

« Et l'amour est un poème, quelque chose que l'on fait, que l'on compose, que l'on veut. »

Éléments de philosophie (2010) d'Alain

DALIE DECLERMONT

Analyse du sujet

La citation est construite en deux temps : une définition qui est ensuite explicitée par trois subordonnées relatives.

1. *Le terme « poème »* : il renvoie à l'étymologie « poïesis » qui est la création, l'acte de créer et non pas seulement le fait d'écrire des textes appartenant au genre poétique.
2. *Quelque chose que l'on fait, que l'on compose* : subordonnées directement liées à la notion de création, de fabrication, auxquelles s'ajoutent celles d'ordre et d'harmonie.
3. *Que l'on veut* : le verbe vouloir peut tenir à la fois de la volonté et du désir.

Les enjeux du sujet

1. Il s'agit de s'interroger sur la nature de l'amour vis-à-vis de celui qui aime : il est un objet, une création.
2. Il n'est pas prétexte à traiter le sujet seulement du point de vue littéraire, c'est-à-dire du côté du genre poétique.

PROBLÉMATIQUE

L'amour est-il une création, un objet désiré par le sujet amoureux ?

- I. Certes, l'amour s'apparente à une création, une œuvre issue du sujet amoureux.
 1. Créer l'amour, c'est interpréter les signes
 2. Les causes de la création amoureuse
 3. L'œuvre suprême : l'objet aimé
- II. Pour autant, il semble souvent que c'est le sujet amoureux qui est transformé par l'amour
 1. La folie passionnelle ou la mutation malade du sujet amoureux
 2. L'amour comme une initiation
 3. L'amour objet d'élévation du sujet
- III. Dès lors, l'amour ne tient-il pas d'une alchimie hasardeuse plus que d'une poétique ordonnée ?
 1. L'ipséité de l'amour : une affaire de soi à soi
 2. Au-delà de soi et de l'autre : une harmonie désordonnée
 3. L'immortalité ou l'éternité de la « poësis »

Introduction

« Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime. » Telle est la description du moment amoureux décrit par **Stendhal** dans son *De l'amour*. Il associe les impressions sensorielles à un sentiment qui prend son essor près de l'objet aimé. Le point de départ réside bien dans celui qui aime qui ressent ce plaisir à la vue de...

Pour Alain, le phénomène est encore plus détaillé : « Et l'amour est un poème, quelque chose que l'on fait, que l'on compose, que l'on veut. » Il associe l'amour à une création et si l'on s'en tient à l'étymologie même du mot poème, à l'acte de création, l'amour serait une œuvre dont l'auteur serait le sujet amoureux lui-même. Ce sont les trois subordinées relatives qui déploient cet acte de création : fabrication, composition et désir/volonté ; l'amour serait donc un objet œuvré, ordonné et désiré par celui qui aime.

Doit-on s'accorder avec le philosophe pour affirmer que l'amour est une création, un objet désiré par le sujet amoureux ?

À la lumière des œuvres au programme, nous pouvons observer que l'amour s'apparente à une création, une œuvre issue du sujet amoureux. Pour autant, il semble souvent au contraire que c'est le sujet amoureux qui est transformé par l'amour. Dès lors, l'amour ne tient-il pas d'une alchimie hasardeuse plus que d'une poétique ordonnée ?

I. Certes, l'amour s'apparente à une création, une œuvre issue du sujet amoureux

Au contraire de l'amitié, l'amour n'est pas fondé sur une réciprocité, il peut exister de manière unilatérale comme s'il se suffisait à lui-même, comme si le sujet amoureux avait ce pouvoir de création que lui affuble Alain.

1. Créer l'amour, c'est interpréter les signes

Ainsi, le sujet commence par créer l'amour en interprétant ce qu'il voit. **Dans la Chartreuse de Parme**, on apprend que l'Abbé Blanès a légué à Fabrice un attachement aux signes. L'erreur de l'Abbé sera de ne pas avoir doté Fabrice Del Dongo de la capacité à les traduire avec justesse. Les signes sont des expressions diverses que le sujet amoureux perçoit par ses sens : le premier de tous ces signes est la beauté. Et c'est bien ce qui inquiète et réprouve Pausanias dans **Le Banquet**, car la beauté à elle seule attire et déclenche le désir de conquête, voire celui de céder à l'amant. De la même façon, **le roman de Stendhal** évoque la beauté de la Marquise Del Dongo qui est « surnaturelle », celle de la veuve Pietrana en habit de deuil ou encore celle de Clélia Conti quand elle marche dans la poussière le long de la calèche. Les signes de l'amour sont ceux que le sujet amoureux interprète à partir de gestes ou d'attentes auxquels il assigne un sens. Ce qui peut amener à des malentendus : Fabrice croit voir dans l'absence de Clélia la confirmation du doute qu'il a lui-même créé par des spéculations qui ne peuvent reposer que sur son imagination.

2. Les causes de la création amoureuse

Il paraît donc difficile d'envisager l'amour en dehors de celui ou celle qui le ressent, c'est bien l'objet des discours de Phèdre dans **Le Banquet** qui donne une puissance vertueuse à l'amour ressenti : pour lui Éros est cause de la vaillance d'Alceste, capable de cette vertu toute virile chez les Grecs : le courage. Quelles sont alors les causes de cette œuvre qui naît dans celui qui aime ? Comment le « fait-il, le compose-t-il », si l'on paraphrase Alain ? Il le « veut » répond le philosophe. Ce serait donc la volonté ou alors le désir qui serait à l'origine de l'amour. L'amant décréterait, déciderait son amour à partir de signes qu'il aurait interprétés. Ce mouvement amoureux est matériellement sensible dans la pièce de **Shakespeare** : les espaces de la rue et de la Cour mettent en avant le regard qui est le sens même du désir tandis que le bois est un lieu d'aveuglement où le désir ne suit plus les volontés, où les quiproquos et les malentendus sont par ailleurs accentués par la magie hasardeuse de l'amour. Dès lors, le mouvement amoureux, assimilable à une création, serait porté par le désir qui amènerait à l'action.

3. L'œuvre suprême : l'objet aimé

Du coup, si l'on poursuit cette métaphore créative d'Alain, on peut se demander si l'œuvre suprême ne serait pas l'objet aimé lui-même. C'est ce que **Stendhal** appelle la cristallisation. Ce phénomène chimique consiste à isoler les cristaux de sel par évaporation de l'eau de mer. Dans son œuvre *De l'Amour*, **Stendhal** décrit ce processus qui amène à idéaliser l'objet amoureux. N'est-ce pas ce dont il s'agit aussi dans le discours d'**Agathon** et ce que lui reprochera au fond Socrate ? Il idéalise Éros et lui donne toutes les qualités : jeunesse, délicatesse, beauté, justice, modération courage, savoir. L'on peut voir une modélisation toute absurde et comique lorsque **Titania** par la magie d'un sentiment amoureux qu'elle porte en elle poursuit d'une passion folle Botton coiffé d'une tête d'âne. La primauté du regard et la possible non-réciprocité de l'amour amènent à faire de l'objet aimé une œuvre.

L'on s'accorde à voir comme **Alain** dans l'amour une œuvre : « que l'on fait, que l'on compose, que l'on veut ». D'ailleurs, c'est bien le terme « poiësis » qui est évoqué par **Diotime de Mantinée** à Socrate, l'amour est création et même – nous le verrons – « procréation » ; pourtant il semble que les œuvres au programme proposent aussi un mouvement tout à fait inverse à la puissance cinétique et « poétique » de l'amour : le sujet amoureux serait alors lui-même œuvre de l'amour, transformé et recréé par un affect qu'il ne maîtrise pas.

II. Pour autant, il semble souvent que c'est le sujet amoureux qui est transformé par l'amour

La littérature, les récits d'amour ne sont faits que de sujets amoureux qui paient leur inclination au prix de leur personne : « les histoires d'amour finissent mal, en général » chantent merveilleusement les Rita Mitsouko et c'est souvent parce que l'amour opère une mutation violente dans celui qui aime.

1. La folie passionnelle ou la mutation malade du sujet amoureux

L'amour-passion dévore toutes les représentations de l'amour et c'est bien le **Songe d'une nuit d'été** qui en fait la peinture la plus juste : la bouffonnerie et les jeux de rôles abattent ce mythe porté par le discours d'Aristophane : chacun chercherait sa moitié, qui, sa moitié mâle, qui, sa moitié femelle. Dans la pièce de théâtre, l'amour fait souffrir Hermia, puis Lysandre, puis Démétrius. Dans la mise en abyme du drame de Pyrame et Thisbé, cet amour-douleur est démythifié : alors qu'il s'agit de savoir qui fera le rôle de Thisbé, Quince a quelques réserves compte tenu de sa barbe, tandis que pour le rôle de Pyrame, Botton propose de le jouer de la manière la plus plaintive car il est un amant qui meurt d'amour. Avant de tuer, l'amour passion rend malade, en témoignent l'état mélancolique de la **Marquise**, celui de Fabrice, la jalousie du Comte, la douleur sacrificielle de Clélia, les plaintes d'Alcibiade. L'amour semble n'être qu'un mal qui modifie profondément les êtres ; l'œuvre de l'amour est un poème lyrique

qui tient plus du spleen que de la joie. Cette image presque traditionnelle de l'amour-passion déraisonnable et destructeur est tout platonicien car fondé sur l'amour comme manque, comme désir de ce que l'on n'a pas. Mais il peut aussi modifier de manière plus « positive ».

2. L'amour comme une initiation

Le Banquet est l'occasion de célébrer Éros, d'en faire l'éloge. Parler d'amour n'est pas l'occasion d'un pur divertissement, mais il est l'occasion d'un enseignement. Cette idée d'éducation s'amorce par la métaphore des vases communicants évoquée par Socrate. Il suffirait alors d'un simple contact entre celui qui sait et celui qui ne sait pas pour enseigner (au sens propre et figuré) le second par le premier. C'est Eryximaque qui prenant appui sur une parole de Phèdre lance le sujet. La création, la « poïesis », ce sont peut-être ces sept discours qui occupent le texte de **Platon** qui vont ainsi modifier le savoir des convives qui comptent plusieurs amoureux. Toute la **Chartreuse de Parme** se présente comme un vrai/faux roman initiatique : l'auteur met en scène l'initiation avec une ironie palpable pour faire le portrait du faux-héros Fabrice Del Dongo qui s'évanouit plus qu'il ne le faudrait pour un jeune homme appelé à l'héroïsme. Il tient de Candide quand la femme du geôlier ou une cantinière le prennent en affection durant la guerre. Pourtant son évasion est bien portée par l'amour. Par amour et pour l'amour de deux femmes, il tente d'accomplir un exploit qui le dépasse.

3. L'amour objet d'élévation du sujet

D'emblée, **Éryximaque** propose un éloge d'Éros qui serait la source « des biens les plus grands. » Et les exemples ne manquent pas jusqu'à Achille qui donne sa vie pour Patrocle dont il serait aimé. Cette élévation est doublée d'une forme de mystique dans la **Chartreuse de Parme** : ne voit-on pas Fabrice Del Dongo finalement ravi de se trouver « élevé » au sommet des trois cent quatre-vingts marches de la tour Farnèse ? Son amour pour Clélia fera de lui un brillant prédicateur comme si les épreuves de l'amour terrestre l'avaient rapproché du divin. L'amour peut donc être un « poème » que le sujet ait le sentiment d'agir ou de subir l'amour parce que cet affect, même s'il est fatal sous ses formes passionnelles et déraisonnables, est une puissance vitale qui s'exprime dans nos trois œuvres : la vitalité **d'Agathon et de Pausanias** ne tient-elle pas de leur amour ? N'est-ce pas l'amour que Fabrice porte à Clélia qui lui fait dépasser l'horreur de son enfermement ? Agathon affirme : « Éros est, de façon générale, un bon créateur en tout domaine de la création qui ressortit aux Muses. »

Finalement cette idée de création ou de maîtrise par le sujet amoureux est-elle vraiment l'amour ? Ne doit-on pas considérer avec Kant que l'amour ne peut être un vouloir car il deviendrait un devoir ? Ne doit-on pas avec **Socrate** considérer l'amour, l'Éros évoqué par **Aristophane** comme une illusion, un rêve, un souhait et comprendre alors que la citation **d'Alain** ne peut s'explorer que si l'on considère que cet amour-poème que « l'on fait, que l'on compose, que l'on veut » est ce qu'on aimerait que l'amour soit,

plus que ce qu'il est vraiment ? C'est bien là tout l'enjeu du **Banquet** où finalement les discours qui précèdent celui de Socrate ne comptent pas car ils ne cherchent pas la vérité. Que serait alors la vérité de l'amour ?

III. Dès lors, l'amour ne tient-il pas d'une alchimie hasardeuse plus que d'une poétique ordonnée ?

Dans nos trois œuvres, ce qu'est la vérité de l'amour apparaît en négatif : par le biais de ce qu'il n'est pas.

1. « L'ipséité » de l'amour : une affaire de soi à soi

Déjà, l'amour serait une attente qui concerne le sujet et l'amour qu'il se porte à lui-même. Lorsque **Fabrice** arrive à la cour de Parme, il a vécu des amourettes mais nous précise le malicieux narrateur : « ne connaissait point l'amour. » En effet, « cette folie sublime » lui échappe, pourtant il l'appelle de ses vœux : mais l'amour ne peut être une injonction. Même lorsqu'il se trouve avec Marietta, Fabrice ne peut observer que le vide. Il poursuit Fausta pour trouver l'amour et se trouver lui, et trouve... ennui. Il ne semble pas alors que l'amour soit un poème « que l'on fait, que l'on compose et que l'on veut », toute la volonté de Fabrice ne crée rien : il se retrouve toujours face à lui-même, vide d'un trouble qu'il ne peut combler avec artifice. « Être amoureux de l'amour » ne suffit pas à créer l'amour en soi. Sans doute parce que comme l'affirme **Diotime** l'amour est un « daïmon », un intermédiaire qui relie les hommes aux Dieux. Ainsi, **la pièce de théâtre** offre de l'amour des scènes de disputes, de subterfuges, d'erreurs, de duperies, de malentendus sans fin comme si l'amour n'était qu'un mystère bavard que personne ne comprend, surtout ceux qui le ressentent : Démétrius insiste auprès d'Hélène pour lui dire qu'il ne l'aime pas, ce qui augmente le désir d'Hélène, puis c'est Lysandre, initialement amoureux d'Hermia qui négocie auprès de Démétrius une part de l'amour d'Hélène... L'amour est en lui-même inconstant, capricieux, et c'est ce désordre qui semble faire son prix.

2. Au-delà de soi et de l'autre : une harmonie désordonnée

Les disputes de Titania et d'Obéron symbolisent à elles seules ce désordre ordonné qu'est l'amour dans nos œuvres : leurs désaccords impriment un désordre à la nature, aux cycles naturels. Finalement, la pièce s'achève sur un nouvel ordre meilleur que le premier : l'harmonie théâtrale et amoureuse a triomphé. Botton essaie de raconter mais le « poème » de l'amour est plus complexe qu'il n'y paraît, car il mêle imagination, signes, et ne peut se dire : « J'ai fait un rêve, ça dépasse le pouvoir de l'esprit humain de dire quel rêve c'était. » Ce qui fait converger **les œuvres au programme** est bien cette image du « dépassement ». L'amour échappe à tous les convives, même à **Socrate** qui n'invente rien, car il tient ce qu'il sait de Diotime de Mantinée. Dans le **roman de Stendhal**, les intrigues amoureuses amènent à une série de morts à la fin du roman.

Doit-on voir là une forme de châtement à ces amours qui n'ont pas respecté l'ordre social et religieux, l'harmonie conjugale? Où est-ce simplement la fatalité de l'amour quand il dépasse la mesure de la nature des uns et des autres?

3. L'immortalité ou l'éternité de la « poësis »

Socrate par le biais de **Diotime** dépasse cette image de l'ordre par celle de la « poësis » au sens propre : il s'agit d'enfanter de soi par Éros, d'enfanter des « poèmes » qui ne sont surtout pas des illusions sur Éros consistant à en vanter les qualités sans en connaître la nature, il s'agit d'être guidé par les beautés terrestres pour être amenés à contempler les Idées et permettre l'immortalité de l'âme. Cette immortalité est aussi celle de l'espèce qui se reproduit par le biais de la procréation. Dès lors, l'amour vise l'éternité dans la « poësis » indépendamment du sujet qui aime et de l'objet aimé. Cette immortalité pour la **Chartreuse** tient à la fiction, à l'existence de cet avertissement qui fait du roman une forme de témoignage testamentaire car les protagonistes ne lèguent rien, le fils de Fabrice et Clélia meurt. Pour **Platon** l'amour est le « désir de possession du beau et du bien. » Ce désir est un désir fondé sur le manque, sans doute est-ce là la limite de cette belle définition, désirer seulement quand on n'a pas, ce n'est pas désirer tout-à-fait, c'est manquer. Par contre, ce que **Shakespeare** laisse entrevoir dans le **Songe d'une nuit d'été** c'est l'amour plus gourmand, moins douloureux, comme un appétit joyeux.

Conclusion

Finalement, quand **Alain** affirme « et l'amour est un poème, quelque chose que l'on fait, que l'on compose, que l'on veut », il évoque un mécanisme spéculaire de l'amour : comme dans un miroir le sujet aimé et l'objet aimé peuvent être des créations de l'amour. **Stendhal** présente le sujet amoureux comme capable à lui seul de construire une fiction amoureuse car elle ne dépend que de lui, tandis que l'objet amoureux devient son œuvre. L'on voit aussi que l'amour est un affect dont le nuancier peut transformer celui qui aime en un objet qui subit, c'est le désir comme manque chez **Platon**. Pourtant, cette opposition s'épuise vite quand on considère l'amour comme une création autonome, une puissance qui serait à portée de cœur ou de main, une puissance qui tient plus d'une alchimie hasardeuse que d'une poétique ordonnée, comme le montre la fantaisie de **Shakespeare**.

En effet, l'harmonie de l'amour ne peut être dans nos œuvres une paix conjugale semblable à l'ennui ; l'harmonie de l'amour se déploie dans une vitalité qui appelle le désordre : celui du désir, celui de la rencontre, mais aussi celui du désir de savoir. L'ignorance est l'état philosophique qui est le plus amoureux, c'est l'ignorance qui donne appétit au savoir.

Celui qui est sûr de ce qu'il sait, sûr de son amour, n'est-il pas figé à jamais? Le poème de l'amour, pour rester vivant, devrait peut-être perpétuellement se renouveler.

À retenir

« Il avait l'âme trop haute pour chercher à imiter les autres jeunes gens, et, par exemple, pour vouloir jouer avec un certain sérieux le rôle d'amoureux. Sans doute il ne manquait point de maîtresses, mais elles n'étaient pour lui d'aucune conséquence, et, malgré son âge, on pouvait dire de lui qu'il ne connaissait point l'amour; il n'en était que plus aimé. Rien ne l'empêchait d'agir avec le plus beau sang-froid, car pour lui une femme jeune et jolie était toujours l'égale d'une autre femme jeune et jolie; seulement la dernière connue lui semblait la plus piquante. »

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Chapitre VII Partie I.

« THÉSÉE : Voici venir les amoureux, pleins de joie et de gaieté./Joie, tendres amis, que la joie et de fraîches journées d'amour/ Accompagnent vos cœurs. »

Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, Acte V, 1.

« Car c'est pour assurer leur immortalité que cette activité sérieuse qu'est l'amour ressortit à tous les êtres. »

Platon, *Le Banquet*, 208b.

Les passages clés

- *La Chartreuse de Parme* : Chapitre xv : la seconde rencontre avec Clélia.
- *Le Banquet* : le discours de Socrate.
- *Le Songe d'une nuit d'été* : Acte II, scène I : dialogue entre Démétrius et Hélène.