussi contrariées et malheureuses, de Julie et de Saint-Preux, opte pour une assimilation de l'amour et de l'illusion. Il donne à sa prise de position tranchée la formulation suivante : « L'amour n'est qu'illusion ; il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers, il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ».

Analyse du sujet

L'illusion s'oppose à la réalité, à la matérialité des faits, à l'expérience concrète et à la raison. Illusion vient du latin *illudere*, qui signifie *se jouer de*. Le terme désigne donc l'état de celui qui est le jouet des apparences, qui est trompé par lui-même ou par un élément extérieur. L'illusion peut relever du domaine de la perception physique – il s'agit alors de l'illusion des sens –, ou bien du champ de l'esprit ou de la raison lorsque l'on s'abandonne à un rêve, une idée, un fantasme qui n'a pas de base concrète.

Rousseau propose une définition radicale de l'amour qu'il assimile et réduit à la notion d'illusion, au moyen de la négation restrictive *ne...que* : « L'amour **n'est qu'**illusion ». Autrement dit l'amour n'est rien d'autre si ce n'est une « illusion », il se réduit à l'« illusion ». La locution adverbiale *ne...que* absolutise et hyperbolise la définition. La seconde partie de la citation insiste sur le caractère producteur, voire créateur de l'amour. À côté du monde normal, il produit « un autre Univers », plus intense, plus magique, plus idéal. La majuscule pare le terme « Univers » d'une aura qui fait de l'amour une force de transfiguration. L'amour vit dans la négation du monde réel : « il s'entoure d'objets qui **ne sont point** ». Il invente en outre un monde parallèle et particularisé auquel « lui seul a donné l'être ».

Problématisation

Le terme « illusion », dans la tradition morale et philosophique, est généralement connoté péjorativement. Il suppose en l'occurrence que l'amour promet plus qu'il ne donne, que l'intensité du désir débouche le plus souvent sur la déception, voire la souffrance et le malheur. On peut infléchir la citation dans ce sens.

Mais on peut aussi considérer que la citation ne porte pas de jugement de valeur et de condamnation, qu'elle se borne à énoncer un constat. L'amour n'est peut-être qu'illusion, mais cette illusion n'est pas forcément négative.

La position de Rousseau cependant, par sa radicalité même appelle la discussion. L'amour est-il forcément « illusion », univers parallèle ? Implique-t-il fatalement une séparation nette avec le monde quotidien et l'environnement social ? Ce qu'il produit relève-t-il uniquement du fantasme et de l'imaginaire ? La littérature et la philosophie véhiculent en effet le plus souvent une vision pessimiste de l'amour humain, mais il n'est pas toujours synonyme d'illusion, de mensonge, de chimère. La relation amoureuse, même si elle ne s'accomplit pas entièrement, transforme les individus, leur cause des jouissances extrêmes, modifie leur vision de l'existence. L'« illusion », comme le laisse entendre Rousseau, peut être créatrice et énergétique. Elle crée peut-être une utopie, mais cette utopie est source de bonheur. Même si elle ne se concrétise point, elle oriente le sens de la vie et lui donne un idéal qui élève et métamorphose. Aurait-il autrement écrit *La Nouvelle Héloïse* ?

Remarque méthodologique sur la problématisation

Beaucoup de copies ont appauvri le sujet en se focalisant sur la première partie de la citation – « L'amour n'est qu'illusion » – et en laissant de côté le reste de la citation – « il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers, il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ». C'est une faute de méthode. Tous les termes de la citation doivent être pris en compte et faire l'objet de développements. Certains candidats ont infléchi d'emblée la problématique dans une direction qui ne correspond pas exactement aux termes du sujet : par exemple en remplaçant le terme « illusion » par celui de *déraison*, ce qui implique un mouvement dialectique opposant la *raison* à la *déraison* au lieu de se concentrer sur la dialectique de l'*illusion* et de la *réalité*. Ce fut aussi une erreur, fatale à plusieurs candidats, de remplacer le terme « illusion » par celui d'« imagination ». Ce sont les termes du sujet, et eux seuls, qui doivent d'abord servir de base à la problématisation.

Annonce du plan

Il est nécessaire à la fin de l'introduction de présenter un plan rigoureux qui précise clairement les étapes de la démonstration qui va suivre et permet de se repérer facilement dans la démonstration. Beaucoup de plans proposés sont confus et vagues. Ils orientent fort mal la démonstration. Il faut éviter de présenter son plan de la manière suivante : « Nous développerons l'opinion de Rousseau, puis nous la discuterons et enfin nous tenterons de dépasser la contradiction ». L'annonce du plan doit contenir des éléments de problématisation. D'autres étudiants présentent leur plan sous la forme d'une série de questions. Nous mettons en garde contre cette présentation, car très souvent elle n'est pas maîtrisée en sorte qu'elle se traduit par des formulations confuses. L'annonce du plan doit être nette et précise. Dans certaines copies, un plan est annoncé, mais ce n'est pas ensuite celui qui est traité.

Le jury n'attend pas de plan type. L'argumentation pouvait en effet prendre diverses configurations. Les copies ont en général opposé, dans les deux premières parties, la position de Rousseau définissant l'amour comme « illusion » à la prise en considération des réalités de l'amour, à la coïncidence possible entre « l'Univers » de l'amour et celui du monde environnant. Les troisièmes parties en revanche ont été plus ouvertes. Nous les avons acceptées pourvu qu'elles continuent à discuter la problématique de départ. La troisième partie d'une dissertation permet de mesurer la capacité du candidat à relancer la problématique du sujet.

Attention néanmoins à des plans justes dans leur démarche et conformes aux enjeux du sujet, mais qui peuvent en réduire la portée. La mise en évidence d'une antithèse motrice ne doit pas aboutir au simplisme et donc au recyclage maladroit d'arguments passe-partout.

Voici quelques exemples de plans relevés dans les copies :

Plan 1

- I « L'amour n'est qu'illusion »
- II Mais il ne s'oppose pas forcément au réel
- III Même illusoire, l'amour est créateur.

Plan 2

- I L'amour est illusoire ;
- II mais l'amour est réel ;
- III et même l'amour est idéal

Plan 3

- I Les points d'ancrage de l'amour dans le réel
- II L'illusion dans la relation amoureuse
- III Le pouvoir créateur de l'amour

Plan 4

- I L'amour est illusoire
- II Mais il est bien réel.
- III Les trois œuvres tentent de nous initier au vrai amour.

Plan 5

- I L'amour façonne bel et bien des illusions
- II L'amour brise les illusions et construit le réel.
- III L'amour dévoile une part de vérité à travers son illusion.

Plan 6

- I L'amour est une illusion
- II Il est ancré dans le réel
- III Il est un médiateur entre l'illusion et le réel

Tout ou presque tout se plaide : ainsi, l'éloge de l'amour comme créateur de réalités supérieures, ou comme forme de sagesse ou comme propédeutique au bonheur. *A contrario*, le discrédit de l'amour comme idéal trompeur, inaccessible. Tout se plaide, certes, mais pas n'importe comment : ce que nous valorisons, c'est la cohérence interne de l'argumentation, gage non illusoire d'une certaine bonne foi ou authenticité intellectuelle.

Le développement

Conseils de méthode

Le développement est une démonstration et une argumentation. Il doit être clair et bien enchaîner les idées les unes avec les autres. La progression de l'argumentation ne doit jamais perdre de vue, nous insistons encore, *tous les termes du sujet*. Elle doit sans cesse les travailler et les approfondir. Du début à la fin de la copie, il importe de se concentrer sur la relation entre « amour » et « illusion ». Mais il ne faut pas oublier les autres termes du sujet qui précisent le contenu de l'illusion engendrée par l'amour et que l'on peut contester par simple renversement : l'amour, même intense, ne produit pas forcément « d'autre Univers », il s'entoure d'objets qui existent et qui ne sont pas nécessairement isolés du monde quotidien.

Les développements trop généraux sont à éviter. Une première partie uniquement consacrée aux différentes formes d'amour dans les œuvres, indépendamment de la problématique de départ, constitue une faute de méthode, car elle se borne surtout à la récitation mécanique d'un cours très

général. Une troisième partie qui insiste seulement sur la force transfigurante de l'amour, sans plus se référer au thème de l'illusion, finit par tourner à la question de cours. Il faut raccorder toutes les parties et les sous-parties de la démonstration à la problématique de départ.

La vigueur du développement résulte du dynamisme dialectique des oppositions qui ont été mises en évidence dans l'introduction. Une mauvaise problématisation peut conduire au hors-sujet, à des considérations générales ou approximatives qui isolent un terme en laissant de côté les autres. C'est pourquoi l'introduction ne doit pas être trop courte. Il faut prendre le temps d'envisager tous les éléments du sujet proposé. Nous avons été frappés cette année par le grand nombre d'introductions extrêmement courtes. Ce fut souvent le signe d'une mauvaise orientation du devoir.

La récitation machinale d'un passage de cours ou d'un corrigé peut se révéler dangereuse s'il ne correspond que vaguement à la problématique du sujet. Une réflexion rigoureuse sur le propos de Rousseau ne peut se contenter de développements généraux et passe-partout, par exemple d'un exposé non problématisé sur les thèses de Platon ou de l'idéologie qui sous-tend *Le Songe d'une nuit d'été* ou *la Chartreuse de Parme*. La troisième partie doit absolument demeurer dans le sujet et ne pas apparaître comme une excroissance artificielle sur le récit, la quête d'identité, l'initiation... Le jury apprécie la capacité de singulariser les éléments de cours dont disposent tous les étudiants.

Il faut bien veiller par ailleurs aux transitions qui mettent en valeur les enchaînements de la démonstration, soulignent les retournements d'interprétation de la problématique et confèrent à la démarche d'ensemble fermeté et fluidité.

La qualité des exemples et des citations est un critère de valorisation. Citer de mémoire des passages significatifs de Platon, de Shakespeare ou de Stendhal donne de la force au raisonnement. On ne peut se contenter de simples allusions. Le jury valorise les illustrations riches, les commentaires précis qui témoignent d'une lecture attentive des œuvres. Certaines erreurs récurrentes témoignent d'un manque de précision dans la connaissance des œuvres : Diotime est considéré par certains comme une invitée du *Banquet* ; on fait de la Sanseverina une comtesse et non une duchesse, on confond les personnages dans la pièce de Shakespeare...

Tous les développements du devoir doivent être illustrés par un exemple saillant.

Il importe cependant que l'utilisation des citations apprises par cœur soit appropriée. Le sujet est parfois gauchi en fonction de ces citations qui sont moins intégrées au raisonnement que juxtaposées parfois artificiellement. Le rapport des arguments à leur étayage par les œuvres est alors inversé : les premiers sont réduits au statut d'armature pour faire tenir ensemble les citations. Il est maladroit de commencer un paragraphe par un exemple. C'est d'abord l'idée générale, intégrée à la démonstration d'ensemble, qui doit être énoncée, avant d'être illustrée par l'exemple.

Éléments de réflexion, d'argumentation et d'illustration

Voici, à partir des meilleures copies, quelques éléments d'argumentation susceptibles de nourrir la problématique du sujet pour le *Plan 1*. Titres et sous-titres, qui apparaissent ici comme sur un brouillon, doivent bien entendu disparaître dans la version finale de la copie. Il en va de même pour les renvois aux pages des œuvres. Cet argumentaire est beaucoup plus long qu'une copie normale parce qu'il rassemble nombre d'idées qui nous ont paru intéressantes.

I « L'AMOUR N'EST QU'ILLUSION »

L'amour « se fait, pour ainsi dire, un autre Univers »

L'amour en tant qu'illusion, nous dit Rousseau, « se fait, pour ainsi dire, un autre Univers, il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ». Les amoureux en effet se coupent du monde, ils s'isolent, ils découvrent ou s'inventent un lieu qui devient leur refuge et leur permet de vivre leur passion dans une solitude qui les comble. Ce monde, auréolé des vertus de l'idéal, rompt avec la vie terne du quotidien.

Les trois cent quatre-vingt-dix marches qui vont du palais du gouverneur au sommet de la tour Farnèse permettent à Fabrice et à Clélia de rompre définitivement avec le monde et ce qu'il a de vulgaire. Ils semblent être les seuls à les gravir vraiment. Au sommet de la tour, ils se retrouvent seuls, face à face, purifiés, suspendus en plein ciel. « Je conçois que Clélia Conti se plaise dans cette solitude aérienne ; on est ici à mille lieues au-dessus des petites et des méchancetés qui nous occupent là-bas. » (XVIII, p. 402). L'altitude sélectionne les âmes ; elle isole celles qui se montrent vraiment capables d'aimer.

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Lysandre et Hermia décident, dès le début, de fuir Athènes et la loi patriarcale pour trouver refuge à quelques lieues de là, chez une tante protectrice et accueillante. La Cité est devenue pour eux un « enfer ». Ils font le choix de la quitter : « Là-bas (*There*), gentille Hermia, je pourrai t'épouser » (p. 61) : ce « *There* » où les amants veulent fuir, c'est un lieu éloigné de la Cité, de ses lois et de ses usages. Ce « *There* », c'est un lieu de liberté, un lieu dans lequel ils pourront vivre pleinement leur amour.

« L'amour [...] s'entoure d'objets qui ne sont point » : l'illusion et l'imaginaire

L'illusion dont les amoureux se nourrissent pour s'isoler n'a pas forcément besoin d'une matérialité géographique. Elle ne se dessine pas forcément sur une carte. Elle peut être purement psychologique ou intellectuelle. Les amoureux ont la capacité de s'abstraire du monde qui les entoure pour se créer un espace qui les isole et dans lequel n'existe plus pour le couple d'autre réalité que la sienne. L'amour apparaît alors comme une utopie et une uchronie, un hors-lieu et un hors-temps qui coupent les amoureux des contraintes sociales.

La forêt, ce hors-lieu imaginaire où se côtoient les hommes et les fées, matérialise le pouvoir de l'illusion amoureuse qui « s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ». Les jeunes gens passent « quatre nuits » dans cette forêt magique, mais qui semblent se fondre en une seule nuit, celle du « songe d'une nuit d'été ». La forêt utopique est aussi une uchronie : tous les repères habituels s'évanouissent, se dissolvent dans l'enchantement.

La « tour Farnèse » finit elle aussi par devenir un hors-lieu imaginaire que les amants transforment en sanctuaire de leur amour avec ses rites et son langage. Malgré les entraves qui les séparent, ils inventent un système d'« alphabets » qui permet de communiquer (XIX, p. 427). La « fenêtre de la volière » se transforme en endroit magique où Clélia peut correspondre avec le prisonnier. Puis Fabrice réussit grâce à « une sorte de ruban » qu'il a confectionné avec « du linge » à descendre des messages et récupérer les réponses (XIX, p. 425).

Gina rêve, telle une fée, de posséder des pouvoirs magiques. Elle imagine, au mode conditionnel, un futur possible avec Fabrice, réalisant dans l'amour comblé la perfection du bonheur : « Avoir le tapis magique, se dit-elle, enlever Fabrice de la citadelle, et me réfugier avec lui dans quelque pays heureux, où nous ne puissions être poursuivis, Paris par exemple. [...] L'imagination de la duchesse passait en revue avec des moments d'inexprimables délices tous les détails de la vie qu'elle mènerait à trois cents lieues de Parme. » (XVI, p. 368-369). À défaut de posséder le lieu du « bonheur », on peut au moins l'imaginer, même si l'usage du conditionnel, avec une valeur d'irréel du présent, contribue ici à le déréaliser. Mosca, transporté par sa passion, idéalise la duchesse : « Le comte se donnait d'excellentes raisons pour être fou, tant qu'il ne songeait qu'à conquérir le bonheur qu'il voyait sous ses yeux » (VI, p. 172). Comme celui de Mosca, l'amour que Ferrante Palla éprouve pour la duchesse relève de l'idéalisation courtoise. Il se comporte en chevalier médiéval.

« L'amour [...] s'entoure d'objets [...] auxquels lui seul a donné l'être »

L'illusion produite par l'imaginaire de l'amour se manifeste par un processus d'idéalisation de la personne aimée, une surévaluation de ses mérites. L'amoureux est en proie à des hallucinations qui le poussent à s'entourer « d'objets [...] auxquels lui seul a donné l'être », au mépris du réel et de la raison.

Alcibiade, éperdument amoureux de Socrate, le présente comme un être paré de toutes les vertus. Il développe en conséquence un long éloge dithyrambique : « Socrate ne ressemble à aucun homme, ni d'avant ni d'aujourd'hui, c'est cela qui est digne d'une admiration sans bornes » (221c, p. 175).

Démétrius, en proie au charme du suc magique que Puck a déposé sur ses paupières se met à adorer Héléna, avec le lyrisme d'un poète pétrarquiste : « Ô Héléne, déesse, nymphe, parfaite, divine, / À quoi vais-je comparer tes yeux? / Le cristal même est boueux... » (III, 2, p. 161). Shakespeare se plaît à décrire l'amour comme une hallucination qui peut rendre précieux tout objet. En pressant le suc de la fleur enchantée sur les paupières de Titania, Obéron en décrit les effets, signifiant ainsi l'aveuglement dont sont victimes les amoureux passionnés : « Ce qu'à ton réveil tu verras, / Pour amour vrai tu le prendras : [...] Ce qui paraîtra à tes yeux / À ton réveil sera précieux : / Même quelque monstre affreux » (II, 2, p. 111). Et de fait, Titania en s'éveillant va s'amouracher d'un âne. Le coup de foudre, l'*énamoration* rompt avec la raison et le bon sens. Bottom, transformé en âne, s'étonne de l'amour fou que Titania lui manifeste : « Il me semble, madame, que vous avez bien peu de raisons pour cela. Et d'ailleurs, à dire la vérité, la raison et l'amour ne vont guère de compagnie, de nos jours » (III, 1, p. 141). Bottom ne fait qu'illustrer les propos d'Héléna dans la scène liminaire : « La pensée de l'amour n'a aucun jugement : / Des ailes, et point d'yeux, figurent une hâte insouciant. / Voilà pourquoi, dit-on, l'amour est un enfant : / Parce que, dans son choix, il se leurre souvent » (I, 1, p. 69). Lorsque Lysandre, enchanté par le suc magique, abandonne Hermia pour tomber amoureux d'Héléna, il croit sincèrement le faire en obéissant à la raison : « Aujourd'hui, où je touche la cime de l'humaine lucidité, / La raison devient le guide de ma volonté, / Et me conduit vers vos yeux » (II, 2, p. 119). En fait, il n'a jamais été aussi peu lucide et raisonnable.

Chez Stendhal, la passion amoureuse se traduit de façon privilégiée par l'usage récurrent des adjectifs : « divin », « céleste », « sublime ». Les métaphores religieuses expriment en l'occurrence l'absolu de l'amour, l'état d'exaltation et de lévitation où se trouvent les amants : Clélia offre à Fabrice une « image sublime » (XVIII, p. 414). Elle est un « être divin qui [occupe] toutes ses pensées » (XX, p. 446). Elle a « une beauté céleste » et « un regard qui ravit [Fabrice] en extase » (XXVI, p. 572).

Dans *De l'Amour*, Stendhal théorise ce processus d'idéalisation, qu'il appelle « cristallisation » : « La première cristallisation commence. On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr ; on se détaille tout son bonheur avec une complaisance infinie. [...] 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 » (ch. II).

La mise en évidence critique de l'illusion amoureuse

La phrase de Rousseau, dans le sillage des philosophes, des théologiens et des moralistes peut déboucher sur une mise en évidence critique, voire une condamnation morale de l'amour puisqu'il produit du non-être et de l'imaginaire, qu'il engendre déception, souffrance et désillusion. Rousseau le premier ne s'en prive pas : « Et qu'est-ce que le véritable amour lui-même, si ce n'est chimère, mensonge, illusion ? On aime bien plus l'image qu'on se fait que l'objet auquel on l'applique. Si l'on voyait ce qu'on aime exactement tel qu'il est, il n'y aurait plus d'amour sur la terre » (*Émile*, liv. IV).

Platon par l'intermédiaire de plusieurs des convives décrit l'amour commun, « l'Aphrodite vulgaire » (181a, p. 101), comme inconstance et « manque ». On ne peut rien construire sur lui, car il ne sait pas tenir ses promesses : « un serment d'amour n'est pas un vrai serment » (183b, p. 104-105). Il est par ailleurs fils de Pénia, Pauvreté. Il suscite un désir qui se renouvelle sans cesse et qu'il est impossible d'assouvir quand on en reste au niveau humain. Le mythe d'Aristophane décrit des moitiés malheureuses, condamnées à se chercher afin de retrouver éventuellement un état de fusion et de complétude. L'amour humain explique Socrate est « désir », autrement dit fondamentalement « manque » : « quiconque éprouve le désir de quelque chose, désire ce dont il ne dispose pas et ce qui n'est pas présent ; et ce qu'il n'a pas, ce qu'il n'est pas lui-même, ce dont il manque, tel est le genre de

choses vers quoi vont son désir et son amour » (200c, p. 134). L'amour est « désir de ce qui manque » (201a, p. 132).

L'onguent dont Puck, sur l'ordre d'Obéron, enduit les paupières des amoureux dans la forêt provoque une perturbation des relations amoureuses. Lysandre cesse d'aimer Hermia et tombe amoureux fou d'Hélène (à ce moment-là, il déclare être enfin lucide et guidé par la raison), avant qu'Obéron ne le ramène à son premier amour. Demetrius, d'abord amoureux d'Hermia, finira par céder à la passion d'Hélène. Ce chassé-croisé prouve la fragilité des relations amoureuses et l'inanité des serments. La passion est comme un rêve que le désir peuple de fantasmagories ; elle est conditionnée par le hasard et l'objet aimé peut n'être que la condensation d'une pulsion irrationnelle. Les amoureux flottent entre deux mondes : « Hermia : Il me semble que je vois ces choses avec des yeux qui louchent, / Quand tout paraît double. [...] Démétrius : êtes-vous sûrs / Que nous sommes éveillés ? Il me semble que nous dormons et rêvons encore. » (IV, 1, p. 217). En colère contre Titania, Obéron lui jette un sort : en sortant du sommeil, elle tombera amoureuse de la première personne qu'elle verra. Il s'agit en l'occurrence de Bottom transformé en âne et à qui elle fait une déclaration enflammée : « Mon oreille est énamourée de ta voix : / Et mon œil est captif de ta forme, / Et le pouvoir de ta beauté m'entraîne / Dès le premier regard à te dire, à te jurer, que je t'aime » (III, 1, p. 139-141). Éros est bien le dieu aveugle qui provoque d'improbables fixations du désir. L'amour est comparable à la folie et aux divagations des poètes ; c'est une puissance trompeuse qui altère le jugement et donne le primat à l'imagination : « Les amoureux et les fous ont des cerveaux bouillants, / Des fantaisies visionnaires, qui conçoivent / Plus de choses que la froide raison n'en perçoit / Le fou, l'amoureux, et le poète / Sont d'imagination tout entiers pétris [...] Tels sont les tours d'une imagination puissante, / Il lui suffit de concevoir une joie ; / Pour percevoir le messager de cette joie » (V, 1, p. 228-229).

Dans *La Chartreuse de Parme*, le contenu de la relation amoureuse se résume à de la souffrance, celle du manque, de l'absence, de la jalousie. Il n'est souvent que désillusion et inaccomplissement. S'il connaît des moments de grâce et d'intimité fusionnelle, son issue est la séparation et la mort : ainsi en va-t-il des amours de Fabrice et de Clélia. L'amour finit par ne prendre sens que dans l'attente et le désir qui demeure désir. Il ne trouve paradoxalement sa réalisation que dans sa non-réalisation. Le comte Mosca passe de longues heures à souffrir le martyre de l'attente (VI, p. 171). La jalousie le montre au comble du désespoir et de la souffrance. Dans le salon de Gina, il tourne en rond comme une bête fauve, animé de pensées criminelles et suicidaires, près de Fabrice et de Gina, tout entiers absorbés par une tendre conversation : « Il eut la douleur de voir la duchesse l'écouter à peine » (VII, p. 218). En proie à une hallucination, il croit les voir s'embrasser : « Il devenait fou : il lui sembla qu'en se penchant ils se donnaient des baisers, là devant lui », mais il s'agit en fait d'une illusion. Malade de jalousie, il envisage même de « poignarder » Fabrice (VII, p. 219).

Transition : Il importe cependant de nuancer le propos catégorique de Rousseau. L'amour n'est pas seulement réductible à l'« illusion ». Il n'est pas entièrement coupé du réel. Il n'est pas forcément opposé à la raison.

II L'AMOUR N'EST PAS SEULEMENT « ILLUSION »

L'amour véritable

Contrairement à ce que peut laisser entendre la citation de Rousseau, l'amour n'est forcément réductible à l'illusion, à la négation du réel, à l'invention d'un monde qui ne se réfère qu'à lui-même. Nos trois œuvres démontrent que l'amour pactise avec le réel, qu'il négocie avec le principe de réalité, qu'il recherche la vérité, l'authenticité et la vérité.

Nos œuvres en outre ne cessent de réfléchir sur l'amour, de le définir, d'établir des oppositions et des typologies. L'amour véritable demeure un horizon qui sert de référence et de modèle. Il permet de dénoncer et de critiquer les simulacres et les faux-semblants. L'œuvre de Platon est une longue définition de l'amour à partir de points de vue multiples. Chaque intervenant prend soin de le célébrer

en dénonçant ce qui l'inverse et ternit son image. Phèdre le confond avec la vertu et avec le courage. Les lâches ne peuvent aimer. Pausanias oppose « l'Aphrodite céleste » à « l'Aphrodite vulgaire » (185b-c, p. 108). Socrate, par l'intermédiaire de Diotime, développe une conception spiritualiste de l'amour qui permet *in fine* de posséder le Beau et le Bien. Il est la force capitale qui rend possible l'ascension de l'âme vers l'absolu (212a-c).

Fabrice ne connaît pas la profondeur du bonheur dans la première partie du roman. Il multiplie en libertin les aventures. Ce donjuanisme met en valeur la révélation de l'amour véritable qu'il connaît avec Clélia Conti : « Il était éperdument amoureux, aussi il était parfaitement convaincu qu'il n'avait jamais aimé avant d'avoir vu Clélia, et que la destinée de sa vie était de ne vivre que pour elle » (XX, p. 445).

L'amour fait tomber les masques et pousse à la sincérité

L'amour développe un besoin de sincérité qui proteste contre l'hypocrisie sociale. Il permet aux amants de se révéler, de s'assumer, d'être eux-mêmes, sans honte et sans faux-semblants.

Si Alcibiade, en faisant l'éloge de Socrate, s'exprime avec une telle liberté et révèle des actes que les convenances sociales lui intimeraient de taire en temps ordinaire, c'est parce qu'il est entouré de personnes qui le comprennent et partagent les sentiments qu'il éprouve pour Socrate (215d-216a, p. 166.). Une telle proximité – à laquelle s'ajoutent les effets désinhibants du vin – permet la plus grande franchise et la plus grande « vérité » du discours, conformément aux exigences fixées par Socrate lui-même (214e, p. 164). Avant de révéler son ultime tentative de séduction, Alcibiade s'assure donc d'être entouré de gens aussi « mordus » que lui, capables de le comprendre (217d-218a, p. 169).

Dans la première partie de *La Chartreuse de Parme*, Fabrice multiplie les fausses identités, par donjuanisme, prudence et goût de l'aventure. Mais dans le huis-clos de la calèche qui les protège du tumulte du monde, au moment de leur première rencontre, il révèle immédiatement son nom à Clélia Conti : « Si jamais je me tire d'affaire, dit-il à Clélia, j'irai voir les beaux tableaux de Parme, et alors daignerez-vous vous rappeler ce nom : Fabrice del Dongo ? » (I, 5, p. 152). Il ne veut pas, avec elle, passer pour un autre. C'est à visage découvert et sans nom d'emprunt qu'il lui déclare déjà son amour. Le vrai Fabrice seul peut se faire aimer de Clélia. La tour Farnèse s'élèvera comme une enclave de sincérité et d'authenticité que dispense l'amour au milieu de la comédie sociale.

Il en va de même pour la forêt dans la pièce de Shakespeare. Loin de la société athénienne et de ses convenances, les amoureux se révèlent tels qu'ils sont, sans fard, avec leurs désirs, leurs pulsions, leur inconstance, mais aussi leur violence et leur sauvagerie.

L'aveu d'amour est comme une mise à nu de soi, requérant transparence et loyauté. C'est un moment dans lequel on se livre, on se met en danger devant l'autre, on se fragilise en révélant des sentiments intimes. On prend le risque de devenir la dupe de l'autre, sa créature, son « objet ». Quand on avoue son amour, on s'expose à la désillusion et à la tromperie. L'amour authentique n'autorise aucun masque ; il exige une mise à nu.

Ferrante Palla se confie sans détour à la duchesse Sanseverina qu'il adore. Le terme de « sincérité » revient à plusieurs reprises au fil des pages pour qualifier son attitude : « Cet homme avait l'accent de la sincérité » (XXI, p. 462). Quand la duchesse lui offre sa bourse, il refuse l'aumône, mais accepte tout de même un sequin en disant : « J'ai pris ce sequin parce qu'il vient de vous et que je vous aime ». Gina est alors touchée par l'intonation de sa voix qui révèle la plus grande sincérité : « L'intonation de ce mot fort simple fut parfaite. Il aime réellement, se dit la duchesse » (XXI, p. 464).

La condamnation du mensonge et du masque dans la relation amoureuse.

La relation amoureuse est une relation dans laquelle on s'abandonne à l'autre : cela implique une confiance absolue qui est aussi exigence de vérité. De fait, quand l'amour est authentique, il exclut l'illusion, le mensonge et la dissimulation, qui sont perçus comme des trahisons.

Aussitôt après avoir profité de l'abandon de Clélia qui le croyait mourant, Fabrice prend soin de lui révéler la vérité sur son état, afin de ne pas ternir leur relation, et de l'établir sur des bases

solides : « Il ne faut pas qu'un indigne mensonge vienne souiller les premiers instants de notre bonheur » (XXV, p. 546).

Tous les intervenants dans *Le Banquet* expriment la même exigence morale dans la relation. Pour être digne de l'autre, il ne faut pas lui mentir. Ainsi pour Phèdre, l'amour exclut les « actions honteuses ». « L'honneur », « l'émulation » ou bien encore « la vertu que suscite Éros » (p. 98 et 99) impliquent que la relation ne soit pas entachée par le mensonge. De la même manière, dans le discours de Diotime, on comprend que la « belle âme » que l'on recherche dans l'amour est celle qui dit le vrai et le juste.

L'amour tragique de Pyrame et Thisbé se situe dans un absolu qui exclut le mensonge et implique une sincérité absolue. La mort devient l'expression tragique de l'absolu de l'amour.

L'amour est la seule réalité

Loin d'être une « illusion », l'amour est peut-être, si l'on se fie au sens profond des trois œuvres, la seule réalité. Pour Platon, l'amour, comme processus qui conduit à la contemplation et l'expérience de l'absolu, se confond avec la démarche philosophique. Phèdre rappelle qu'Éros est « l'une des divinités les plus anciennes » (178c, p. 97). Socrate pense quant à lui qu'il s'agit d'un « daimon » dont l'existence n'est pas illusoire (202d-203a). C'est une réalité incontournable. La *mania* qu'il suscite est indispensable pour contempler les Idées.

Le Songe d'une nuit d'été met en évidence les mirages de l'amour, mais au bout du compte la pièce est un épithalame qui le célèbre comme une réalité solide et tangible. Les jeunes gens ont vécu des expériences étranges qui semblent relever du songe dans la forêt, mais en même temps s'est exprimée l'évidence magnifique et non illusoire de l'amour, comme le souligne Hippolyta : « Mais toute l'histoire de cette nuit qu'ils nous ont racontée, / Et tous leurs esprits transfigurés en même temps, / Tout cela manifeste plus que des visions imaginaires, / Et constitue quelque chose d'une grande solidité » (V, 1, p. 229).

Pour Stendhal, l'amour est la justification de la course au « bonheur », l'un des termes les plus fréquents de son roman. Quand Gina lui marque de l'attention, le comte est « fou de bonheur » (VI, p. 191). Chez Stendhal, « le bonheur augmente l'amour » et inversement (VI, p. 202) : « il n'y a que l'amour et le bonheur qu'il donne qui soient choses sérieuses en ce monde » (VII, p. 218). L'amour exprime l'intensité maximale de la vie, même lorsqu'il ne s'accomplit pas : Mosca « se livrait avec bonheur à toute sa folie. « La vieillesse, se disait-il, n'est-ce pas, avant tout, n'être plus capable de ces enfantillages délicieux ? » » (VI, p. 172).

Une nécessaire adaptation à la comédie sociale.

« L'amour n'est qu'illusion » sans doute, mais il sait aussi composer avec le réel et avec ses exigences. Les amoureux ne sont pas forcément coupés du monde, vivant dans une bulle sans liens avec le présent et la vie pratique. Souvent contrarié et semé d'obstacles, il doit user de ruse et de comédie pour triompher.

Comme le soulignent Lysandre et Hermia dans le premier acte du *Songe d'une nuit d'été*, l'amour est semé d'embûches, il est rare que lui soient épargnés les « soupirs » et les « larmes ». Mais l'amoureux, inspiré par ses désirs, est prêt à tout entreprendre pour changer le réel. Il n'accepte pas l'ordre du monde qu'on voudrait lui imposer. Il contredit par ses initiatives une sagesse que les philosophes répètent depuis l'Antiquité et que René Descartes, dans son *Discours de la méthode*, formule ainsi : il vaut mieux « changer [s]es désirs que l'ordre du monde ». Quand on aime, on veut le triomphe de ses désirs et pour cela, on endosse le costume du comédien.

L'amoureux doit savoir faire « illusion » et donc se faire illusionniste, devenir comédien, afin de pouvoir vivre librement sa passion dans une société elle-même théâtralisée, où chacun joue un rôle et s'observe comme au spectacle.

Pour Stendhal, la cour, le théâtre, l'Opéra sont des lieux de spectacle et d'illusion, où chacun s'efforce d'être le maître du jeu en revêtant un masque et en falsifiant les apparences. Dans ces salles, on regarde et on se montre. On voit et l'on est vu. La Scala de Milan est un lieu de sociabilité où le spectacle occupe plus la salle que la scène. À la cour, tout est apparence et illusion : on se montre, on joue un rôle, on cache son jeu. « Les courtisans, qui n'ont rien à regarder dans leur âme, sont attentifs à tout » (XV, p. 356). Tout le monde s'observe et tout le monde s'épie. Le prince observe Mosca, la Sanseverina et Fabrice ; il envoie une lettre anonyme à Mosca. Mosca quant à lui observe la Sanseverina et Fabrice. Il fait espionner Fabrice.

Dans ces conditions, les amants sont obligés de se cacher, de jouer la comédie de l'indifférence et de prendre un masque pour vivre leur amour à l'abri des regards inquisiteurs de la société : « Il faut cacher nos amours », dit la duchesse à son ami », quand elle s'aperçoit que le prince de Parme ne supporte pas « l'aspect du bonheur » (p. 200). Les amours de Fabrice et de Clélia sont condamnées à la clandestinité : « tous les soirs il était reçu par son amie ; et, ce qui est admirable, au milieu d'une cour dévorée par la curiosité et par l'ennui, les précautions de Fabrice avaient été si habilement calculées, que jamais cette *amicizia*, comme on dit en Lombardie, ne fut même soupçonnée » (XXVIII, p. 605).

Shakespeare va même jusqu'à suggérer que l'amour fait partie de la comédie sociale et que c'est la société qui impose aux amants de revêtir un masque en leur attribuant un rôle qu'ils ne construisent pas, qu'ils n'inventent pas, mais qu'ils ne font que réciter. Les artisans, comédiens amateurs, indiquent d'entrée que le fait d'être amoureux est pensé comme un rôle, et donc que l'illusion théâtrale fait partie du comportement de l'amoureux : l'amant est celui qui « se tue fort galamment par amour » et pour jouer un amant éploré, les « larmes » sont un ingrédient indispensable (« il va falloir des larmes pour bien jouer ça »). Shakespeare tout au long de la pièce s'emploie à se moquer de comportements convenus et de formules stéréotypées qui enferment la réalité du sentiment amoureux dans un ensemble de conventions. Le dramaturge qui, dans *As you like it*, présente l'amoureux comme l'un des rôles que l'on tient dans l'existence, introduit une distance ironique avec le discours amoureux des jeunes gens et le fait apparaître comme des textes qu'ils récitent.

Pyrame et Thisbé voient leurs amours contrariées par leurs familles. Ils sont obligés de se cacher pour s'aimer et de jouer la comédie. Shakespeare explicite cette donnée dramatique dans *Roméo et Juliette*.

L'intrigue amoureuse

L'amour ourdit des ruses et des stratagèmes. Pour parvenir à ses fins, pour changer le réel dans le sens de ses désirs, l'amoureux n'hésite pas à inventer des scénarios, à mettre sa vie en scène. C'est ce côté théâtral de l'amour que la poétesse Sappho célèbre dans son *Hymne à Aphrodite*, quand elle évoque la « fille de Zeus, tisseuse de ruses ». L'amour suppose la théâtralisation ; il crée des histoires, il crée des intrigues.

C'est bien dans la nature de l'amour que d'être lié à la comédie : Éros, ce va-nu-pieds fils de la pauvreté et de l'expédient, change de forme à l'infini pour poursuivre l'objet de son désir : « il ne cesse de tramer des ruses », affirme Diotime lorsqu'elle explique l'origine d'Éros à Socrate (p. 142).

Afin de communiquer, le prisonnier de la tour Farnèse et la fille du gouverneur inventent des stratagèmes (« alphabets », « ruban », codes divers). Pour obtenir que Clélia reste à ses côtés dans la cellule, Fabrice change le réel ; il invente une véritable scène de tragi-comédie en prétendant avoir touché au repas empoisonné que lui ont servi les gardiens. Il veut profiter de son trouble et de son émotion pour prolonger sa présence à ses côtés. Il choisit de mentir sur son état et d'anticiper les effets du poison sur son organisme (XXV, p. 545). Clélia, amoureuse de Fabrice, apprend à dissimuler ses sentiments pour échapper à la surveillance de son père et des gardiens de la prison. Tous deux, ils inventent des stratagèmes qui leur permettent de déjouer leur vigilance. Sous l'effet de l'amour, Clélia apprend la ruse ; elle « devient comédienne ». C'est notamment le cas lorsqu'elle s'installe au piano et

« feignant de chanter un récitatif de l'opéra alors à la mode », elle adresse un message à l'attention de Fabrice pour le mettre en garde contre les dangers qui le menacent (XIX, p. 423).

Que l'amour soit théâtre, c'est ce que Shakespeare suggère d'un bout à l'autre de sa pièce. Grâce à la « pensée d'amour », les amoureux y deviennent littéralement les marionnettes des fées. Puck apparaît comme le grand illusionniste de toute cette mise en scène, et dans le même temps comme un spectateur comblé des troubles et du spectacle qu'il crée pour son plaisir et le nôtre. Sous les ordres d'Obéron, il change le réel dans le sens de ses désirs et fait en sorte que Démétrius ne rejette plus Hélène, mais la poursuive désormais.

Transition : La problématisation du propos de Rousseau conduit à nuancer la relation entre « l'amour » et l'« illusion ». Même déceptive ou malheureuse, l'illusion est une composante nécessaire de l'amour. Elle intensifie l'expérience, elle modifie notre perception du réel, elle se confond avec le plaisir esthétique, celui du mythe, de la fiction, des mondes parallèles.

III L'AMOUR EST UNE « ILLUSION » CRÉATRICE

« L'amour n'est qu'illusion ; il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers, il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ». Cette définition de l'amour vaut autant pour la littérature et plus généralement pour toute forme de fiction. Comme l'amour, la fiction « s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels [elle seule] a donné l'être ». Nos trois œuvres montrent que la fiction, sous toutes ses formes est une « illusion » qui dit la vérité de l'amour.

La médiation de l'illusion philosophique ou littéraire pour accéder à la vérité de l'amour

La grande leçon des œuvres philosophiques ou fictionnelles, c'est que la Nature et la vérité n'apparaissent que rarement. Elles sont le plus souvent recouvertes par les conventions culturelles, les coutumes, la culture ambiante, mais aussi par l'illusion, la dissimulation et la manipulation. Nous vivons le plus souvent dans un monde d'apparences et de rapports de force qui nous empêchent de considérer directement la vérité et de vivre selon notre instinct. Les philosophes, comme Platon, les romanciers et les dramaturges ne cessent d'inventer des fictions et des scénarios qui mettent en évidence l'illusion, voire l'imposture, des relations sociales, de manière à ne pas être dupe du jeu social et de se rapprocher, autant qu'il est possible, de la Nature et de la vérité. Mais eux-mêmes jouent de l'illusion, inventent des objets et des situations qui n'existent point. Ils opposent à l'illusion du monde dans lequel nous vivons l'illusion de l'art pour faire émerger la Nature et la vérité.

Platon, Shakespeare et Stendhal se posent ainsi en médiateurs qui accroissent notre perception de l'amour, s'efforcent de dissiper nos illusions et de nous offrir les moyens de vivre intensément et lucidement.

Tandis que Platon fait de l'amour une voie d'accès à la Vérité, débarrassée des « simulacres » sensibles, Shakespeare, lui, nous montre que, grâce à l'amour, on peut vivre la fantaisie, donner une consistance au rêve, au fantasme, aux pulsions inavouées qui constituent peut-être la vérité de l'être, habituellement recouverte par les conventions.

Le texte stendhalien, enfin, met en scène un jeune héros qui s'arrache aux illusions du monde et qui découvre en prison la vérité de son être grâce à l'amour et à l'exaltation qui en découle.

Le plaisir du jeu et de l'illusion

Le plaisir de l'amour, ce peut être aussi la conscience de l'amour, la conscience que dans l'amour on joue un rôle. Dans ce cas, l'amour n'est plus seulement l'assouvissement d'un besoin ; il devient l'élaboration d'un imaginaire dans lequel on construit un rôle ; volontairement, « il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ». Le jeu auquel on se livre amplifie le plaisir. Le moraliste grincheux peut dénoncer les jeux de l'amour et du hasard, mais pour celui qui les vit, ces illusions donnent un sens à sa vie, construisent une signification. Le masque contribue à

façonner l'être en même temps qu'il densifie et prolonge le plaisir. Le désir peut demeurer désir : nos trois œuvres s'écrivent comme un art d'aimer, où l'illusion devient vitale et créatrice.

Socrate joue le rôle du « naïf » en société ; il apparaît comme un excentrique, voire un bouffon. Mais ce n'est qu'une apparence. En réalité, il est un « silène » qui cache des trésors (215a, p. 165) : son apparence dissimule une vérité bien plus profonde et bien plus belle, mais qui ne se révèle qu'à ceux qui s'en montrent dignes. C'est cette duplicité, ce caractère double du philosophe, qui fait de lui un être érotique au plus haut point, au sens où il suscite le désir, mais ne le satisfait pas et se dérobe toujours pour mieux séduire, c'est-à-dire « emmener avec soi », au sens étymologique du terme, sur le chemin de la sagesse.

Puck le répète à la fin de la pièce, tout cela n'est qu'un rêve sans consistance, tout cela n'est que comédie, mais qui a permis une initiation et une révélation (V, 1, p. 269). Avec Shakespeare, on joue à aimer, on se complaît dans l'illusion, l'amour devient un jeu de rôle, un jeu de colin-maillard dans les ténèbres de la forêt, mais ce chassé-croisé rend justement le plaisir plus intense et le prolonge. On se cherche, on se frôle, on croit se trouver et on se perd... tout cela fait justement partie du plaisir de l'amour. Jeu de l'amour et du hasard en effet ! Mais ce jeu *in fine* dit la vérité, il coïncide avec le mouvement profond de la Nature.

L'illusion de l'amour peut être délicieuse, alors même qu'elle ne repose sur aucune réalité. Rousseau ne manque pas de le souligner dans *La Nouvelle Héloïse* : « Tant qu'on désire on peut se passer d'être heureux ; on s'attend à le devenir : si le bonheur ne vient point, l'espoir se prolonge, et le charme de l'illusion dure autant que la passion qui le cause. Ainsi cet état se suffit à lui-même, et l'inquiétude qu'il donne est une sorte de jouissance qui supplée à la réalité, qui vaut mieux peut-être. Malheur à qui n'a plus rien à désirer ! » (VI). Dans une loge de théâtre, à la Scala de Milan, Mosca demande à Gina : « Ainsi, sans conséquence et pour une soirée, permettez-moi de jouer auprès de vous le rôle d'amoureux » (VI, p. 175). Le fait de tenir un rôle contribue à l'érotisation de la relation.

La fécondité de l'illusion amoureuse

L'illusion amoureuse est une force qui peut être fatale, mais qui invite au dépassement de soi et à la création.

L'amour est pour Platon une puissance démiurgique qui s'étend à tous les domaines de la réalité (185e-186b). Il est fils de « Pénia », *Pauvreté*, mais aussi de « Poros », *Expédient, Inventivité* : « il est à l'affût de ce qui est beau et de ce qui est bon, il est viril, résolu, ardent, c'est un chasseur redoutable ; il ne cesse de tramer des ruses, il est passionné de savoir et fertile en expédients, il passe tout son temps à philosopher, c'est un sorcier redoutable, un magicien et un expert » (203d, p. 142).

Le Songe d'une nuit d'été est un hymne à la fécondité de l'amour, à la joie des sens tournée vers la propagation de l'espèce. Thésée, à la fin de la pièce, invite les amoureux au plaisir : « Au lit, les amoureux, c'est presque l'heure des fées. / J'ai peur que notre sommeil demain matin ne se prolonge » (V, 1, p. 263). Obéron lui emboîte bientôt le pas : « À présent, jusqu'au point du jour, / Que chaque fée vagabonde dans cette maison. / Nous irons au plus beau des lits / Nuptiaux et il sera par nous béni : / Et la lignée qui y sera créée / Sera à tout jamais heureuse » (V, 1, p. 267). Le lapsus comique de Bottom, remplaçant « dévorée » par « déflorée » (V, 1, p. 257), déconstruit l'idéalisme pétrarquais de l'amour et invite à des jouissances seulement humaines et concrètes. Il convertit le sang de la mort en sang de vie et de procréation.

L'illusion amoureuse, comme le rappelle Schopenhauer, est une ruse qui sert le dessein fondamental de la Nature : la perpétuation de l'espèce. L'amour est création et procréation, joie des corps et des chairs. Sandrino est le fruit bien concret de la passion des amoureux et du mythe personnel qu'ils ont inventé ensemble. Lysandre s'exclame : « Un cœur, un lit, deux âmes, une seule vie ».

Même s'il ne s'accomplit pas tout à fait, l'amour demeure, chez Stendhal, une puissance positive qui se confond avec la création romanesque. En entrant dans la chartreuse de Parme, Fabrice nous fait entrer dans l'œuvre de Stendhal. Le créateur aime ses créatures de papier avec une passion semblable à celle qui anime les protagonistes en quête de bonheur.

L'excès d'illusion comme révélateur d'identité

Chez nos trois auteurs, l'excès dans l'expression et l'usage du masque ne sont pas forcément des instruments qui manifestent la nature illusoire de l'amour. La vérité et la nature du sentiment amoureux ont besoin aussi d'être exprimées et formulées pour avoir une chance d'exister. Il ne s'agit pas seulement pour l'amoureux d'échapper à la vigilance des lois et des pères pour vivre sa passion. Il s'agit aussi, grâce à des masques et des subterfuges, de savoir qui il est, de comprendre la vérité de son être. Les péripéties de la pièce conduisent ainsi Héléna à formuler sa relation avec Démétrius sur le mode de l'ambivalence en sorte qu'elle prend conscience de la fragilité des attachements affectifs : « Démétrius est pour moi comme un objet trouvé, / Il est à moi, et il n'est pas à moi » (IV, 1, p. 217).

C'est grâce à l'*illusion comique*, grâce à l'excès d'expression et de théâtralité qu'apparaît la réalité de ce qu'on est. La fiction n'est pas une illusion, tandis que la réalité serait le lieu de la Nature et de la vérité. Pour les écrivains, c'est le contraire qui est vrai. Le monde dans lequel nous évoluons n'est qu'un lieu de faux-semblants et d'hypocrisie, d'illusions qui dissimulent de cruels rapports de force. C'est l'illusion, créée par le mythe, le théâtre ou le récit, qui dit la vérité et révèle la Nature.

Grâce au mythe et à l'illusion comique, on peut sortir de soi-même et exprimer le plus profond de notre personnalité. C'est le rôle de la fête et du carnaval tels qu'on peut les voir à l'œuvre dans *Le Songe d'une nuit d'été*, et dans une moindre mesure dans ce moment festif et convivial qu'est le *Banquet*. Les amoureux de Shakespeare usent d'une langue riche en figures et en métaphores où le signifiant est souvent en excès par rapport au signifié. Dans la même optique, le tempo allègre et tourbillonnant de *La Chartreuse de Parme* met le lecteur dans un état d'euphorie bienfaisante, peut-être illusoire et transitoire, mais source de bonheur et de vitalité. Nos trois œuvres sont comme des utopies festives. Elles nous aident à mieux comprendre notre rapport à l'amour. Autrement dit, l'amour a besoin d'illusion, c'est-à-dire d'hyperbole, de théâtralité et d'invention pour être vraiment lui-même.

Stendhal, passionné de théâtre et d'opéra, montre dans *La Chartreuse* à quel point l'illusion théâtrale sert de révélateur de la vérité. C'est notamment le cas lors des représentations données à la cour du Prince de Parme : « le prince, qui se réservait toujours les rôles d'amoureux à jouer avec la duchesse, avait été tellement passionné en lui parlant de sa tendresse, qu'il eût été ridicule, si, en Italie, un homme passionné ou un prince pouvait jamais l'être ! » (XXV, p. 549). C'est grâce à la médiation du jeu et de l'illusion que la réalité des sentiments éclate.

La conclusion

Une conclusion est nécessaire. Il ne faut pas la bâcler. Elle doit manifester des capacités de synthèse, de prise de recul et d'ouverture. Rédigée à la hâte en quelques lignes, elle nuit à une copie correcte, en rendant évidente la mauvaise gestion des quatre heures de travail.