

People's Democratic Republic of Algeria  
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي  
Ministry of Higher Education and Scientific Research  
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان  
University of Abou Bakr Belkaïd - Tlemcen

Faculté Des Lettres Et des Langues  
Département de Français



**Thèse de Doctorat**  
**Spécialité : Sciences des textes littéraires**

**Thème**

*Le traité d'amour et du cœur humain.  
Étude comparative du genre chez Ovide,  
Ibn Hazm et Stendhal*

**Présentée par : CHAOUI BOUDGHENE- BENCHOUK *Nadjet***

**Sous la direction de :  
Dr BENGHABRIT Mohammed Tewfik**

**Membres du jury :**

<b>Pr. BENMANSOUR Sabiha</b>	<b>Professeure</b>	<b>Université de Tlemcen</b>	<b>Présidente</b>
<b>Dr. BENGHABRIT Mohammed Tewfik</b>	<b>MCA</b>	<b>Université de Tlemcen</b>	<b>Encadrant</b>
<b>Dr. KOUIDER-RABAH Sarah</b>	<b>MCA</b>	<b>Université de Blida 2</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>Dr. BELARBI Habiba</b>	<b>MCA</b>	<b>Université Oran 2</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>Dr. DALI-YOUCHEF Fatima Zohra</b>	<b>MCA</b>	<b>Université de Tlemcen</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>Dr. BENSELIM Abdelkrim</b>	<b>MCA</b>	<b>C.U. Ain-Témouchent</b>	<b>Examinateur</b>

**Année universitaire : 2020 – 2021**

*A mes parents,*

*A tous ceux que j'aime.*

## Remerciements

Je tiens à remercier et à exprimer ma reconnaissance envers mon directeur de recherche Dr. BENGHABRIT *Tewfik* qui, malgré toutes mes incertitudes a cru en moi et n'a jamais arrêté de m'encourager. Je le remercie pour son aide précieuse et ses conseils avisés et pour sa disponibilité. Merci « *Chikh* ».

Je remercie également les membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail.

J'adresse mes sincères remerciements à *Mustapha* et nos enfants qui ont toujours été là pour moi.

Je remercie ma grande famille de 7 mois à 82 ans, vos encouragements m'ont été d'une grande aide.

Je remercie également mes amies, la joie de mon quotidien, qui n'ont jamais hésité à m'encourager dans tous les lexiques possibles !

Un énorme merci à ceux et celles qui m'ont formée.

Merci à tous ceux qui ont cru en moi.

*« L'Amour, c'est la mort du moi pour la naissance du nous. »*

*Henri-Frédéric Amiel*

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>I. PARTIE I : Conceptualisation et approches définitoire et méthodologique</b> ....	17
<b>I.1 Chapitre 1 : L'Amour dans tous ses états</b> .....	19
<b>I.2 Chapitre 2 : Discours de l'amour et du cœur</b> .....	38
<b>I.3 Chapitre 3 : Le traité : Un genre/ Un discours</b> .....	59
<b>II. PARTIE II : Enonciation et discours dans le traité de l'Amour</b> .....	72
<b>II.1 Chapitre 1 : Théories de l'énonciation</b> .....	75
<b>II.2 Chapitre 2 : Le « je » et ses enjeux dans les trois traités</b> .....	89
<b>II.3 Chapitre 3 : Analyse d'un discours, du terme au thème de l'Amour</b> .....	107
<b>III. PARTIE III : La dichotomie objectivité et subjectivité dans l'énoncé du traité</b> .....	141
<b>III.1 Chapitre 1 : Les maîtres d'amour et du cœur au-delà de l'objectivité</b> .....	143
<b>III.2 Chapitre 2 : La dichotomie, stimulus et amour selon Umberto Eco</b> .....	162
<b>III.3 Chapitre 3 : La mise en texte et le choix rhétorique et stylistique</b> .....	176
<b>CONCLUSION</b> .....	206
<b>Références bibliographiques</b> .....	212
<b>Index des auteurs</b> .....	217
<b>Annexes</b> .....	221
<b>Table des matières</b> .....	230

# INTRODUCTION



L'Amour est un moteur essentiel dans toute vie humaine et on peut lui imputer la plupart des actions en ce monde ! Il n'est donc pas étonnant que les livres regorgent de conseils et de constats à propos de ce sentiment puissant. Toutes les littératures du monde de toutes les époques ont été le chantre de l'amour et de toutes les émotions que ce sentiment peut engendrer.

Les définitions de l'amour sont plurielles, selon l'angle sous lequel nous voudrions le voir. Cette pluralité nous a fortement interpellés et elle s'est traduite en un choix d'auteurs et de textes appartenant à des époques différentes et à des contextes socioculturels très diversifiés. Nous pensons que la complexité que nous soulignons est intéressante pour analyser des discours dans des paradigmes pouvant paraître diamétralement opposés en a priori mais qui convergent tous vers une représentation atypique de l'image qui est projetée par l'amour, faisant ressortir toute la magie de ce sentiment atemporel et présent dans toute la planète. Pour ce faire, nous avons opté pour un corpus diversifié et extrait d'ouvrages appartenant à trois auteurs, tous des essayistes ayant traité le thème de l'amour avec toute la rigueur discursive qui s'impose puisque les textes répondent aux critères qu'exige le genre. Il s'agit de :

- ✓ « L'art d'aimer », d'Ovide
- ✓ « Le collier de la colombe », d'Ibn Hazm
- ✓ « De l'amour » de Stendhal

Pour évoquer ce qui a motivé le choix de ces trois auteurs et des essais qu'ils ont produits, il nous semble opportun de les présenter brièvement dans cette introduction afin d'avoir une idée sur qui ils sont et dans quel contexte ils ont évolué au moment où ils produisaient leur texte.

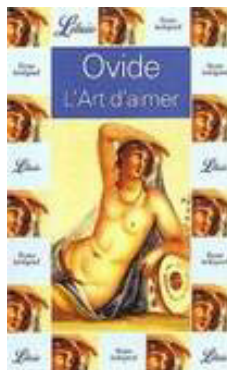
### **Présentation :**

**Ovide** : Poète latin (43 av. J.-C.-v. 17 ap. J.-C.) auteur de l'Art d'aimer, grand poète et philosophe qui a marqué la civilisation occidentale et qui a exercé une

grande influence sur la littérature antique celle du Moyen Age jusqu'à l'époque classique. Ovide, en latin Publius Ovidius Naso, né en 43 av. J.-C. à Sulmone (en italien Sulmona) dans le centre de l'Italie et mort en 17 ou 18 ap. J.-C., en exil à Tomis (l'actuelle Constantza en Roumanie), est un poète latin qui a vécu durant la période qui vit la naissance de l'Empire romain sous le règne de l'empereur Auguste. Ses œuvres les plus connues sont L'Art d'Aimer et Les Métamorphoses. On le surnommait Naso à cause de son nez proéminent. Il naît un an après l'assassinat de Jules César, est adolescent lorsqu'Auguste s'empare du pouvoir pour transformer la République en Empire.

Issu d'une famille fortunée appartenant à l'ordre équestre, Ovide vit dans une grande aisance financière. Il étudie la rhétorique à Rome. À l'âge de dix-huit ans, son père lui permet d'aller voyager à Athènes, voyage qui le marquera et exercera une influence sur ses œuvres, notamment Les Métamorphoses. Après ce long voyage en Grèce, il entre dans la carrière judiciaire pour complaire à son père, siégeant parfois au tribunal des décemvirs où, selon son propre témoignage, il sait toujours « sans malversations décider de la fortune des accusés »

### *L'Art d'aimer (Ars Amatoria )*



L'Art d'Aimer, poème en trois chants d'Ovide qui fit scandale en son temps. Ovide y chante la vie de plaisir et du sentiment charnel. Se comportant en véritable éducateur, il enseigne la galanterie, comme on fait l'algèbre ou la botanique. Dans le champ 1<sup>er</sup>, il révèle à son élève tout ce que comporte la conquête de l'éternel féminin, autrement dit la recherche des bonnes proies : les endroits qu'il faut explorer ( théâtre, temple, bains de mer) et les manières de circonvenir la femme de son choix, les intelligences qu'il est bon de connaître pour la séduire, etc. Un principe qu'Ovide propose, doit dominer la stratégie



amoureuse : feindre la passion la plus vive sans jamais cesser de faire parade de ses talents. Dans le champ deuxième, il nous montre comment il sied d'entretenir la relation avec la séduite. Car ce n'est pas tout de conquérir, il faut savoir conserver. Il ne suffit pas d'être toujours aux pieds de son idole pour être payé de retour. Il importe avant tout de se rendre indispensable : cadeau, message, humeur plaisante. Il peut être bon de tromper sa maîtresse quand l'occasion s'en présente, mais que l'on se garde bien de s'en vanter. Dans le champ troisième, le ton change, et pour cause ayant jusque-là de tout considérer du seul point de vue masculin, Ovide se transporte dans le camp adverse. Car il veut tenir la balance égale. Il s'adresse donc à la femme pour lui donner maint conseil : qu'elle se garde toujours de soigner sa beauté en présence de son amant quelle ne recule devant rien pour affrioler les autres et qu'elle sache varier ses moyens de séduction selon leur âge, leur caractère et le degré de leur passion. Tel est, en gros, l'enseignement qu'Ovide donne à ceux qu'anime le désir de plaire. Il faut avouer qu'on soit il n'offre rien d'original. Toutefois il serait injuste de ne voir dans ce poème qu'un simple manuel de libertinage. Il se trouve contenir, en effet, bien autre chose a commencé par un tableau des mœurs romaines sous le règne d'Auguste depuis la gourmandise et la fureur du jeu jusqu'au bout du fard et des perruques de toutes sortes. Mais voici où réside surtout l'intérêt de l'ouvrage : Ovide connaît très bien la nature de la femme pour ne pas voir une occasion de scruter tout le cœur humain. Si le sujet de sa réflexion est toujours frivole, ils sont faut qu'il en est de même par cette réflexion elle-même. Témoin ces brusques aphorismes dont il enrichit son propos. Ovide se révèle grand moraliste. Ajoutant un fait digne de remarque bien qu'il parle uniquement de l'amour sensuel, le poète se garde toujours de tomber dans l'obscénité. Ce miracle et dû, avant tout, aux ressources de son art. On reproche souvent à Ovide de voir dans l'amour un jeu de hasard, de glorifier l'inconstance et de faire du mensonge la clé de toute chose. Certes il enseigne à cultiver la rouerie sous toutes ses formes mais cette attitude est conforme à l'esprit de son un temps où la notion de l'amour est peut-être assez proche de celle qu'on vit fleurir en France sous les roués de la Régence.

Nous avons choisi de travailler sur le texte établi et traduit par Henri Bornecque aux éditions Librio.

Parmi ses premiers écrits, un recueil de poèmes érotiques intitulé *les Amours*, un texte qui touche de très près à la psychanalytique. Il s'agit de poèmes consacrés à sa mystérieuse maîtresse, Corinne, et où il est impossible de percevoir des sentiments sincères, mais sont empreints d'un artifice et de traits d'esprit délibérément sophistiqués. Ses autres œuvres sont des poèmes didactiques<sup>1</sup> ou des traités tels que les *Produits de beauté pour le visage féminin* ou les *Remèdes d'amour*. Ovide s'intéressait déjà à l'amour et à ses causes mais sans évoquer ses propres sentiments. Mais son unique projet c'était d'enseigner l'amour comme art. Un traité très didactique donc, qui a été rédigé par Ovide afin de mieux comprendre ce sentiment.

Pourquoi *L'Art d'aimer* ? Il s'agit d'un essai, traduit du latin et qui a pour thème la séduction, la femme perçue comme un gibier par avance consentant, et l'homme comme un chasseur facilement leurré. Ainsi, il est remarquable de voir l'auteur accorder à la femme, perçue comme objet, une sensualité authentique. Aussi, il est intéressant de savoir qu'Ovide a été lui-même amant, il n'en parle que dans son autobiographie : *Les Tristes*, où il avoue :

« *Je n'étais presque qu'un enfant quand je contractai une union où je trouvai peu de convenance et de sympathie. Elle fut bientôt rompue. Une seconde la suivit, qui fut à l'abri de tout reproche, [...]. Une troisième resta ma compagne jusqu'à mes vieux ans.* ».

Ainsi Ovide manifeste de l'intérêt à tout amant et s'empresse d'inculquer à ce dernier non seulement la manière de conquérir sa maîtresse mais principalement de la retenir. Il incarne alors cette posture de pédagogue, on l'aurait qualifié aujourd'hui de formateur expert en amour.

Combien même sa vie fût pleine de peines et de douleurs, Ovide demeure un écrivain de bonheur. Quand on lit ses écrits, l'on comprend mieux que l'acte d'amour a pour fin, le plaisir. Ovide n'est pas seulement le chantre de la vie et du plaisir, il se comporte en véritable éducateur car il enseigne la séduction et la galanterie avec beaucoup de pédagogie. Les leçons qu'Ovide propose pour

---

<sup>1</sup>Comme c'est le cas pour *l'art d'aimer*, Ovide a cette tendance à vouloir « enseigner cet art d'aimer dont il prétend être l'expert incontesté.

enseigner le jeu qui est l'amour sont souvent des expériences vécues, réussies ou non.

Nous reviendrons un peu plus loin dans notre travail sur la biographie d'Ovide qu'on mettra en relief avec toutes les analyses que nous avons préconisées tout au long de cette recherche. En outre, une démarche intertextuelle dans laquelle son discours sera confronté à celui des autres auteurs, révélera sans doute des variantes qualitativement intéressantes à analyser.

### **Stendhal :**

Stendhal Henri Beyle est né en janvier 1783 à Grenoble. Après une brillante scolarisation, on retient que c'est surtout son grand-père qui lui a apporté affection et éducation et qu'il avait peu de relation avec son père. À l'âge de 17 ans, Stendhal s'engage dans l'armée française, cela lui fait découvrir l'Italie, pays qu'il aime beaucoup. Peu après, il démissionne car l'armée l'ennuie. il reprend du service plus tard en 1806 et devient auditeur au conseil d'État. De 1805 à 1814, il partage sa vie entre des missions à l'étranger, sur les pas de Napoléon, et de longs séjours à Paris. En 1814, il retourne en Italie où il se consacre à ses passions (théâtre, musique, musées...) de retour à Paris en 1822, il fréquente de nombreux salons romantiques. En 1830 il est nommé consul, c'est aussi en cette année que paraît *Le Rouge et le Noir* Stendhal et entreprend la rédaction de *Lucien Leuwen* et de *La vie de Henry Brulard*. Stendhal meurt en 1842.

Stendhal  
De l'amour  
Édition de V. Del Litto



*De l'Amour*, l'un des livres les plus célèbres et les moins bien compris de Stendhal, il est foncièrement une confession. Le caractère égotiste du livre n'en exclut pas les idées générales, bien au contraire, ceci est le fruit naturel de cela, Stendhal est avant tout un moraliste. Un traité qui résume les différentes phases de l'amour-passion, de la naissance de l'amour, les différences entre la naissance de

l'amour entre les deux sexes. De la première vue, de l'engouement, des coups de foudre, de la pudeur qui ont un goût d'amertume de la propre expérience de l'auteur. Le regard sociologique est à relever aussi, de l'éducation des femmes, du mariage et de la situation de l'Europe à l'égard du mariage. Un traité écrit sous le coup du chagrin et du marasme sentimental dans la perspective scientifique d'une « maladie appelée l'amour ». Nous avons travaillé sur le texte *De l'Amour* aux éditions de V. Del Litto (Folio classique) une réédition de 2005.

Le traité de l'amour s'érige foncièrement et habituellement comme une confession, mais cela n'en n'exclut pas les idées générales, bien au contraire, il s'en est inspiré pour les formuler. Il n'est pas l'auteur du traité de l'amour par hasard car il est avant tout un moraliste. Plus connu sous son nom de plume, Stendhal, de écrit « *De l'Amour* » au plus fort du désespoir que lui avait causé *Matilde*, la femme dont il était épris. C'est le revers de l'essai didactique que présente Ovide bien qu'il soit aussi alimenté de ses propres expériences. A la théorie, Stendhal joint beaucoup d'exemples, car son traité est considéré comme un livre de sciences analytique, destiné à un lecteur qui peut vérifier les différentes nuances représentées dans ses propres souvenirs. Tout comme Ovide, son expérience et son observation étaient suffisantes pour enseigner l'amour à ceux qui ne le maîtrisent pas.

Stendhal, connu pour être le chantre de l'amour inconditionnel, avait à peine 35ans quand il écrit « *je me connais, je vous aime pour le reste de ma vie* ». Cet amour « fou » non partagé fut la source fondamentale qui l'a motivé à produire son traité. Ce dernier a été perçu, y compris par ses proches, comme un produit du hasard, presque de l'improvisation, dans une société très snobe, comme il était fréquent dans la tradition des moralistes.

Si pour Ovide, le traité se présente comme un manuel didactique, celui de Stendhal est plutôt un ouvrage de leçon de morale. De plus, il est considéré aussi comme une confession qui est à même de porter quelques soulagements à son dépit.

Le traité de l'amour de Stendhal prend source des souvenirs personnels provenant de l'expérience d'échec en amour et, ainsi, il prévient le lecteur pour éviter les mêmes erreurs, même si l'idée ne soit pas présentée de manière explicite. Stendhal semble de nouveau s'écarter du moi, car la convention romanesque intercale un narrateur entre l'univers de la fiction et l'univers personnel de l'auteur.

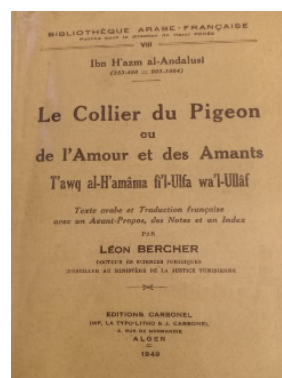
Néanmoins, le traité de l'amour est du moins pour Stendhal contourne les idées phares, ce qui permet de faciliter la confiance, vu la distance qui sépare le « *je* » de l'auteur et le « *je* » du discours fictionnel. Le traité est donc aussi vrai que la réalité. A travers le traité, Stendhal s'est créé l'opportunité d'écrire un récit autobiographique alors qu'il pouvait s'épancher sans contraintes vers le genre romanesque.

La particularité du troisième corpus que nous soumettons à l'analyse, en échos avec les deux autres cités précédemment, tout en étant consciente de la complexité de la tâche, n'est autre que cet auteur arabo-andalou, ayant un parcours paradoxal, en l'occurrence, Ibn Hazm.

### **Ibn Hazm :**

Abû Muhammad Alî ibn Hazm (ابن حزم) ou Al Hazm est un poète, historien, juriste, philosophe et théologien arabe de souche andalouse convertie à l'islam depuis plus de deux siècles. Fils de haute lignée omeyyade, ses positions politiques et son regard moderne de l'actualité lui valut d'être plusieurs fois emprisonné, les légistes ont même brûlé ses écrits! Deux fois ministre (vizir) au service de la dynastie omeyyade, Ibn Hazm mit ses connaissances encyclopédiques au service de ses réflexions politiques et théologiques.

L'œuvre d'Ibn Hazm est immense. Elle comprend 400 titres environ (beaucoup sont perdus) couvrant la totalité des sciences islamiques. Le Traité sur les religions et les écoles de pensée est considéré comme le premier traité d'histoire comparée des religions (dans le monde et en langue arabe). Il y analyse toutes les attitudes possibles face au phénomène religieux, du scepticisme à la foi du charbonnier.



*Le Collier de la colombe* (طوق الحمامة) Il s'agit d'une prose du XI<sup>e</sup> siècle écrite par Ibn Hazm en arabe vers 1023. C'est un essai qui réfléchit sur la vraie définition de l'amour, essayant de trouver le terrain d'entente de l'amour, en particulier entre les générations et les différentes civilisations. Il constitue un recueil de poèmes *Diwan* sur le thème de l'amour. Plusieurs aspects de l'expérience amoureuse sont introduits dans l'œuvre, qui est la preuve de première main du sentimental *Al-Andalus* émis par le calife de Cordoue.

Dans son avant propos, Léon Bercher indique qu'il n'existe qu'un seul manuscrit, celui de la Bibliothèque de l'université de Leyde. Ce n'est qu'en 1914, que le texte a été traduit d'abord en russe par D.K. Pétrof, puis dans d'autres langues.

Nous avons choisis de travailler sur la traduction de langue française de Léon Bercher aux éditions Carbonel, en 1949.

Ibn Hazm s'est adonné initialement à la science, au droit et à la théologie, mais son esprit philosophique lui permettra de rédiger un traité sur l'amour et ce, sous prétexte d'une demande formulée à son égard de la part d'un ami. Le traité de l'amour d'Ibn Hazm, contrairement à celui de Stendhal, n'est pas destiné à une personne précise, mais à un public musulman sage et cultivé. Il composa un petit traité sur l'amour, ses vicissitudes qu'il traverse et le comportement qu'il impose aux amants.

Dans son traité, Ibn Hazm évoque tout d'abord l'amour d'un point de vue philosophique et des différentes causes qui le font naître. Ensuite, il rend compte des joies et des peines relatives à l'amour et caractérise les qualités propres à certains amants. Dans sa réflexion très méthodologique, il ne tourne nullement le dos au processus naturel du développement du sentiment amoureux, tout en soulevant les contrastes qui existent entre les qualités qui régissent ce sentiment qu'il juge exceptionnel. A l'issue de son raisonnement, il explique que le processus amoureux prend fin par le phénomène de l'oubli ou/et par la disparition des amants.

Il était important pour l'analyse de confronter un texte dont le référent culturel, car traduit de l'arabe, est tout autre par rapport à celui d'Ovide et de Stendhal. Ensuite, la ligne directrice de l'écriture est presque identique aux autres lorsqu'on sait que son traité frôle lui aussi l'œuvre autobiographique ; celle-ci se démarque d'ailleurs de tous les traités arabes de l'amour comme celui d'*al-Djâhiz*

ou encore *al- Mus'ou'di* par son caractère vivant, original et personnel. Avec *Le Collier de la colombe*, Ibn Hazm rompt définitivement avec les histoires classiques qui racontent des amours célèbres dont nous ont habitués les auteurs arabes de l'orient, telles que *Majnôun Leylâ*, *Jâmil* et *Buthayna*, *Kuthayyir* et *A'zza* ainsi que tous les autres stéréotypes de couples amoureux arabes. L'auteur ne rend compte que de ce qu'il a vécu et éprouvé lui-même. Les personnages de son livre sont, en dehors de lui, des gens qu'il a connus et fréquentés : princes, ministres, savants et étudiants amoureux. Chez Ibn Hazm il ne s'agit point de traité autobiographique mais de mémoires, dans la mesure où l'auteur ne cherche pas à raconter sa vie, il cherche plutôt à expliquer le rôle qu'il a tenu, en tant qu'acteur ou en tant que témoin, au cours des événements qu'il retrace. Il raconte les histoires d'amour des gens qui l'ont entouré, ceux qui ont fait l'histoire de l'Andalousie, influencé par toute la splendeur de ce pays. L'ouvrage d'Ibn Hazm est très différent des traités de l'amour classique, c'est surtout une production scientifique, théologique et juridique ; un ouvrage de jeunesse qui garde une légèreté aimable (30 chapitres), un traité de l'amour de l'Andalousie, la nature et la phénoménologie de l'amour, les rapports entre les amants, leurs peines et leurs joies. Une grande partie de cette œuvre est constituée de souvenirs autobiographiques, c'est aussi une introduction dans la société musulmane du moyen âge celle des esclaves courtisanes, de cantatrices de Cordoue. Mais aussi celle de princesses royales. C'est cette reconstitution passionnante dans les différents milieux unis par la réalité humaine de l'amour, que le grand poète andalous nous présente.

La synthèse des corpus fait ressortir la réflexion suivante : L'amour est bien la grande affaire d'Ovide, de Stendhal et d'Ibn Hazm, et leur traité présente une conception de l'amour qui apparaît comme une combinaison des éléments d'une quasi philosophie de l'amour ainsi que des éléments d'ordre autobiographique. Si Ovide enseigne l'amour comme on enseigne l'algèbre ou la chimie, Stendhal étudie les réactions, les résultats de cet amour, une fois installé dans les cœurs. Ibn Hazm quant à lui, tente d'expliquer tous les bienfaits ainsi que les méfaits de l'amour, en ne s'impliquant pas directement mais juste à travers les autres. Leurs traités sont des armures pour se protéger d'un sentiment qui leur a fait mal, une sorte de violence et une vengeance envers tous ceux qui peuvent aimer. Un

engagement à dire la vérité. C'est ainsi que la focalisation interne se relève dans le traité de l'amour et l'auteur ne s'implique pas seulement en tant que narrateur mais aussi parfois comme un personnage mais qui se dissimule derrière le masque de la neutralité. D'une façon philosophique, didactique ou scientifique, les éléments présentés dans ce genre littéraire restent très largement subjectifs car l'omniscience de l'auteur est présente clairement. Mais ce qui est important à relever c'est que l'auteur est impliqué d'une façon directe ou indirecte dans son traité et cela à travers des expériences personnelles, des anecdotes vécues ou des amours passées.

Certains d'entre eux, laissent peindre quelques aspects de leur vie à travers une œuvre, ce qui devient presque comme une évidence dans le traité, surtout pour Stendhal. Ce dernier semble s'offrir carrément à un lecteur, confident et ami, pour l'impliquer directement et volontairement dans son discours. Il n'en est pas moins évident pour l'essai d'Ovide et d'Ibn Hazm.

L'autobiographie dans le traité de l'amour est vite prise au piège de son énonciation. Le traité de l'amour est d'abord une méditation sur l'amour et la beauté de ce sentiment, une méditation entrecoupée de scènes fantasmatiques et d'anecdotes réelles. Le « je » n'a de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours, il n'est d'ailleurs nullement la marque exclusive de l'autobiographie dans le traité de l'amour, le « tu » et le « il » sont des figures d'énonciation que l'auteur de ce genre littéraire utilise pour insister, dans un but didactique, sur une mise en situation d'un discours de l'autre dans celui du sujet.

Par voie de conséquence, le rapport qui sera opposé entre le thème de l'amour et le sujet énonciateur aura un enjeu déterminant dans notre travail qui s'articulera autour d'une analyse dans laquelle le discours et l'énonciation occuperont une place prépondérante. Nous conviendrons aussi que nous n'évacuerons pas le recours à l'approche philosophique et sa vision sur l'amour que nous mettrons en interaction avec les données révélées par l'analyse discursive et celle qui a trait à l'énonciation.

Pour faire ressortir la conception de l'amour chez l'un et l'autre, nous recourons à une combinaison méthodologique que nous jugeons incontournable, celle qui effectue une systémie entre l'analyse des discours autour de l'amour, l'énonciation



et la co-énonciation et la théorie de la phénoménologie dans une démarche philosophique.

C'est ainsi que, dans le cadre de cette recherche, nous recourons à une analyse linguistique de l'énonciation et de la co-énonciation à travers laquelle nous tenterons de répondre à un certain nombre de questions liées à notre problématique que nous expliciterons au fur et à mesure dans cette introduction. Une étude énonciative qui comprendrait le recours à l'analyse des déictiques et des autres éléments du discours révélateurs de la présence de la subjectivité nous sera utile pour prouver l'existence et l'implication du sujet parlant, même quand il s'agit en apparence d'un discours moraliste ou éducateur. L'analyse énonciative nous aidera aussi à relever la présence, ou pas, du co-énonciateur. Si présence il y a, nous tenterons de le prouver grâce aux moyens et aux stratégies que l'auteur emploie pour interpeller le co-énonciateur, en l'occurrence le lecteur dans toute sa diversité liée au spatio-temporel.

Cette analyse nous permettra aussi de relever toutes les marques décelant les différentes représentations du phénomène de l'amour dans les littératures ciblées par notre corpus. Ainsi, nous introduirons le processus d'énonciation pour analyser des discours révélant des dits et des non-dits chez les trois essayistes. Nous nous appuyerons sur les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni avec son ouvrage qui nous servira de référence, à savoir : « *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage* » où elle déclare que du point de vue sémantique. Tous les linguistes se sont accordés sur le sens originel « propre » du terme « énonciation » qu'elle reprend : « *L'énonciation est la production individuelle d'un énoncé dans des conditions spatio-temporelles précises* » (KERBRAT-ORECCHIONI, 2009. p.66) ; il s'agit là d'une première définition que donne le dictionnaire Larousse à ce terme. Nous reviendrons plus en détails dans les chapitres de cette thèse pour évoquer la relation énonciation/co-énonciation dans le discours des auteurs puisque l'implication, consciente ou inconsciente, du lecteur est déterminante dans la construction du sens d'un texte. Pour cela, nous ferons référence aussi aux travaux de Benveniste mais aussi à ceux de Chreaudeau et bien d'autres spécialistes qui se sont penchés sur la question.

L'analyse énonciative nous mène de manière très naturelle à celle du discours car, fonctionnant en complémentarité, l'une ne va pas sans l'autre. Si les éléments linguistiques que nous étudierons révéleraient une situation énonciative

apparente dans le processus d'écriture chez les trois auteurs, ceci devrait aboutir à un certain nombre d'interprétations sémantiques que suggèreraient alors l'énonciation et le discours. De ce fait, nous nous référerons, quand le besoin se fait sentir, à certaines théories relatives à l'analyse du discours et nous évoquerons à ce propos celles de Maingueneau entre autres.

IL est avéré que l'analyse de discours entretient avec la linguistique des rapports complexes qui sont toujours en situation de redéfinition constante. Elle se situe à la croisée des chemins des approches linguistiques avec toute leur diversité, leur cadre méthodologique et toutes les théories et les notions qui y sont impliquées. En dépit de toute cette complexité, les définitions convergent vers le principe unique de son objet comme le précise Grawitz qui soutient que toutes les recherches en ce domaine « (...) partent néanmoins du principe que les énoncés ne se présentent pas comme des phrases ou des suites de phrases mais comme des textes. Or un texte est un mode d'organisation spécifique qu'il faut étudier comme tel en le rapportant aux conditions dans lesquelles il est produit. Considérer la structure d'un texte en le rapportant à ses conditions de production, c'est l'envisager comme discours ». (GRAWITZ.1990. P.345)

Nous rappellerons dans les réflexions que nous développerons plus loin que la complexité de la notion de discours rend dérisoire toute tentative de donner une définition précise du discours et de l'analyse de discours. Cela est dû très probablement aux diverses acceptions que proposent les chercheurs au terme de *discours*; certains en ont une conception très restreinte, d'autres en font un synonyme de "texte" ou "d'énoncé".

Nous pouvons d'ores et déjà soutenir que le discours est une unité linguistique de dimension supérieure à la phrase (transphrastique), conçue comme un message pris globalement.

La notion de "*discours*" désignerait aussi un ensemble d'énoncés de dimension variable produits à partir d'une position sociale ou idéologique ; cet angle nous interpelle pour insérer le discours analysé dans le contexte sociopolitique propre à chaque auteur.

Ceci étant, toutes les données recueillies par le biais d'une double analyse axée essentiellement sur des éléments linguistiques et leur implication au plan sémantique, seront confrontées à deux autres variables, que nous estimons être

incontournables pour se rapprocher au maximum des résultats escomptés à l'issue de cette réflexion. Il s'agit de l'éclairage théorique relatif au domaine de la philosophie ainsi qu'au vécu des essayistes.

Nous pensons que l'apport de quelques théories philosophiques, celles qui ont trait à la phénoménologie de l'amour, nous éclaireraient plus sur le rapport entre l'auteur, cette personne physique qui a rédigé le projet du traité et l'idéologie globale autour de ce sentiment qui a su résister aux aléas du temps.

Les nouvelles théories de philosophie sont en rupture avec les discours apologétiques et défiants. Elles renoncent catégoriquement d'ailleurs de réfléchir sur l'amour juste pour en vanter les vertus, pour en chanter la beauté, et finalement pour demander à la raison, à la réflexion et à l'intelligence elle-même de s'incliner révérencieusement devant ce noble sentiment.

Cependant, par simple souci de rigueur, il sera question, à travers les trois corpus d'études, de rétablir une juste appréciation du phénomène amoureux, de son origine, de sa consistance, de son étendue et de ses limites.

*« L'amour n'est pas d'emblée un phénomène irréductible et auto-suffisant : il s'inscrit, comme tout ce que fait et ressent l'homme, dans une sorte de logique du vivant. Cette inscription n'est pas une réduction, elle est seulement l'idée d'une origine - cette origine dans le temps servant aussi de point de départ de l'analyse philosophique. Quelle serait cette "logique", et en quoi concerne-t-elle l'amour ? »* (Vincent Citot, 2000, « Origine, structure et horizon de l'amour » de, in *Le Philosophoïre* 2000/1 (N° 11), pages 23 à 71).

Il conviendrait que dans cette approche philosophique, il est fait observer que l'amour est bel et bien présent dans le quotidien des êtres humains et que c'est indéniable. Ce sentiment représente un facteur déterminant dans notre équilibre affectif et dans l'établissement de notre bien être personnel. Outre la modération, la prudence, le plaisir raisonné, la vertu, etc., l'amour et l'amitié font partie de la magie du bonheur. *« La sagesse antique se présentait comme une « éthique » de la vie heureuse ; elle cherchait à répondre à cette question « comment mener une vie bonne, équilibrée et harmonieuse ? »,* (CITOT. 2000, page 77).

Ce recours à la philosophie nous aidera à consolider l'idée que tant que ce sentiment noble participe à ce bonheur de chacun, l'amour est du côté de cette éthique individuelle. C'est une éthique *pour soi*, pour son bonheur à soi.

Avec ce dispositif référentiel sur lequel nous nous appuierons tout au long de notre recherche, les questionnements qui occupent la priorité de notre travail sont les suivants :

- Comment les trois auteurs se représentent-ils le phénomène et le sentiment de l'amour ?
- Est-ce que l'amour, au-delà des représentations individuelles, est un phénomène qui subit une quelconque influence idéologique ?
- Peut-on traiter le thème de l'amour, un sentiment individuel, en usant d'un discours tantôt moraliste axé sur l'éthique et tantôt teinté d'un esprit d'éducation et d'enseignement ?
- Comment, à partir d'une conviction personnelle, construite sur la base d'un vécu, peut-on produire un discours qui se veut objectif, relevant d'une compétence d'expertise et de maîtrise de l'objet ?
- Comment dissocier la subjectivité dans le discours des essayistes dans un traité moraliste, à propos d'une vision individualiste du sentiment de l'amour ?
- Est-ce que les situations d'énonciation qui composent les trois textes nous renseignent suffisamment sur les intentions, les non-dits et les représentations des auteurs et des personnages mis en scène dans les trois ouvrages ? Seraient-elles suffisantes pour nous éclairer sur le rapport qui existerait entre la biographie des auteurs, la situation sociopolitique qui régnait à leur époque et le discours qu'ils ont produit pour décrire leur « amour », tels qu'ils le concevaient ?

Parmi les hypothèses de recherche qui ont retenu notre attention, celles qui nous nous ont mis sur les pistes d'investigation, nous en énumérons celles-ci :

- L'amour est un sentiment atemporel et il existe depuis la nuit des temps. Combien même il pourrait s'agir d'un sentiment personnel, souvent reproduit pour les autres comme étant les retombées d'une expérience

vécue, le discours qu'un auteur s'approprié à ce propos demeure aussi le reflet d'un imaginaire collectif.

- L'analyse d'un discours subjectif, pourtant compréhensible puisqu'il s'agit de l'expression d'un sentiment humain, révèle que ce dernier est souvent présenté sous la forme d'une réflexion « sérieuse », d'une vérité, voire d'un dogme.
- Cependant, l'analyse énonciatrice expliquera comment le sentiment d'amour reste une profonde émotion humaine, individuelle, que les poètes et les romanciers ont toujours décrit de manière charnelle ; Cependant, pour des raisons d'appartenance à une culture, à un dogme ou tout simplement à une croyance, le discours sur l'amour prendrait une autre orientation jusqu'à s'octroyer le statut de traité.
- En somme, nous montrerons pourquoi les trois ouvrages sont des traités, plutôt que des romans qui ne font que chanter la beauté et le bonheur occasionné par l'amour. Les données que nous croiserons à travers les différentes analyses préconisées dans ce travail révéleraient que les trois auteurs étaient d'abord, dans une posture, des poètes-romanciers, avant de se situer en tant qu'essayiste et d'octroyer ainsi à la notion d'amour, une dimension plus grande, qui dépasserait celle d'un simple sentiment dont s'inspirent les dramaturges et les producteurs des industries cinématographiques plus tard<sup>2</sup>.

En ce qui concerne l'organisation globale de la présentation de cette thèse, elle se présente comme suit :

La première partie, sera consacrée aux éclairages théoriques qui alimenteront l'analyse que nous préconisons afin de recueillir les données nous permettant d'établir tous les recoupements susceptibles d'apporter de l'eau à notre moulin. Les approches philosophique, énonciative et l'autre discursive, seront explicités et mis en exergue avec le contenu qui nous intéresse à savoir, l'amour. Nous croiserons un certain nombre des théories relatives à toutes ces approches afin de mettre la lumière sur les présupposés conceptuels sur la base de certains ouvrages de référence que nous évoquerons. Il sera aussi question des différentes définitions

---

<sup>2</sup>Nous pouvons établir une analogie entre le statut d'un médecin généraliste, qui conçoit la maladie et la thérapie de manière générale, en relation avec toute l'anatomie du patient ; alors que le spécialiste redimensionne l'organe traité dans sa spécialité, pour aller aux profondeurs des choses.

de l'amour, sous plusieurs angles : ceci nous servira de socle quant aux réflexions que nous mènerons tout au long de cette recherche. Ainsi que la grande question du genre : le traité et ses caractéristiques.

Une seconde partie sera réservée à la présentation des discours des auteurs, en relation avec le processus de l'énonciation propre à chacun d'eux. On observera aussi de plus près les enjeux des marques énonciatives : les déterminants, les qualificatifs et les représentations : ceci éclairerait nos hypothèses émises plus haut.

Enfin, nous réserverons la troisième partie à l'analyse des corpus en usant des stratégies et des protocoles que nous mettrons en place. En s'appuyant sur le processus d'énonciation ainsi que sur la subjectivité dans le discours des auteurs, le recoupement des données recueillies et l'analyse de la synthèse produite seront commentés et argumentés. A la lumière des résultats obtenus, nous parviendrons aux conclusions de notre recherche, en rapport avec les hypothèses émises.

## Partie I

Conceptualisation et approches  
définitoires

عشوة

### Introduction

Pour cette recherche, nous avons opté pour une distinction entre le discours et le contexte : le discours amoureux n'est pas tout à fait apparent dans les trois traités puisqu'il s'agit d'un cadre didactique, les trois auteurs définissent, observent et conseillent. Le discours est donc effacé derrière son contexte en gommant l'aspect subjectif pour privilégier le caractère d'évidence des dires et leur prétendue objectivité. Les auteurs ont eu recours à leurs expériences personnelles et celles des autres pour mieux manifester leur enseignement.

Un panorama de définitions théoriques de la thématique de l'amour et des approches utilisées est nécessaire. L'amour dans son sens, historique, psychologique et didactique est l'objet des littératures étudiées.

Un premier chapitre sera consacré aux différentes définitions du sentiment amoureux à travers les littératures, essentiellement la littérature gréco-romaine, andalouse et française.

Le deuxième est autour du discours. Comment l'amour est-il exprimé ? Quelles sont ses nuances et quelles sont les grandes théories qui l'ont traité ? Un large regard sur la théorie de Barthes qui a consacré tout son essai : *Fragments d'un discours amoureux* sur la parole de l'amoureux, ainsi que Kauffmann qui voit dans le discours sur l'amour un tournant communicationnel.

Le troisième chapitre de cette première partie est consacré au genre : le traité en parallèle avec l'essai qui se distingue par leur perspective didactique et sémantique.



Chapitre 1 :

*L'Amour dans tous ses états*

### I. 1.1 Légendes et littératures de l'amour

L'association amour-écriture s'est accomplie au cours du premier millénaire, sans doute en raison de le désir d'exprimer ses sentiments en révélant un contenu « passionné ». Signalons d'abord que toute civilisation a pour base un sentiment religieux qui régit les relations de l'homme à son / ses dieu / x. Le sentiment naît de la double contrainte mimétique (attirance / séduction). A vrai dire, avant l'avènement des religions, l'amour comme on l'entend aujourd'hui, interaction entre corps / cœur et esprit était inconnu. Seul le platonisme présentait un idéal semblable. La production littéraire gréco-romaine mettait en relief le sentiment amoureux entre humains et divins. Afin d'expliquer le phénomène de l'amour et de la conception du désir charnel chez les Grecs de l'antiquité, nous nous référons aux travaux de Martine Fournier<sup>1</sup> qui s'est intéressée à la question dans ses différents articles.

#### I.1.1.1 L'amour dans l'antiquité gréco-romaine

En effet, *Le Banquet* de Platon<sup>2</sup>, un des premiers traités sur l'amour, a influencé, pendant plus de deux millénaires, la vision occidentale de l'amour. Il s'agit d'un récit/discours autour de l'amour et qui met en scène un repas entre amis, qui se sont réunis pour fêter le succès d'Agathon à un concours de tragédie.

En fait, il s'agit plutôt d'une beuverie collective (appelée *symposium*) entre jeunes et vieux dépravés de l'aristocratie athénienne qui décident, largement avinés, de parler d'amour. Il s'en suit une succession de sept discours, dont la tradition ne retient généralement que celui d'Aristophane et de Socrate. Et paradoxalement, si du point de vue de Platon, le discours du premier est faux et illusoire (Platon déteste Aristophane, qui s'est moqué de son maître Socrate dans ses comédies),

---

<sup>1</sup> Martine Fournier, née le 29 juin 1965 à Menin est une femme politique belge flamande, membre du CD&V. Elle est diplômée en sciences humaines et fut indépendante. Dans ses travaux, elle s'est focalisée sur la pensée Grecque. Martine Fournier a été rédactrice en chef des magazines "Sciences Humaines" de 2007 à 2014. Journaliste scientifique de "Sciences Humaines Communication" depuis 1995, elle a réalisé la rédaction de nombreux articles et la coordination de dossiers pluridisciplinaires sur l'éducation, la famille, la jeunesse, le travail, le genre, la société, les individus etc...

<sup>2</sup> *Le Banquet* est un texte de Platon écrit aux environs de 380 av. J.-C. Il est constitué principalement d'une longue série de discours portant sur la nature et les qualités de l'amour. *Tòsumpósion* en grec est traduit traditionnellement par Le Banquet, terme désignant une réception, une fête mondaine.

c'est peut-être celui qui est le plus connu. Le discours négatif a souvent plus d'impact que celui qui prône les louanges.

Par ailleurs, chez les grecs, la représentation de la quête d'amour est perçue comme une tentative de réparation. Pour Aristophane, l'amour est recherche de fusion, de réparation d'une unité perdue, la recherche de l'âme-sœur dont la rencontre doit assurer notre bonheur, l'amour dans son sens absolu comme l'a présenté André Comte-Sponville dans ses analyses du discours platonicien.

Quant au discours de Socrate à propos de l'amour : « *vieillard de 53 ans, marié à Xanthippe, une harpie acariâtre, mais, malgré son physique repoussant, amant convoité des plus beaux jeunes gens de la cité. Foin de toutes ces balivernes* », déclare Socrate qui pense détenir la vérité sur l'amour qu'il tient de la prêtresse Diotime. « *Éros est né de l'union d'une pauvre et d'un dieu, c'est pourquoi l'amour est et sera toujours issu du désir et du manque* ». Voilà le secret de l'amour, à travers les paroles de Socrate rapportées par Platon.

L'amour est ainsi incomplétude et on n'aime que ce que l'on désire. Et pour Platon, ce désir est tension vers le beau, vers le monde des idées d'où la fécondité spirituelle de l'amour. L'« amour platonique », expression utilisée pour désigner un amour asexué entre deux êtres, est né de cette conception idéaliste platonicienne.

A partir de la conception de l'amour des grecs anciens, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que toutes les représentations véhiculées pendant des millénaires en occident, et pas seulement, ont nourri des traditions et des ancrages culturels. On retrouve d'ailleurs cette vision du manque et de la quête concernant l'amour et l'union mais aussi les désirs charnels dans les mœurs quotidiennes et reprise dans la littérature, le cinéma et le théâtre. En fait, la conception de l'amour dans la tradition philosophique grecque n'est autre que celle qui incarne les sociétés occidentales. Cette philosophie de l'amour a été la source des œuvres qui constituent le fondement même de leur culture académique. Selon Martine Fournier, la tradition grecque est devenue la référence commune des codes socioculturels en Europe.

Ce n'est que beaucoup plus tard, grâce aux arabes, les chevaliers ramenèrent des croisades, la sagesse de Platon et ont « permis » l'expression du sentiment amoureux à condition qu'il respecte la rigueur de la théologie et du coran. Les andalous d'Espagne était l'un des meilleurs écrivains de l'amour.

### I.1.1.2 Le langage de l'amour dans la littérature arabe

L'amour est le thème favori de la littérature arabe, il semble que ce genre soit né et soit développé sous le signe de ce noble sentiment qui existe depuis le début de l'humanité. De *Aba el 'Atahiya* à Mahmoud Derwich, de la Mésopotamie aux terres andalouses, le sentiment amoureux et le beau verbe ont toujours su cohabiter pour offrir à un public connaisseur, goûtant aux saveurs de la beauté et de l'amour, une production artistique, philosophique et parfois psychologique hautement raffinée.

Jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la littérature arabe est essentiellement poétique, et la thématique de l'amour se confond avec l'histoire de la poésie et de l'écriture de l'amour. Ce thème trouve son expression dans la *qasida*, composition de vers longs en rimes plates née au cours de la période archaïque, oralement par les bédouins puis règlementée par les théoriciens du IX<sup>ème</sup> siècle. Le traditionnel prélude élégiaque *nasib*, long poème de la plainte passionnée, tel que celui de *Majnun Leyla*<sup>3</sup> a été très vite remplacé par les productions littéraires de l'école courtoise de Bagdad menée par *El Abbas Ibn El Ahnef* et conduite par *Abu Nuwas* qui excelle dans l'expression du sentiment amoureux avant la mort et le lie étroitement avec la méditation. La terre andalouse, avec toute sa splendeur, sa nature et sa beauté, a beaucoup inspiré les poètes et les musiciens dans leurs créations. Après la chute de Cordoue (1236), de Séville (1249) et bien plus tard de Grenade (1492), la poésie strophique du *muwashah* et du *ghazal* propose une expression plutôt lyrique et adaptée à la sensibilité populaire et à la générosité de la nature. Un peu plus tard, Attar (Le droguiste) qui vécut de 1140 à 1230, nous a laissé deux chefs d'œuvre où il déplore et exprime « le cri de son âme brulante » et fait découvrir l'univers de l'amour qui selon lui n'a que trois chemins : le feu,

---

<sup>3</sup>Ou parfois Kaïs et Layla, est une histoire d'amour populaire d'origine arabe racontant les péripéties concernant le poète bédouin Qays ibn al-Moullawwah et sa cousine Layla al-Amiriyya.

les larmes et le sang (ZAYDANE Georgy.1963.p 117). Toute la littérature arabe qui vient après Bagdad et l'Andalousie et qui relate la folie d'amour s'aligne dans la même perspective : celle de l'amour lyrique et la douleur de la passion. Selon les écrivains de l'amour, comme *Ibn Arabi*<sup>4</sup> et d'autres maîtres de *Taçawwuf*<sup>5</sup>, l'amour n'est pas définissable. Il s'agit d'une énergie qui attire l'homme vers son origine, d'abord divine puis affective. Le couple est soumis inexorablement aux lois universelles de l'amour. L'attraction qui pousse l'un vers l'autre a pour raison de se reconnaître l'un dans l'autre dans cet acte d'union des corps, chaque élément est créateur d'une force qui tient le sentiment à l'abri de la mélancolie et de l'erreur. Le sentiment amoureux se développa évidemment avec le développement de la littérature et s'est installé surtout dans l'écriture égyptienne du XIXème et XXème siècle, où l'étincelle de la passion amoureuse était comme une lueur d'espoir dans la grande tradition de la littérature engagée. Ahmed Shawki, Nizar el Kabani ou Mahmoud Derwish, ont écrit autour et pour l'amour et ont laissé des merveilleux textes qui demeurent des chefs d'œuvres de la littérature arabe de la passion.

### I.1.1.3 L'amour à la française : évolution d'un discours

Depuis la légende de Tristan et Iseult, que les troubadours chantèrent à partir du XIIème siècle et qui eut une immense popularité en Europe, les nombreux récits d'amour, contrariés surtout, tels ceux d'Abélard et Héloïse de Lancelot et Guenièvre, et de Roméo et Juliette, ne sont que des variantes de cette thématique. Dans les écrits du Moyen âge, l'on trouve le fondement de l'amour romantique, qui selon beaucoup d'auteurs est toujours malheureux. D'abord, les deux amants sont rarement responsables de leur attirance causée par la magie d'un moment ou le hasard d'un jour, en plus de tous les obstacles que vivent les amoureux comme s'aimer dans l'absence et l'interdit. Ils sont amoureux de l'amour, en souffrent et parfois en meurent comme dans le Mythe de Tristan et

---

<sup>4</sup> Abū 'AbdAllāhMuḥammad ibn 'Alī ibn Muḥammad ibn 'Arabī al-Ḥātimīaṭ-Ṭā'ī, mieux connu sous le nom d'Ibn 'Arabi, né le 26 juillet 1165, à Murcie, et mort le 16 novembre 1240, à Damas, également appelé ach-Cheikh al-Akbar, est un ouléma, théologien, juriste, poète, soufi, métaphysicien et philosophe andalou.

<sup>5</sup>Une quête spirituelle basée sur la contemplation et l'amour de Dieu.

Iseult<sup>6</sup>. (TREMBLEY Victor. 2007). La religion chrétienne suscita, d'ailleurs son aspect clandestin et affligeant en condamnant tout ce qui est terrestre, même l'amour humain, au profit du bonheur éternel. La réalité féodale redonne le statut idéal à la femme, et à la sexualité s'ajoute la dimension sentimentale : l'amour évolue, le lyrisme essentiellement amoureux se différenciera au temps de Villon<sup>7</sup>, mais avec le souffle de la Renaissance, la femme redevient l'idéal amoureux dont on souffre. Avec le XVIIème siècle règne l'ordre de Louis XIV qui s'étendra à tous les domaines, même la langue. Mais curieusement c'est au théâtre que se réfugie le désir amoureux chez Corneille, mais contrôlé par la gloire, cependant le « devoir » passe avant le « bonheur ». Avec Racine la passion reprend son droit, quoiqu'involontaire, elle y est coupable et tragique. Le siècle des lumières fait disparaître les ombres pudiques dont la sensibilité a besoin pour éclore ; la raison détruit le sentiment. C'est une période de cynisme où les femmes aiment avec leurs têtes, tandis que leur corps s'adonne au plaisir sensuel. Intimidé, l'amour se réfugie dans l'art (La peinture de Watteau). C'est Rousseau qui ouvrira les portes du Romantisme, influencé par Pétrarque, il réinvente le sentiment de la nature et de l'écriture de la solitude. L'on a déjà mentionné l'influence du christianisme sur l'amour romantique, quoique Chateaubriand n'y voit que la source d'un certain dualisme : le rêve d'un amour irréalisable n'amenant que déception et souffrance (DALI-YOUCHEF Fatima Zohra, thèse de doctorat 2016).

Pour les romantiques, poésie est synonyme d'amour, le poète révèle ce qu'il éprouve, exigeant une liberté totale autant morale qu'artistique. Aussi n'est-il pas négligeable de considérer la vie personnelle des auteurs de l'amour romantiques en relation avec leurs écrits de l'amour. Les grands maîtres qui suivront restent dans la cristallisation de l'amour à la suite d'une déception ou d'un échec, et la nature reste toujours la meilleure amie qui console. Lamartine suivra une voie aussi affligeante et impose l'idée de l'amour menacé plutôt que l'amour rejeté. Donner une définition scientifique de l'amour a bien été l'affaire de Stendhal, qui seul a décortiqué le sentiment et en a fait une leçon de botanique. Mais il reste dans la même inspiration que ses prédécesseurs, celle de l'amour sacrifié face à la réalité de la solitude.

---

<sup>6</sup> À l'origine, c'est une tragédie centrée sur l'amour adultère entre le chevalier Tristan et la princesse Iseult.

<sup>7</sup> Un poète français de la fin du Moyen Âge.

L'homme ainsi sauvé par la force génératrice de l'amour féminin, surmontant sa douleur et sa rancune demeure une expression universelle qui s'étend dans tout espace et dans toute langue.

### I.1.2 Origine d'un mot : Amour

Amour : Sentiment vif. Inclination envers une personne, le plus souvent à caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel, mais entraînant des comportements variés. (Dictionnaire Larousse.1974). Tous les dictionnaires sont unanimes quant à la signification du verbe « aimer », qui peut aussi vouloir dire « amitié », ou plus simplement une affection pour quelque chose qui provoque du plaisir ; ainsi, l'Amitié a donc un sens plus global que celui du mot « amour ». Ainsi, nous convenons que l'amour entre deux êtres, quant à lui, est un sentiment ordinairement plus intense qu'une simple amitié ou affection. Nous avons consulté un certain nombre de dictionnaires et paradoxalement à certaines idées reçues, les définitions que nous avons trouvées peuvent susciter la curiosité de toute personne convaincue de tout savoir sur le terme d'amour :

- 1- Nom masculin ; Sentiment vif qui pousse à aimer (qqn), à vouloir du bien, à aider en s'identifiant plus ou moins. L'amour et l'amitié. (Petit Robert. 2004)
- 2- Inclination envers une personne, le plus souvent à caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel, mais entraînant des comportements variés. Un mariage d'amour (Hachette, illustré 2011).

Voici maintenant quelques autres définitions pertinentes du mot Amour (sentiment, passion, rencontre amoureuse), extraites du dictionnaire Larousse :

- L'amour est ce mouvement de dévotion qui porte un être vers une divinité, vers une entité idéalisée ; adhésion à une idée, à un idéal : Amour de Dieu.
- Intérêt, goût très vif manifesté par quelqu'un pour une catégorie de choses, pour telle source de plaisir ou de satisfaction : Amour des objets d'art. Son amour du jeu le perdra.

- Affection ou tendresse entre les membres d'une famille : Amour paternel, filial.
- Inclination d'une personne pour une autre, de caractère passionnel et/ou sexuel : Déclaration d'amour.
- Liaison, aventure amoureuse, sentimentale, galante : Un amour de jeunesse.
- Personne aimée (surtout dans des apostrophes) : Mon amour.
- Représentation symbolique des désirs de l'amour par un très jeune enfant ou un petit cupidon.

Toute cette panoplie définitoire dénote à la fois d'une complexité relative au référent pluriel auquel le mot Amour renvoie et donc, d'un champ d'analyse très large. Il sera alors plus aisé pour nous, tout au long de cette recherche, de le rattacher à un vécu, un comportement et une vision propre à chaque écrivain et donc aux différentes représentations que chacun d'entre eux se fait de la notion d'amour.

Étymologiquement, le mot « amour » n'est pas vraiment français. Son origine est bien latine : *amor* signifie « amour, affection » en latin. Pour autant, c'est par l'occitan des troubadours (appelé limousin ou provençal selon les contextes et époques) que le mot nous est parvenu tel quel : *amor*: prononcé « amour » en français. A partir des différentes définitions de l'amour dans son absolu, il serait aussi important de replacer le mot dans des typologies qui le mettent en valeur, celles qui font l'éloge des traités que nous nous proposons d'étudier dans cette thèse.

### **a- Origine latine :**

Dès la Grèce antique, l'épanouissement de la thématique de l'amour a accompagné la prise de conscience de la femme et des sentiments individuels. Les fragments d'Archiloque (en VII<sup>e</sup> avant J-C) ne chantent que des désirs furtifs, mais les termes de l'amour y sont déjà présents : le mot amour chez Saphô<sup>8</sup> ἀγάπη est synonyme de galanterie et implique la recherche des bonnes fortunes et emporte l'idée de libertinage. Le désordre de la passion chez les grecs rend le sujet plus

---

<sup>8</sup> Poétesse grecque de l'Antiquité qui a vécu aux VII<sup>e</sup> siècle et VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.



sensible et associe pendant longtemps, le mot à l'erreur et à la honte. Plus tard, dans l'antiquité latine, ce sont les poèmes de Catulle (84 à 54 AV. J-C) qui inaugurent avec subtilité la tradition de la thématique de l'amour à laquelle Tibulle, Propertius ou Ovide apportent quelques développements au niveau de la sémantique du mot « amour ». (CHARLES-Wurtz, Ludmila. 2002. P 55). Le terme a pris un tout autre aspect et a une définition tout autre, qui veut dire éloge des dieux ou d'athlètes vainqueurs, mais reprend sa définition originale dans les œuvres chorales. Il a des synonymes comme *carissimus / carissima* «le plus cher». Ou «cher», le mot latin *carus* décrit quelque chose de grande valeur, qu'elle soit financière ou émotionnelle (la terminaison *-issimus / a* signifie «plus» ou «très»). Ou le synonyme *dulcissimus / dulcissima* «le plus sucré». Les Romains utilisaient le mot *dulcis* exactement de la même manière que nous utilisons «sucré», à la fois pour signifier «sucré» et pour décrire une personne que l'on désire où qu'on juge douce et fragile (ASHLI. 2014, p.71).

Ainsi l'utilisation du terme Amour la plus ancienne est d'inspiration savante ou populaire. Le terme est par la suite utilisé sans crainte ni ambiguïté pour célébrer la puissance d'un prince « A l'amour que j'ai comme maître, à la puissance d'un soldat courageux... »<sup>9</sup>. Dans la seconde moitié du XVIIème siècle et en France que le mot Amour a pris une tournure lyrique et devient une question contemporaine, c'est autour de cette notion que s'opèrent les débats les plus actuels, en l'associant à différents contextes, religieux, philosophique ou psychanalytique.

### **b- Les 100 noms de l'amour en langue arabe :**

« Les arabes disposent de quatre-vingt-dix-neuf noms pour nommer Allah, le Dieu unique, ils en ont cent pour parler de l'amour » (CHEBEL Malek. METOUI Lasaâd. 2006. p 8). Si une telle richesse sémantique montre à quel point la civilisation arabo-musulmane, l'art d'aimer et de le dire a atteint un raffinement inégalé. Cette palette de synonymes permet aussi de cerner de plus près le sentiment amoureux et de lui attribuer de nombreuses voire infinies variations. La maîtrise complète du lexique amoureux, tel qu'il est dans la langue arabe permet d'accéder à tout l'imaginaire qu'offre cette nation, qui associe le terme « amour » à toute une organisation : nature, religion, passion, poésie, art, coran, tradition...

---

<sup>9</sup> Poésie d'amour médiévale (<https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12239718k>)

contrairement à d'autres cultures, le mot « amour » est soumis à des limites bien précises entre l'amour divin et l'amour humain. L'amour de Dieu est nommé par « *hubb Allah* » et quand il est dans le sens de l'amour fanatique spirituel il est appelé *Tassawuf*. Ainsi le mot « *el hubb* » الحب a 100 synonymes, en voici quelques-uns :

إِخْلَاصٌ ، إِعْزَازٌ ، إِخَاءٌ ، تَنْدِيمٌ ، تَعَشُّقٌ ، تَعَلُّقٌ ، تَلَطُّفٌ ، تَوَلُّهُ ، جَوِّى ، شَدَعْفٌ ، شَدَعْفٌ ، صَبَابَةٌ ، صَدَبَابَةٌ ، صَدْبُو ، صَدْبُوَّةٌ ، عِشْقٌ ، غَرَامٌ ، كَلْفٌ ، لَاعِجٌ ، لُوَعَةٌ ، مَحَبَّةٌ ، مَعْرَظَةٌ ، مَوَدَّةٌ ، مَيْلٌ ، مُصَافَاةٌ ، هَوِّى ، هَوِّىٌّ ، هَيْامٌ ، هَيْامٌ ، هَيْامٌ ، وَجْدٌ ، وَدَادٌ ، وَلَعٌ ، وَلَهُ ، وَدٌّ ، وَوُوعٌ ، وَدَادٌ ، وَدَادٌ ، وَد

Ces termes ne trouvent pas tous leur traduction française mais représentent les différentes formes et nuances de l'amour humain par rapport un temps et une période précise. Les termes arabes de désir (*'ichq*) et d'amour (*hubb*) ont pu s'imposer dans d'autres contextes linguistiques comme dans la langue turque, le persan ou le berbère, *'ichq*, *'ichg*, *ashk*. Mais cette diversité désigne l'amour, sentiment de manière globale, certains mots sont utilisés seulement dans un contexte poétique, d'autres sont des idiotismes locaux. La dimension érotique est niée sauf pour le mot (*shaghaf*) qui a une connotation sexuelle et prend le sens du désir corporel. Comme dans toutes les langues le mot « Amour » n'a son sens complet que dans son contexte, un contexte qui dépend de l'auteur ou parfois du lecteur.

### 1.1.2.1 Vision philosophique de l'amour

La philosophie traditionnelle occidentale s'est de tout temps désintéressée de la thématique de l'amour. Cependant, de nos jours, la phénoménologie dans le domaine de la philosophie lui accorde un intérêt particulier et voit en lui un élément de réflexion pertinent.

Si l'amour a constitué la centration dans la production littéraire, il n'a pas su faire bon ménage avec la tradition philosophique. L'amour, sujet central de la vie des humains que nous sommes, objet premier de toutes les littératures, du cinéma, des séries et des *reality-shows*<sup>10</sup> les plus ébouriffants, ne serait donc pas un objet philosophique. Néanmoins, face au désenchantement généralisé du monde,

<sup>10</sup> Ce qu'on appelle aujourd'hui la télé-réalité.

l'amour, sentiment enchanteur entre tous, aurait très mal résisté aux développements de la pensée philosophique.

« Éros aurait rejoint les autres dieux au cimetière des vieilles inepties (...). Sous le romantisme godiche, c'est le réel du sexe, du calcul et de la volonté de puissance qui se dissimulerait grossièrement. Le sentiment amoureux, associé à une "religiosité de pacotille" ne vaudrait donc pas plus de deux heures de peine conceptuelle. »<sup>11</sup>

Pourtant, depuis quelque temps, une floraison d'essais écrits par des philosophes de renom sont en vente dans rayons des librairies : *Le Paradoxe amoureux* (Pascal Bruckner), *Le Sexe ni la mort* (André Comte-Sponville), *Éloge de l'amour* (Alain Badiou), *De l'Amour* (Luc Ferry) ... pour ne citer que quelques publications récentes.

Il faut peut-être souligner le développement prodigieux des sciences humaines ces dernières années et qui se sont fort intéressés au domaine : les sociologues réfléchissent sur les relations entre les individus et explorent ce qu'ils appellent « *la sphère privée* » qui est devenue importante dans les sociétés contemporaines. Selon les travaux de François Singly et de Jean-Claude Kauffmann, ils mettent en évidence l'importance de la reconnaissance, de l'épanouissement individuel, du respect de l'autre et de la manière dont il s'exprime – ou non – à travers les relations amoureuses.<sup>12</sup> La philosophie contemporaine, plus précisément le domaine de la phénoménologie, a reconquis le phénomène de l'amour pour l'exploiter dans la tradition philosophique ancienne qui puisait dans l'art de vivre. Ainsi, la recherche du bonheur et de la sagesse, sujet central des philosophies de l'Antiquité, revient sur le devant de la scène en ne manquant pas de faire une bonne place à l'amour.

---

<sup>11</sup>Martine Fournier dans son article *L'amour : une philosophie nouvelle pour le XXIe siècle*, Sept-oct-nov 2013, explique d'une façon philosophico-scientifique la notion de l'Amour. [https://www.scienceshumaines.com/l-amour-une-philosophie-nouvelle-pour-le-xxie-siecle\\_fr\\_31243.html](https://www.scienceshumaines.com/l-amour-une-philosophie-nouvelle-pour-le-xxie-siecle_fr_31243.html)

<sup>12</sup>Voir les travaux de François de Singly, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, 2000, rééd. Pocket, 2009, et *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, Armand Colin, 2011 ; ceux de Jean-Claude Kauffmann, *Quand je est un autre*, Armand Colin, 2008, et *L'Étrange Histoire de l'amour heureux*, Armand Colin, 2009 ; Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Le Rouergue, 2004.

C'est pourquoi, d'ailleurs, on trouve dans les essais contemporains une corrélation avérée entre les représentations de l'amour des temps anciens et de l'âge d'or de la philosophie occidentale. Déjà, des conceptions paradoxales opposaient un Platon<sup>13</sup> pour qui l'amour était « *une folie divine* » à un Lucrèce<sup>14</sup> pour qui « *la seule vérité est celle du corps* ». Avec la nouvelle montée du phénomène amour/philosophie, Comme le montre de manière exhaustive la philosophe Olivia Gazalé<sup>15</sup> dans *Je t'aime à la philo* (2012), tout autant qu'elles marquent une rupture épistémologique entre les conceptions nouvelles comme celles d'André Comte-Sponville<sup>16</sup> et sa vision idéaliste et le matérialisme athée de Michel Onfray<sup>17</sup>.

La philosophie contemporaine est unanime à dire que l'amour serait devenu le paradigme central de la discipline. D'ailleurs, selon Luc Ferry<sup>18</sup>, la réflexion s'est installée dans cette nouvelle sphère de la pensée et dans laquelle l'amour serait devenu le paradigme central. Il est moins probable que l'on puisse mourir aujourd'hui, dans le monde occidental, pour Dieu, pour la patrie ou pour une révolution. Cependant, il explique qu'« *une nouvelle phénoménologie du sacré*

---

<sup>13</sup> **Platon**, né en 428/427 av. J.C. Et mort en 348 av. J.C. à Athènes, est un philosophe antique de la Grèce classique, contemporain de la démocratie athénienne et des sophistes qu'il critiqua vigoureusement. Il reprit le travail philosophique de certains de ses prédécesseurs, notamment Socrate dont il fut l'élève, ainsi que Parménide Héraclite et Pythagore, afin d'élaborer sa propre pensée. Celle-ci explore la plupart des champs importants, c'est-à-dire la métaphysique et l'éthique, l'esthétique et la politique.

<sup>14</sup> **Lucrèce** est un poète philosophe du 1<sup>er</sup> siècle avant, auteur d'un seul ouvrage en six parties. *Le De rerum natura* (*De la nature des choses*, qu'on traduit le plus souvent par *De la nature*). Un long poème passionné qui décrit le monde selon les principes d'Epicure. C'est essentiellement grâce à lui que nous connaissons l'une des plus importantes écoles philosophiques de l'Antiquité, l'épicurisme, car des ouvrages d'Epicure, qui fut beaucoup lu et célébré dans toute l'Antiquité tardive, il ne reste pratiquement rien, sauf trois lettres et quelques sentences. Si Lucrèce expose fidèlement la doctrine de son maître, il met à la défendre une âpreté nouvelle, une sombre ardeur.

<sup>15</sup> Olivia Gazalé a enseigné la philosophie pendant vingt ans, en classes préparatoires, à l'Institut d'Etudes Politiques de Paris et aux Mardis de la philo, dont elle est la cofondatrice. Elle est l'auteur de *Je t'aime à la philo – Quand les philosophes parlent d'amour et de sexe* (Robert Laffont, 2012) et du *Mythe de la virilité* (Robert Laffont, 2017).

<sup>16</sup> André Comte-Sponville, né le 12 mars 1952 à Paris, est un philosophe français. Il fut membre du Comité consultatif national d'éthique de 2008 à 2016.

<sup>17</sup> Michel Onfray, né le 1er janvier 1959 à Argentan (Orne), est un philosophe et essayiste français défendant une vision du monde hédoniste, épicurienne et athée. Il est également un auteur fécond, avec une centaine d'ouvrages publiés. Sa portée médiatique est renforcée par des interventions régulières à télévision et à la radio, où il prend part à des Débats politiques et sociaux. Sa pensée est principalement influencée par des philosophes tels que Friedrich Nietzsche et Epicure, par l'école cynique, par le matérialisme français et par l'anarchisme proudhonien.

<sup>18</sup> Luc Ferry, né le 3 janvier 1951 à La Garenne-Colombes (Seine), est un homme politique, philosophe et politologue français. Ancien professeur de philosophie et de science politique, il est ministre de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche dans les gouvernements I et II de Jean-Pierre Raffarin entre 2002 et 2004.

*contemporain ferait apparaître avec évidence que les seuls êtres pour lesquels nous serions prêts à mourir, à risquer nos vies (...) »* sont ceux que l'on aime. Pour Luc Ferry, l'amour est le vecteur qui donne sens à nos vies et à nos engagements. Dans *La Révolution de l'amour* (2010), pour bien expliquer le phénomène L. Ferry expose de manière rationnelle ses idées à ce propos et s'attaque à une histoire de la pensée philosophique occidentale. Dans sa réflexion sur l'amour, L. Ferry élargit le champ de ce sentiment bien au-delà de la pure passion amoureuse. Ainsi, il rejoint en cela un certain nombre de travaux récents qui mettent en avant la montée de l'altruisme, de l'attention aux autres et de l'élargissement de la sphère affective à tous les secteurs de la société. La pensée philosophique s'imprègne ainsi de plus en plus des valeurs sentimentales et affectives, ce qui était impensable il y a juste quelques décennies.

### **I.1.2.2 Psychologie du sentiment amoureux**

La passion est une émotion fulgurante qui se traduit souvent par une attraction fusionnelle avec l'autre. Par contre, l'amour se présente comme une attirance affective sans violence mais avec du respect et de l'attention. Ainsi, pour un sentiment ressenti intensément, il est appelé *amour passionnel*. Telle est la définition de la psychologie de la notion de l'amour. Il s'agit d'une grande affection renforcée par la passion envers une personne. Il s'agit en fait d'un degré supérieur d'amour qui le distingue par la profondeur du sentiment mais aussi par sa pérennité dans le temps.

Ainsi, dans la vision psychologique, un amour fusionnel est basé sur des affinités de pensées. Cela forme une symbiose des deux êtres qui forment le couple. Au contraire d'une relation passionnelle, la relation fusionnelle peut durer dans le temps et parfaitement lier un homme et une femme. En somme, un couple c'est avant tout deux entités qui forment un tout. Le bonheur est une notion psychologique relative à un état constant de plénitude, contentement, enchantement et bien-être. Le bonheur entier est inconditionnel et stable où l'on ressent une entière satisfaction qu'elle soit physique ou morale.

En psychologie, le bonheur étant une notion relative et subjective, il n'en existe pas de définition claire et unanime. On considère qu'il est aussi important de vivre le moment présent, le bonheur se trouve alors dans les petits gestes du quotidien. La participation "cosmique", c'est-à-dire la participation à quelque chose de plus grand que soi est aussi un moyen d'atteindre ce sentiment. Pour finir, les psychologues se rejoignent sur le fait que le bonheur est le fruit d'un travail sur soi, consistant à rapprocher le plus possible le monde dans notre tête au monde réel en oubliant les illusions qui séparent les deux sources de malheur.

Pour les grands psychologues l'idéal est lorsqu'on apprend qu'ils sont partagés et que, enfin, l'Amour véritable commence, en couple, à deux l'amour apporte le bonheur. Nous reviendrons sur cette réflexion lors de l'analyse des textes qui constituent le corpus choisi à cet effet.

En psychologie traditionnelle la vie de couple est par définition le partage de son intimité avec son partenaire. Le fait de vivre à deux est un éternel travail au quotidien. En effet, il faut constamment cultiver la passion et l'amour. Le grand amour dans un couple est véritable, ce n'est pas un contrat d'affaires : c'est un sentiment violent qui fait courir un danger aux deux partenaires. Il ne faut jamais l'oublier quand on doute, quand l'autre semble nous « désaimer ». « *Quand quelqu'un se défend, ça ne veut pas dire qu'il n'est pas amoureux* », explique Monique Schneider<sup>19</sup>.

En psychologie moderne, il existerait deux types d'amour différents : Le premier, *Eros*, qui est cette phase de la passion, de la jouissance, du manque dévorant de l'autre. Le deuxième, *philia*, est la joie d'aimer et d'être aimé dans la durée, la tendresse, l'amitié. Ce que Montaigne<sup>20</sup> appelle joliment « *l'amitié maritale* ». Mais quand le sentiment dépasse la passion et entame l'aventure du délire et la folie, il est placé dans le contexte psychanalytique.

---

<sup>19</sup> Monique Schneider est psychologue et philosophe. Elle obtient l'agrégation de philosophie (1958), puis soutient une thèse de philosophie intitulée *La réflexion émotionnelle*, dirigée par Paul Ricoeur, à l'université de Nanterre en 1981. Elle est professeure de philosophie au lycée à Grenoble, puis fait une carrière universitaire, en philosophie et psychologie à l'université de Grenoble. Elle a ensuite enseigné la psychanalyse à l'université Paris VII. Elle est directrice de recherche émérite au CNRS.

<sup>20</sup> Michel Eyquem de Montaigne, seigneur de Montaigne, 1535/1592, a été l'un des philosophes les plus importants de la Renaissance française, connus pour populariser l'essai comme genre littéraire. Son travail est connu pour sa fusion d'anecdotes occasionnelles et d'autobiographie avec une vision intellectuelle. Son volume massif *Essais* contient certains des essais les plus influents jamais écrits.

### I.1.2.3 Regard psychanalytique : le délire de l'amour

Pour les psychanalytiques et Freud en particulier, la littérature est dans toutes ses formes « une science de l'amour » qu'elle soit poétique ou prosodique, l'écriture vient de l'effort linguistique et culturel mais l'idée vient de l'inconscient qui a forcément un rapport avec l'amour ! L'écrivain de l'amour est celui qui écrit électivement sur l'amour. Choisir un objet particulier, c'est opérer la rencontre entre le fantasme et la réalité. Or, les ressources de l'écriture littéraire évoquent cette rencontre en faisant fond sur la propre expérience de l'écrivain, comme c'est le cas de Werther<sup>21</sup>. L'écrivain de l'amour écrit dans une « psychologie spontanée » du sentiment, et développe une vertu éthique de ne pas censurer le rapport au désir. Avoir le courage de dire tout haut, donc, ce que les autres pensent tout bas par les voix et les voies de l'écriture. Mais la place de la psychanalyse a une réserve particulière : les écrivains sont liés à la condition de viser un plaisir intellectuel et esthétique aussi bien que des effets de sentiments déterminés et c'est pourquoi ils ne peuvent présenter la matière de la réalité sans modification ». Il est clair alors, que toute inclination amoureuse, prend racine uniquement dans l'instinct sexuel. Quant à l'approchement de l'amour avec la névrose quand il dépasse le sentiment pudique et propre. Son association avec les autres termes comme « l'adultère » ou « l'illégitimité » l'inscrit dans une sorte de « paranoïa de l'amour » et le place du côté du délire voire de la folie de l'amour. Freud va jusqu'à mettre le parallèle entre la passion amoureuse et l'amour familial et dit que c'est « au sein de la famille que l'amoureux, enfant, puise ses fantasmes d'interdits et d'illégitimité (ASSOUN. Paul Laurent.1996.p 64).

### I.1.3 Amour et religion(s)

Après avoir défini le sentiment amoureux dans tous ses contextes, il est important de voir quels sont ses limites tracés par la rigueur religieuse. Dans toutes les religions, l'amour reste un pont sensible, sauf quand il s'agit de l'amour de Dieu. La passion pose problème par rapport à sa réalité et les amants doivent respecter les limites de leur sentiment qui évolue dangereusement. Il est tabou

---

<sup>21</sup> Héros du roman épistolaire de Johann Wolfgang von Goethe : Les souffrances du jeune Werther publié en 1774

quand il est encore dans les échanges amoureux et devient interdit quand il s'agit d'union des corps.

Dans la tradition juive, l'amour n'était pas acquis comme une valeur sacrée, même dans la littérature traditionnelle juive, la thématique de l'amour n'était guère un sujet en soi. Mais la pratique du sentiment amoureux était discrètement apparente dans les récits bibliques et les commentaires rabbiniques qui racontent souvent des histoires d'amants ou des punitions d'amour interdit.

La littérature asiatique qui représente les grandes notions de la religion bouddhiste, parle de l'amour comme attachement et représente ses craintes et ses bienfaits. L'amour est représenté dans l'attente de ce que l'autre offre. (L'idée d'attendre de l'autre) et bannit l'échec amoureux, et le définit comme cynisme et émotion négative. Certains écrits racontent les aventures d'amants protégés par la bénédiction bouddhiste. La littérature hindouiste aussi consacre à l'amour une place particulière mais comme dans les autres cultures dans les limites de la religion. Ainsi, les textes traditionnels accordent une place importante à la poursuite de l'intérêt *artha*, et du plaisir, *kama*, mais qui doivent être organisés par un idéal *dharma*, et non livrés à une volonté personnelle. L'amour est donc guidé par des forces métaphysiques.

Mais comme notre corpus est inscrit dans les deux grandes religions : l'Islam et le christianisme, nous nous sommes intéressés plutôt à la définition de la passion amoureuse dans sa réalité religieuse musulmane et chrétienne.

### 1.1.3.1. Panorama d'une pensée islamique

L'amour en Islam est détaché de l'excès de la passion, il est soumis à d'interminables conciliabules et contrôles. Seul Allah est susceptible de provoquer de tels tourments et que le croyant consent sans fioriture ni pudibonderie sa passion. (CHEBAL Malek.2006. p8). Avant l'arrivée de l'islam, la presqu'île arabique<sup>22</sup> était isolée de tout contact extérieur, une terre vierge jamais exploitée,

---

<sup>22</sup>L'Arabie, ou péninsule arabique (شبه الجزيرة العربية) (shibh al-jazīra al-'arabīyah) « la presqu'île arabe » ou جزيرة العرب (jazīratu Al-'Arab) « la presqu'île des Arabes », est une vaste péninsule située au sud-ouest de l'Asie, à la jonction entre ce continent et l'Afrique.



bien que les Byzantins, les grecs, les romains et les perses ont essayé mais n'ont jamais réussi à y pénétrer. L'avènement de l'Islam se produit au VII<sup>ème</sup> siècle. Vers sa vingt-cinquième année, le prophète Mohammed, épousa Khadîdja, la riche propriétaire d'un grand commerce auprès de laquelle il travaillait et éprouve pour elle un amour pur et profond. L'amour courtois connaît son apogée avec l'énoncé du fameux hadith de l'amour. En effet, le prophète Mohammed a dit : «Celui qui aime, reste chaste, préserve son secret et meurt, celui-là meurt en martyr»<sup>23</sup>. Depuis lors, une littérature florissante va se développer autour de cette thématique de l'éros positif et ses nombreuses contradictions. *Ibn Dawoud*<sup>24</sup> (868-910) est inventeur de l'amour courtois, idéal de l'amour chaste qui a impressionné les grands esprits en Orient et en Occident. Pour la première fois en théologie islamique, l'éloignement des amants n'est pas un frein à leur passion, il est au contraire l'argument de cette passion. *Ibn Dawoud* fut l'un des rares voire le seul théologien de l'amour qui affirme le primat de la chair sur toute spéculation métaphysique. Quant à *Al Jahiz*<sup>25</sup> exprime son approche à la matière amoureuse, qui est abondante dans son œuvre, par une sorte de libertinage par rapport à la rigueur de l'Islam. Il « autorise » la séduction sous prétexte qu'elle est involontaire, et affirme que Dieu aime que ses croyants s'aiment, à condition que de cette passion en résulte une union légale et religieusement exprimée (le mariage). Le plus singulier était que des penchants homosexuels pouvaient s'exprimer aussi librement qu'ils l'étaient à Bagdad, au temps des poètes maudits comme ce fut le cas pour *Abou Nouwas*<sup>26</sup> (762- 812), confident de *Haroun Rachid*<sup>27</sup> et ouvertement ouvert vers la taverne, ou plus tard *Omar Khayyam*<sup>28</sup> (1050- 1123), autre poète très représentatif de la tolérance en terre d'Islam. (CHEBAL Malek.2006.p 7) Le grand mystique musulman *Ibn Arabi* (déjà cité dans

<sup>23</sup> من عشق وكرم وعف و صبر، غفر الله له وأدخله الجنة<sup>23</sup>

<sup>24</sup>Abou Bakr Mohamed Ibn Dawoud ou Ibn Dawud (868 - 909) était un juriste arabe zâhirite et un poète de langue arabe.

<sup>25</sup>Al-Jahiz ou Al-Ġaḥiẓ (en arabe الجاحظ) écrivain, encyclopédiste et polygraphe arabe mutazilite, né vers 776 à Bassorah, ville où il est mort en décembre 867.

<sup>26</sup>Abû Nuwâs, de son vrai nom al-Ḥasan Ibn Hānī' al-Ḥakamī, né entre 747 et 762 à Ahvaz et décédé vers 815 à Bagdad, est un poète de langue arabe du califat abasside.

<sup>27</sup>Hârûnar-Rachîd ben Muhammad ben al-Mansûr également connu sous son nom de règne Hârûnar-Rašîd, né en 765 à Ray et mort à Tûs en 809, est le cinquième calife abbasside qui succède à son frère al-Hâdî en 786 et règne jusqu'à sa mort en 809.

<sup>28</sup>Poète et savant persan. On trouve son nom orthographié Omar Khayam dans les traductions d'Armand Robin ou de M. F. Farzaneh et Jean Malaplate. Sa date de naissance est supposée. Ses poèmes sont principalement écrits en persan alors que ses traités scientifiques le sont en arabe.

la partie : Le langage de l'amour dans la littérature d'amour) a évoqué la question de l'amour par rapport à Dieu dans son œuvre (*Alfoutouhat el Makiya*) qui ne peut être dissociée de son cas spirituelle unique. Sceau de la sainteté mohammadienne, il y exprime parfaitement le type complet de la sainteté totalisatrice du dernier des prophètes.

Plusieurs autres mystiques et grands maîtres de la spiritualité musulmane ont écrit sur les limites de l'amour face à l'islam et ont affirmé que la loi universelle de l'amour doit forcément être soumise à la rigueur religieuse. Et si les amants vont plus loin que ce que leurs esprits leur permettent, ils sont dans le *haram*<sup>29</sup>, Dieu n'aime pas voir s'actualiser de tels comportements, il les sanctionne pour bien marquer que l'amour exige l'harmonie pour se développer et pour que les êtres se tournent vers Dieu dans un double mouvement : l'amour pour lui et vers lui. (*Ibn Arabi*. 1986. P 101).

En somme, l'amour profane, celui qui autorise les amants de rentrer en communication les uns avec les autres, sans autre méditation que leur propre désir, leur passion, à la fois libre et individuelle, n'est aux yeux des musulmans qu'une actualisation de la grâce divine. Car aucun amour n'est véritable selon la théologie musulmane, que s'il est d'abord un amour du créateur de l'univers et donc de l'amour. L'Islam a fait de l'amour un sentiment de sang et de fécondité, il l'a humanisé. La civilisation islamique demeure l'une des plus riches au plan esthétique sur le plan de l'étude du sentiment amoureux.

### **I.1.3.2 Passion et Tragédie chrétienne**

Pour la tradition stoïcienne, l'amour n'a jamais été une solution, mais plutôt un problème comme dans le christianisme d'ailleurs qui va en faire un vecteur du salut et cela à cause de l'attachement des êtres qui peut procurer le délire voire une folie. C'est dans ce sens, complètement analogue à la pensée bouddhiste, que le principe de la vie éphémère est imposé, et que dès qu'un être est né, il est assez vieux pour mourir. Le message stoïcien, comme le message bouddhiste, dit et répète en permanence dans les écrits traditionnels de l'explication du texte biblique : «Ne vous attachez pas !» Cela ne signifie pas : «Soyez indifférents.» Il

---

<sup>29</sup> Le pêché, l'interdit.

faut, au contraire, pratiquer l'amitié, la compassion, mais il faut le faire sans s'attacher

On retrouvera aussi le thème de l'amour dans la pensée chrétienne du XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Pascal<sup>30</sup>, qui dans ses textes évoque la notion de la grandeur de Dieu et la petitesse de l'homme, et que dans son immensité le créateur contrôle tout sentiment humain, sauf si le diable s'oppose et fait que l'être cède à la tentation. Dans ses premiers écrits religieux, destinés à l'enseignement à Port Royal, on trouve dans le christianisme une critique de l'amour passion, de l'amour d'attachement. Pascal va même très loin. Il dit non seulement : «Ne vous attachez pas», mais aussi : «Ne laissez pas non plus quelqu'un s'attacher à vous.» (PASCAL, Blaise 1994. P 97). Cette idée du non attachement prend un tournant psychanalytique dès son interprétation et renvoie directement à l'idée de n'aimer que soi ou Dieu.

La place principale de l'amour dans le christianisme est fondée sur l'expérience et les paroles du Christ : l'amour est d'ailleurs le seul vrai commandement évangélique. La loi de l'amour est d'abord une loi mosaïque, mais comme dans toutes les religions, elle est très vite liée à l'amour divin. Jésus dit (Evangile 22, 34-40) : « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton esprit »: voilà le plus grand et le premier commandement. Le second lui est semblable : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même ». L'amour est donc non seulement au plein centre du christianisme, et est définit comme un devoir plutôt qu'une passion. Le discours chrétien de l'amour est construit clairement sur deux fondements : amour de Dieu et amour humain, éros et agapè, sont antinomiques. Plus tard, le discours de Nietzsche, mais aussi du théologien protestant Anders Nygren, qui, dans les années 1930 publie *Éros et Agapè*<sup>31</sup> dans lequel il démontre scientifiquement et d'une façon magistrale, cette principale opposition des deux amours. Les deux approches, philosophie et théologies se réunissent dans l'idée que l'idée de l'amour dans la religion, revient à sa vérité et sa sincérité et que toute tentation malsaine est à sanctionner. L'amour revient au sacré, et le sacré à l'amour.

---

<sup>30</sup>Blaise Pascal, né le 19 juin 1623 à Clermont en Auvergne et mort le 19 août 1662 à Paris, est un mathématicien, physicien, inventeur, philosophe, moraliste et théologien français. Enfant précoce, il est éduqué par son père. Les premiers travaux de Pascal concernent les sciences naturelles et appliquées.

<sup>31</sup>Anders Nygren, *Éros et Agapè*. "La notion chrétienne de l'amour et ses transformations" (Cerf, 2009).

## Chapitre 2

### *Discours de l'Amour et du cœur*

Pour cette recherche, nous avons opté pour une distinction entre le discours et le contexte : le discours amoureux n'est pas clairement apparent dans les trois traités qui composent le corpus d'étude, puisqu'il s'agit d'un cadre didactique. Les trois auteurs définissent, observent et conseillent. Le discours est donc déguisé derrière son contexte en gommant l'aspect subjectif pour privilégier le caractère d'évidence des dires et leur prétendue objectivité. Les auteurs ont eu recours à leurs expériences personnelles et celles des autres pour mieux manifester leur enseignement. Nous reviendrons à cette analyse, mais avant, il est nécessaire de définir le discours amoureux, dans son contexte amoureux, après avoir défini l'amour dans son contexte discursif.

### I.2.1 La littérature du plaisir

Selon Ullrich Langer<sup>32</sup>, l'histoire de la littérature a connu une rupture épistémologique avec les caractéristiques qui constituaient le genre pour évoquer celle qui a trait au plaisir. Il annonce sa réflexion comme suit :

*« La deuxième moitié du siècle dernier a connu ce goût pour la théorie littéraire, cette nécessité d'expliquer de manière systématique, une fois pour toutes, le fonctionnement, voire l'essence de l'écriture littéraire ou poétique. Un avatar insolite de cette fièvre théorique, car il déjoue les attentes des lecteurs passionnés de certitudes, et semble vouloir poser des limites à la théorie, est Le plaisir du texte de Roland Barthes<sup>33</sup>. L'ouvrage de Barthes vise l'objet le plus fuyant de tous – ni sensation ni émotion ni simple acte rationnel – qu'est le plaisir du lecteur, en évoquant quelques éléments de ce plaisir forcément subjectif mais en suggérant aussi que tous les « textes » ne sont pas égaux, que le plaisir du texte peut découler de caractéristiques repérables rattachées à un ouvrage » (ULLRICH.1973. p 79).*

En effet, même s'il n'approfondit pas totalement sa théorie, Barthes expose clairement cette réflexion qui évoque cette subjectivité née du plaisir du lecteur

---

<sup>32</sup> Professeur, expert et conseiller à l'Université de Princeton, spécialiste en Poésie et prose du XVIe siècle ; Histoire intellectuelle de la Renaissance (en particulier philosophie morale et théorie politique).

<sup>33</sup> Le Plaisir du texte, œuvre de Roland Barthes, publié à Paris, Seuil, 1973.

face à une production littéraire. Il nous livre ce contraste « Texte de plaisir/Texte de jouissance ». Barthes explique que le plaisir ne se limite pas à la réception ou à la perception, donc à la subjectivité du lecteur. « *Plaisir* » se distingue aussi nettement du « *sens* » d'un texte, non pas en s'y opposant, mais en occupant comme une sphère indépendante.

Toute œuvre littéraire est « œuvre d'imagination » : cette vérité banale se trouve renouvelée radicalement par la psychanalyse en plaçant le terme « fantasme » dans son contexte absolu, et le placer dans l'inconscient de l'imagination littéraire. La métaphore que Freud a exposé dans son ouvrage *Le créateur littéraire et la fantaisie*, de « l'écrivain rêveur en plein jour » (*Traâmeramhellen Tag*) qui s'inscrit parfaitement dans l'idée que l'écrivain de l'amour, est emporté par le fantasme d'une volonté et qui écrit pour le plaisir d'être lu, apprécié ou carrément consolé. L'écriture de l'amour ou autour de l'amour est donc foncièrement liée au plaisir, celui de l'écriture et celui du souvenir. L'auteur du discours amoureux fait référence à un vécu psychique « fantasmatique » qui procure du plaisir, celui de représenter des images, des scènes ou des données. L'amour saisit l'intéressé-lecteur, amoureux ou non, et le place dans l'important statut de l'amateur confident : Cette personne inconnue, qu'on a envie de tout lui avouer, sans jugement aucun. L'écriture de l'amour est donc un partage, le partage d'un plaisir, celui de la création et donc l'écriture et celui de l'écriture et donc l'interprétation.

### 1.2.1.1. Les écrivains de l'amour

Sous des formes savantes ou populaires, l'écriture de l'amour et à travers plusieurs civilisation a été exprimée à travers les voix de plusieurs écrivains passionnés dont l'inspiration fut un vécu sentimental. Il n'est bien évidemment pas question de nier la dimension autobiographique, et donc personnelle, de l'écriture de l'amour. Le « je » annoncé dans ce discours se présente comme un personnage unique, doué d'une biographie jalonnée de dates, de lieux, de noms propres. Les auteurs du discours de l'amour se confondent avec leurs personnages et mêlent le lecteur à leur écriture, comme une référence parfois, mais comme un témoin souvent. Il existe ainsi, une écriture de l'amour rythmant un état de l'être en célébrant sa présence et en déplorant sa perte. Ce discours ne s'enferme pas

dans une exhibition narcissique de l'intériorité. L'expérience personnelle et l'anecdote privée témoignent de la condition humaine dans son ensemble (ASSOUN, Paul Laurent. 1996. P 92). Ainsi, la référence à des thèmes tels que la mort, la fuite du temps, l'Histoire et la société, donne au discours de l'amour une dimension intertextuelle. C'est donc au moment où il l'auteur semble affirmer avec plus de force sa singularité que l'écrivain rompt radicalement avec le caractère personnel de l'écriture : le récit de son discours amoureux censé faire retour sur une expérience unique, puise ses images dans la mémoire collective. C'est le personnage archétypal de l'écrivain de l'amour qui se construit ainsi, et non l'auteur qui exprime sa subjectivité : l'écrivain de l'amour et l'individu réel se scindent définitivement.

Le caractère auto-référentiel du discours compense le manque de compréhension, d'une présence d'un « je » censé énoncer l'ensemble du discours. L'écrivain de l'amour ne s'exprime qu'en se liant à un lieu et une temporalité particulière. L'Art d'aimer d'Ovide, Le collier de la colombe d'Ibn Hazm, De l'Amour de Stendhal figurent cette posture subjective dans sa relation avec le monde extérieur. Dans les écrits autour de l'amour, la réalité se trouve momentanément suspendue, et n'obéit qu'à l'ordre imposé par l'auteur qui la construit selon sa vision rendue sensible pour entreprendre un dialogue avec le monde extérieur, à savoir, le lecteur.

L'écrivain de l'amour se proclame sincère, sa sincérité est l'autre versant du réel adressée au lecteur qui doit la prendre au pied de la lettre. Cette « franchise » est revendiquée dans le cadre d'une digression assumée telle (« Où voulais-je en venir ?). L'auteur de l'amour est dans l'obligation de trouver une origine biographique ou une explication psychanalytique pour convaincre le lecteur, ce qui lui donne le statut d'un procès-verbal de la conscience : le discours sur l'amour doit exprimer fidèlement une intimité rendue publique.

L'écriture de l'amour cherche un sens à travers une interprétation, c'est ce que Michaux appelle « La voie des rythmes »<sup>34</sup>, une façon de lier le langage à une collectivité idéale qui tient au sublime, celui de l'amour.

### **I.2.1.2 Le discours amoureux entre genres et arts**

L'amour est la grande affaire des genres, c'est autour de cette notion brûlante que s'opèrent tous les débats les plus actuels. Et le discours sur l'amour ne se limite pas à la prose didactique, l'enseignement de l'amour s'est représenté dans plusieurs genres et sous plusieurs formes, commençons par la plus ancienne, La poésie.

#### **a) Quand l'amour est enseigné à travers la poésie**

Le discours sur l'Amour, implique souvent une expérience réellement vécue. Et quand cette expérience est partagée, dans le but, d'informer, d'orienter et d'enseigner, elle devient une poésie didactique.

Cette poésie se donne pour mission de délivrer un enseignement sur l'amour, comme c'est le cas de la fable, qui met les ressources de l'écriture poétique au service d'une édification morale. La poésie didactique n'est pas seulement morale, elle peut être philosophique, voire scientifique. Enfin, son objet peut être la poésie elle-même, lorsqu'il s'agit de définir les règles et les principes : c'est le rôle dévolu aux arts poétiques, véritables traités pratiques, manuels de composition en prose ou en vers. Et quand le poète explique le monde, il passe par l'amour. Quand l'amour est enseigné à travers la poésie, elle prend une ambition alchimique. Le poète n'a pas pour but « d'épater » le lecteur par une expérience, mais de l'avertir, le mettre en garde. Elle répond chez Baudelaire en particulier à une visée morale. Il déclare que « le poète serait malhonnête de passer sous silence son vécu, et qu'il doit partager avec ses lecteurs, afin de le consoler et de ne pas tomber dans la même erreur. » (ROBERT, Richard. 2001. P.76). Cette déclaration définit la poésie didactique de l'amour, qui a vu son grand succès dans la littérature arabe essentiellement, et lui consacre carrément un genre dans la

---

<sup>34</sup>Un écrivain, poète et peintre d'origine belge d'expression française naturalisé français en 1955. Bernard Noël explique que Michaux divise la réalité en deux réalités distinctes : celle qui relève du « panorama autour de votre tête » et celle qui relève du « panorama dans votre tête », ceci explique le double mouvement de la conscience de l'écriture face à l'inconscient de l'intimité.



poésie *'Udrite*. Cette poésie apprend aux lecteurs comment aimer la vie d'abord où règne les deux thèmes de l'amour et du vin. Ces chantres de la joie de vivre et vont jusqu'à l'apprentissage de la liaison intime, à travers la poésie érotique (PELLAT, Charles. 1970. P 201).

### **b) Le théâtre didactique de l'amour**

Caractérisé par une double communication, le théâtre est à la fois lu et un art représenté sur scène. Depuis Platon, le *mimésis*<sup>35</sup>, a pour thème principal l'amour. Même si ce thème est plutôt représenté dans son côté dramatique et douloureux, sa définition et son art sont présentés dans un contexte social, psychologique et parfois même comique. Dans cette comédie, nous citons le grand Molière<sup>36</sup>, qui a essayé de décrire l'amour, ses avantages et ses inconvénients, d'une façon caricaturale qui va jusqu'au ridicule. En effet, dans sa pièce théâtrale « *L'école des femmes* », Molière cherche à travers ses farces à corriger les différentes mauvaises interprétations de l'amour et surtout à le placer dans son côté pudique nettement oublié. Les enseignements de l'amour dans le théâtre affirment un caractère didactique. Un manuel de l'amoureux est présenté dans la fameuse pièce de Rostand<sup>37</sup>, *Cyrano de Bergerac*. Dans le théâtre de l'absurde, la notion de l'amour était presque absente cachée par le souci de la réflexion humaine et ses manifestations. Les pièces de l'enseignement de l'amour s'inscrivent dans le genre de la comédie des mœurs, qui est un genre qui s'attache à étudier les comportements de l'individu amoureux en société et à le ridiculiser par rapport à ses faiblesses ou ses passions interdites. *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais<sup>38</sup> a aussi sa part dans l'enseignement de l'amour. Cette pièce fait de la thématique de l'amour une affaire sociale qui s'inscrit dans une dimension psychologique.

### **c) Musique et amour : une vieille connaissance**

Si l'amour est la grande affaire de la littérature depuis des siècles, il partage la vedette avec les autres arts. Nous aborderons ici, l'expression du thème de l'amour dans son sens le plus large. Car la dimension didactique est dans le texte

<sup>35</sup> Pour Platon, le théâtre est l'art de la *mimésis*, qu'il explique dans son livre La République comme l'imitation parfaite d'une réalité, celle des hommes et surtout celle de leurs actions.

<sup>36</sup> Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, est un comédien et dramaturge français, baptisé le 15 janvier 1622 à Paris, où il est mort le 17 février 1673.

<sup>37</sup> Un écrivain, dramaturge, poète et essayiste français du XIX<sup>ème</sup> siècle..

<sup>38</sup> un écrivain, dramaturge, musicien et homme d'affaires français du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

et non dans sa représentation. L'essentiel du sentiment amoureux est dans l'histoire de l'art une inspiration première pour les artistes, plus encore, il s'agit d'un langage qui impose ses acquisitions dépassant le contenu culturel de la mémoire. Pourtant, l'amour, cette force génératrice du monde résiste le plus à l'effet du temps et semble s'imposer dans les représentations artistiques limitées par le poids des traditions et cela depuis des siècles déjà et s'est généralisé dans le monde, essentiellement dans l'œuvre musicale qui constituait un refuge, pour une expression de douleur et d'inaccessibilité mais aussi d'un amour fou et d'admiration. Nous proposons ici une démonstration des principales représentations du discours amoureux dans la poésie dialectale<sup>39</sup> de la musique arabo-andalouse, à savoir : l'amour du prophète, l'amour de la nature, la douleur de l'amour inaccessible. L'amour est le thème favori de la poésie andalouse, il semble que ce genre soit né et soit développé sous le signe de ce noble sentiment qui existe depuis le début de l'humanité.

La terre andalouse, avec toute sa splendeur, sa nature et sa beauté, a beaucoup inspiré les poètes et les musiciens dans leurs créations. Après la chute de Cordoue (1236), de Séville (1249) et bien plus tard de Grenade (1492), beaucoup d'autres villes maghrébines, comme Fès, Tlemcen, Bejaia ou Tunis, avaient pris le relai pour continuer à perpétuer cette tradition artistique raffinée. Si des liens étroits entre l'amour et la poésie se sont de tout temps tissés, c'est d'abord grâce à ces représentations qui séduisent le lecteur, l'auditeur et l'amoureux : la poésie a toujours été un moyen de choix pour déclarer, exprimer, voire susciter l'amour.

### **c.1 La *nūba* ou l'amour dans tous ses états**

La notion de *nūba* renvoie donc à un genre musical. Comme le veut la coutume, et à raison, il convient d'entamer le propos par une définition du mot en commençant par son étymologie. Cet exercice semble bénin, simpliste, voire enfantin. Pourtant l'origine de ce mot et le sens auquel il réfère pose d'emblée l'intéressé par la question face à un dilemme : en arabe, « *nawb* » pour le

---

<sup>39</sup> Dans la poésie andalouse chantée, on distingue deux registres de langue différents : El *Mouwacheh*, des poèmes écrits en arabe classique (comme celui d'Ibn Zeydoun) et le *Zadjel*, des petits poèmes strophiques souvent anonymes.

*maşdar*<sup>40</sup> et « nāba » pour le verbe équivalent à l'infinitif<sup>41</sup>, signifie « prendre la relais de quelqu'un », « remplacer », et le mot « *nawba* » veut dire, entre autres, « tour de rôle » ; le terme de « nūba » (REIG, Daniel 2008) quant à lui est spécifique au Maghreb et il désigne un orchestre, une troupe de musicien. Jusqu'ici aucun problème n'est à déplorer.

L'idée à retenir est celle du tour du rôle. Si l'aspect basique de la question étymologique est soulevé c'est que l'origine de l'appellation du genre musical ne fait pas l'unanimité. Chez Guettat, l'idée d'une « journée » musicale voyant se relayer différents artistes devant le calife et les notables de la cour du palais abbasside est acceptée. (GUETTAT, Mahmoud. 2000. p.62) Elle fait pourtant l'objet de doutes chez Wright<sup>42</sup> qui reproche à cette théorie le manque de preuves historiques. Quant à Shiloan et Duvelle, la *nūba* qu'ils écrivent « *nouba* », pour eux elle serait une création andalouse.... Sans entrer dans le débat critique qui ne sied pas à l'étudiant ici, la première définition, quand bien même elle ne serait pas certaine quant à son contexte arabe des origines, elle s'avérera limpide dans al-Andalus et au Maghreb par la notion de *ṭab'* qui sera développée un peu plus loin.

### c. 2 Les instruments de musique ou le cri de l'amour et des poètes

Selon les travaux de Benghabrit Toufik<sup>43</sup>, l'origine arabe puis le développement maghrébo-andalou<sup>44</sup> de cette musique occasionnent la présence de nombreux instruments. Des origines, certains ont disparu mais leur trace existe sur des miniatures, notamment dans certains manuscrits de quelques collections

---

<sup>40</sup>*Maşdar* signifie nom verbal ou nom d'action. Il représente une des deux façons d'appréhender la racine des mots, l'autre étant la forme « nue » du verbe, c'est à dire le verbe conjugué au passé « simple » à la troisième personne du singulier que nous nous permettons de simplifier pour le lecteur étranger à la chose arabe en le nommant infinitif.

<sup>41</sup>L'infinitif comme nous le connaissons en français et qui vient d'être évoqué dans la note supérieure, n'existe pas en arabe. L'emploi de ce mot permet de raccourcir ici, mais il convient de le noter afin d'éviter toute méprise.

<sup>42</sup>WRIGHT, Owen, définit la «*Nawba*», dans *l'Encyclopedie de l'Islam*, Brill Online, 2016, consulté le 25 janvier 2016.

<sup>43</sup>BenghabritToufik, « Pour une didactique basée sur les modalités formelles musicales et philosophiques », Actes du colloque international : « Musique et philosophie », revue « Phénoménologie et ses applications », 2018.

<sup>44</sup>Ce terme est employé entre guillemets par Benbabaali (BENBABAALI, Saadane, *La Joie des âmes dans la splendeur des jardins andalous*, ANEP, Alger, 2010, p. 11).

espagnoles<sup>45</sup>. Sont-ils la matérialisation de cet amour déjà construit dans la poésie et les mélodies sublimes qui composent ce genre artistique ?

Les instruments<sup>46</sup> de la *nūba* demeurent quasiment inchangés depuis les origines. On peut parler de modification ou d'évolution de nos jours lorsque l'on observe le matériel contemporain. Cependant, les grands groupes d'instruments sont les mêmes et leurs composants semblables. Les percussions, qui marquent le rythme, comptent plusieurs éléments : le *tār*<sup>47</sup>, la *darbūqa*<sup>48</sup> et les *naqarāt*<sup>49</sup>. Un seul instrument à vent est utilisé dans la *nūba*: la *nāy*<sup>50</sup> qui représente à lui-seul la musique arabe puisque l'on imagine aisément demander à un spécialiste des musiques du monde ce qu'est le *nāy*, il répondrait sans doute : la flûte arabe. Les instruments à cordes restent cependant l'emblème de la *nūba* pour laquelle on parle, d'une part, de cordes pincées que l'on place dans la catégorie des luths<sup>51</sup> et des cithares.

Les luths sont au nombre de deux : le *'ūd*<sup>52</sup> et la *kwītrā*<sup>53</sup>. Le premier, symbole de la musique orientale de manière générale, comprend deux types : le *'ūd 'arbyy* qui se veut maghrébo-andalou, et le *'ūd šarqy* qui serait oriental. Seul le *qānūn*<sup>54</sup> est utilisé au Maghreb, le *santūr*<sup>55</sup> perse, familier des arabes, y demeure

---

<sup>45</sup> Mahmoud Guettat évoque les miniatures d'un manuscrit datant de 1005 attribuées à Alphonse le Sage. Elles sont conservées à Madrid, dans la bibliothèque de l'Escorial (*La Musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris, 1980, p. 141).

<sup>46</sup> Des images de certains instruments se trouvent dans les annexes du présent travail.

<sup>47</sup> Tambour rond contenant une peau, sa taille est comprise entre 12 et 20 cm au Maghreb et il est entouré de 5 paires de petites cymbales.

<sup>48</sup> Tambour de longue profondeur ressemblant à une coupe. Il est connu également sous le nom de *qallāl*.

<sup>49</sup> Paire de timbales reliées, se joue avec des baguettes.

<sup>50</sup> Flûte oblique de longueur variable possédant entre 5 et 7 trous.

<sup>51</sup> Le mot luth en français vient de l'espagnol, *laud*, qui est une déformation l'arabe, *al-'ūd*.

<sup>52</sup> Instrument à cordes pincées, composé d'une caisse, d'un manche et comportant 4 cordes doublées. Il se joue avec un plectre.

<sup>53</sup> Instrument spécifique de l'Algérie, il est très proche du *'ūd* dont il se distingue par un manche plus court.

<sup>54</sup> Psaltérien en forme de trapèze, cet instrument est de grande taille en comparaison des autres puisqu'il mesure entre 75cm et 1m. Il peut comporter entre 26 et 78 cordes triples.

<sup>55</sup> De la famille des cithares, cet instrument n'est cependant pas à cordes pincées mais frappées.

quasiment inconnu. Enfin, il reste les instruments à cordes frottées ou vièles. Le *rabāb*<sup>56</sup> correspond à ce qui pourrait s'apparenter à un violon qu'on aurait amputé de son manche et le *kamānġa*<sup>57</sup>, proche du violon européen, qui apparaît tardivement au Maghreb, vers le XVIIIe siècle.

Ces différents instruments composent l'ensemble du matériel physique sur lequel s'appuie l'orchestration. Une autre catégorie de matériel est nécessaire au jeu de la *nūba*, celle-ci d'ordre spirituel, émotionnel ou psychique.

### I.2.2 Le discours de l'échec amoureux

Les écrivains de l'amour mettent l'accent sur leur propre expérience, mais disent rarement que ce qu'ils enseignent si bien, ne leur a pas été enseigné, et c'est là où ils se sont échoués. « Ah frappe toi le cœur, c'est là qu'est le génie » s'écrie Musset<sup>58</sup> qui représente pour beaucoup, le génie de l'écriture de l'échec amoureux. L'échec amoureux n'apparaît pas, il motive, encourage et devient une source d'inspiration. Le vécu, dans sa douleur, est écrit en filigrane tout le long de la confession sous forme de discours. Certaines allusions sont à peine camouflées, d'autres au contraire sont dissimulées sous des noms de lieux et sous des dates. Le discours de l'amour est le discours de l'échec amoureux. En réalité la présence continue de l'expérience douloureuse est révélée par le thème de l'autojustification. L'amour est souvent raconté au passé et son discours aurait une temporalité boiteuse : le départ. Spinoza<sup>59</sup> définit l'amour comme : « un sentiment de joie accompagné d'une l'idée d'une cause extérieure » (ROUGEMENT, Denis. 1970). L'écrivain de l'amour veut partager sa peine avec un lecteur averti, le discours de l'Amour touche le lecteur, au moins le lecteur amoureux (ou qui veut le devenir) à proportion de l'impression de vérité qu'il produit. Mais la vérité du

---

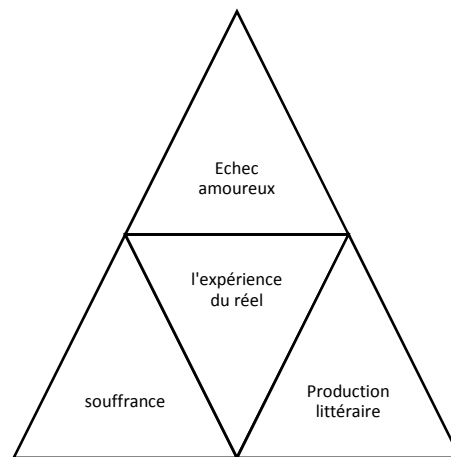
<sup>56</sup>Généralement composé de deux cordes, il se joue à la verticale à l'aide d'un archet, l'instrument étant posé sur le genou.

<sup>57</sup>Le mot *kamānġa* renvoie à un instrument perse ancien. Cependant l'instrument que les Maghrébins nomme ainsi est en fait un alto européen. Guettat dit de ce mot qu'il est tiré de l'expression « *al-kamālġa* » (la perfection est venue) (1980 : 241), cependant on peut aisément imaginer le lien avec le *kamānchah* perse, répertorié par al-Fārābī au X<sup>e</sup> siècle.

<sup>58</sup>Écrivain français de la période romantique, né le 11 décembre 1810 à Paris, où il est mort le 2 mai 1857.

<sup>59</sup>Baruch Spinoza [baʁʊkspinoza], né le 24 novembre 1632 à Amsterdam et mort le 21 février 1677 à La Haye, est un philosophe néerlandais.

discours sur l'amour réside moins dans son énonciation (comment être sûr que ce que dit l'écrivain est vrai) que dans son effet : c'est le lecteur qui lui donne le statut de vérité en identifiant dans sa propre expérience les sentiments décrits dans le discours. Le lecteur est donc le seul garant de la vérité subjective de l'écrit. Il ne se borne pas à la vérifier : il la construit. Il peut être comme le témoin passif des peines d'autrui, mais paradoxalement, ne s'approprie cette expérience qu'à la faveur de ce détour par le « je » d'un autre. L'échec amoureux devient alors une expérience, un vécu qui pourrait servir d'avertissement à un lecteur ignorant quelques paramètres révélés dans le discours de l'amour. Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux* a schématisé l'acte de la motivation douloureuse dans *Les Souffrances du jeune Werther* comme suit :



La conception de l'échec amoureux comme motivation et inspiration dans l'acte d'écriture devient évidente dans les plus grands textes littéraires, dès que l'auteur mentionne la douleur.

### I.2.2.1 L'expression de la douleur

Comme nous l'avons cité plus haut, la douleur est la source d'inspiration primordiale de tout écrit autour de l'amour. « Nous racontons rarement nos joies, mais souvent nos peines » déclare Musset lorsqu'on lui a demandé pourquoi avoir écrit « *Souvenir* ». Cette thématique de la douleur semble être très proche à celle de l'amour dans le sens où elle l'englobe dans son énonciation et lui donne un aspect plus attirant et plus intéressant. Dans la dimension didactique, la douleur est prise comme un élément d'avertissement. L'auteur semble crier « Ne fais pas

la même erreur, j'ai eu très mal ». Cette mise en garde est exprimée nous le verrons un peu plus loin chez Stendhal surtout, par un lexique bien précis et autour de l'idée que l'amour est finalement un cadeau empoisonné.

Ce lexique de la douleur tourne autour des termes qui reviennent à chaque fois comme :

Temps	Lieu
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/> Souvenir d'un amour passé	<input type="checkbox"/> éloignement
<input type="checkbox"/> manque et absence	<input type="checkbox"/> lieux témoins
<input type="checkbox"/> amour éphémère	<input type="checkbox"/> solitude

L'auteur revient à son souvenir passé, sans citer les détails, et lance des sous-entendus qui laissent révéler une douleur intense. Il met en garde son lecteur et lui annonce douloureusement, que l'amour est souvent éphémère et lui donne un « mode d'emploi » de la possibilité de le garder plus longtemps, voire éternellement. Le lieu est un témoin : lieu de rencontre, lieu de l'amour, lieu de la séparation. Quelques auteurs des « manuels de l'amour » sont plus expressifs que d'autres (comme c'est le cas d'Ovide) et racontent déclarent détester un lieu par rapport à une douleur vécue. Ainsi, Stendhal, demandent à ses lecteurs d'éviter les rencontres dans les salons littéraires italiens car, pédantes, les femmes ne montrent que leur côté séduisant, en faisant allusion à l'orgueil de Matilde Viscontini la femme qu'il a tant aimée. Ainsi, la douleur est le moteur même de l'écriture de l'amour et sur l'amour malgré toutes les tentatives qu'utilise l'auteur du traité pour cacher ses sentiments.

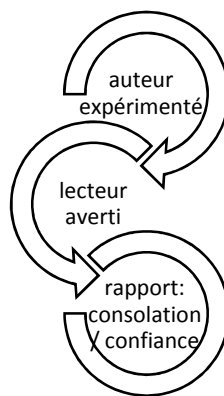
### 1.2.2.2 Le refuge et la consolation

Le refuge de l'auteur de l'amour est dans son discours, sa consolation est auprès de son lecteur. Quand Valéry Larbaud déclare dans son poème :

J'écris avec un masque sur le visage,  
Oh que le lecteur, mon frère, à qui je parle  
A travers un masque pâle et brillant

Y vienne déposer un baiser lourd et lent<sup>60</sup>

L'hypothèse d'impliquer le lecteur pour la consolation est évident, la théoricienne allemande Käte Hamburger, renvoie le discours à la personne même de l'auteur, elle définit l'écriture de l'amour comme une énonciation réelle (celle de l'auteur) par opposition au discours fictif. La consolation dans laquelle l'auteur place le lecteur est involontaire. La douleur dite ou non dite renverrait à une douleur vécue, il s'agit donc de la vérité subjective du discours (Käte Hamburger. 1986. P115). Cette définition lui permet de légitimer la communauté d'expérience au fondement du pacte de lecture : dans la douleur de l'auteur, le lecteur, autre sujet réel, trouve un écho de la sienne. Mais la définition du discours comme énonciation réelle oblige à réintroduire la catégorie de la vérité subjective de la vérité. Le lecteur est donc le seul refuge d'un écrivain expérimenté. Le discours de l'amour parle forcément d'expérience, et l'intérêt du lecteur augmente par rapport à la confiance que l'auteur place en lui. Prenons l'exemple du grand traité d'Ibn Arabi, *Le traité de l'amour*, l'auteur commence son traité par la dédicace au lecteur, et signe avec lui le pacte de la confiance, et le tutoie et fais de lui son ami, il le conseille, taquine et lui pose même des questions : « et toi, cher ami, es-tu en mesure d'accepter comme moi un amour second ? » (Ibn Arabi 1986. P 25). Cet échange de confiance est volontaire voire même stratégique, puisque l'auteur veut gagner un lecteur dans l'ambiguïté par le biais de son implication dans sa propre expérience.



Ainsi, le rapport lecteur/ auteur dépasse les lois du pacte de lecture et l'amour devient pour les deux, un principe de libération.

<sup>60</sup>Valéry Larbaud est un écrivain français, poète, romancier, essayiste et traducteur, né le 29 août 1881 à Vichy, ville où il est mort le 2 février 1957. Il a écrit également sous les pseudonymes A.-O. Barnabooth, L. Hagiosy, X. M. Tourmier de Zamble.



**I.2.3 Discours amoureux et figures**

Le discours amoureux est un langage. Même si ce langage dépend de la pensée de chaque auteur, ainsi que de son époque, il est soumis à la même loi discursive : celle de l'écriture didactique. Afin de dynamiser les « leçons », les auteurs du discours amoureux utilisent un vocabulaire adéquat qui relie l'amour-passion à la didactique, ce vocabulaire. Le tableau suivant divisé en trois colonnes correspondant aux trois étapes de l'évolution d'un vocabulaire didactique autour du terme de l'amour. Toutes les figures du « discours amoureux » présentent la même structure, suivie d'un argument, puis d'un contexte. Le classement de ces figures est fait par rapport à l'évolution d'une relation amoureuse, ainsi que les étapes par lesquelles elle pourrait passer.

<b>Figure</b>	<b>Argument</b>	<b>Contexte</b>
Choisir	La sélection est un terme qui revient dans le discours de l'amour, il est même le pont de départ de tout acte de séduction	La sélection dépend d'un contexte d'abord religieux, social et culturel.
Séduire	Une façon de séduire s'impose, séduction physique et intellectuelle, celle-ci dépend des capacités de l'amoureux.	Comme la sélection, la séduction dépend d'un contexte religieux et social. Le contexte culturel est dans le discours.
Aborder	Le vocabulaire utilisé, les sujets abordés et même l'intonation sont des thèmes qui reviennent souvent.	Les limites du discours sont dans son contexte. Il dépend donc d'une compétence culturelle voire intellectuelle.
Aimer	Le sentiment est traité dans tous ses états et dans toute son évolution	L'amour est raconté dans l'Histoire et à travers les histoires. Ce sont plusieurs contextes qui sont mêlés dans le même et unique thème (contextes déjà traités)
Se désirer	l'envie, le désir sexuel, l'idée de conquérir le corps dans toute sa splendeur.	Cette idée purement érotique diffère d'un contexte à un autre. Dans la culture arabo-musulmane, elle n'est décrite que dans le cas de l'union sacrée du mariage, elle est plus expliquée dans le

		discours occidental qui la voit comme la concrétisation d'un sentiment.
S'ennuyer	L'ennuie, la lassitude, la mélancolie, sont des termes utilisés dans la phase : après l'amour.	La <i>melancholia</i> <sup>61</sup> qui a inspiré nombre d'amoureux est souvent définie dans le contexte psychologique, révélant le côté rêveur de l'amoureux, insatisfait de tout.
Tromper	L'adultère et l'infidélité sont des notions souvent traités dans les discours de l'amour. Justifiés ou jugés, ces termes sont restés tabous sauf dans les écrits antiques.	L'idée de l'infidélité dépend forcément d'un contexte moral. Interdite dans toutes les religions, elles demeurent dans le texte de l'amour un problème et non pas une solution. Sauf dans le texte gréco-romain (Ovide) qui encourage l'adultère et le voit comme un épanouissement.
Souffrir	L'échec amoureux, la douleur sont les thèmes de l'amour par excellence. Des véritables manuels sont proposés pour dépasser ces phases presque obligatoires.	La souffrance dépend aussi de la foi. Ainsi, l'homme chrétien doit accepter son sort et le musulman doit prier pour oublier un échec déjà « écrit ».

L'amour est donc défini par rapport à son discours par des termes qui reviennent dans chaque texte. Son enseignement est un art, un savoir vivre et son contexte dépend de tous les facteurs qui l'entourent : psychologiques, psychanalytiques, culturels et religieux.

### I.2.3.1. Fragmentation de Barthes

En 1977, Roland Barthes publie *Fragments d'un discours amoureux*, le succès est immédiat, de nombreuses traductions, une adaptation théâtrale, des réactions allant au-delà d'un lectorat habituel des sciences humaines. Le théoricien de du structuralisme et du poststructuralisme s'impose avec l'étude du sentiment amoureux. Un ouvrage sans concepts, plus proche du romanesque que

<sup>61</sup> La gravure d'Albert Durer, intitulée « *Melancholia* » et qui a inspiré nombreux poètes et écrivains de l'amour, tel que Nerval dans « le voyage en Orient » en 1851

du traité de la passion, il s'agit d'un texte semi-rédigé, problématique conçu comme un simple support pour l'apprentissage des différentes fragmentations d'un sentiment. L'analyse de Roland Barthes se structure sur l'opposition des deux termes le langage et le métalangage. Son étude nous intéresse, dans la mesure où il analyse le discours amoureux par rapport à son interlocuteur. Il distingue toute validité de métalangage, c'est-à-dire une forme de langage premier qui se distinguerait par essence d'un langage premier. Barthes insiste : aucun discours n'a le dernier mot : les mots s'ajoutent aux mots, sans la moindre supériorité de l'un sur l'autre, le discours sur l'amour ne se distingue pas fondamentalement sur le discours amoureux (Barthes appelle cette distinction, la différence entre D et DA)<sup>62</sup>. Le pour-soi sartrien, le supplément derridien, la signifiante lacanienne ne sont pas loin. Barthes participe à sa manière à l'effort de la modernité pour appréhender un sujet sans définition et sans pourtour, emporté par le dynamisme d'un parcours existentiel et linguistique.

La psychanalyse est partout dans l'analyse de Barthes, les noms de Freud, Lacan<sup>63</sup>, Klein<sup>64</sup> ou Safouan<sup>65</sup> reviennent très souvent dans ses propos. Il rend une sorte d'hommage à la l'une des rares disciplines qui accordent une place au sentiment et au discours amoureux, même si l'amour passion y est souvent envisagé d'une façon normative. Paradoxalement, il voudrait dans une deuxième partie éloigner la fonction langagière du discours amoureux de la psychanalyse : « Je ne m'aventurerai pas longtemps dans le champ psychanalytique, car ce qui nous occupe surtout, c'est la conscience (« l'imaginaire) du discours amoureux, non la « réalité psychique » de son état. » (BARTHES, Roland.2006.p171). Roland Barthes, amoureux, professeur et écrivain, a exposé dans son volume le triple projet à la fois existentiel, pédagogique et littéraire pour rappeler que chaque étape de la vie est le *lapsus*<sup>66</sup> de la précédente, que les événements ne meurent ni se substituent, que la relation des mots et des choses se vit sur le monde du

---

<sup>62</sup> Barthes a toujours le raisonnement mathématique dans l'étude de ses corpus, il nomme les parties, les notions en lettres grecques ou latines pour mieux schématiser la structure discursive. *S/Z* en est l'exemple concret.

<sup>63</sup> Psychiatre et psychanalyste français. Après des études de médecine, il s'oriente vers la psychiatrie et passe sa thèse de doctorat en 1932.

<sup>64</sup> Psychanalyste austro-britannique, qui s'est imposée à partir de 1925 comme une personnalité importante du mouvement psychanalytique britannique.

<sup>65</sup> Moustapha Safouan est un psychanalyste lacanien français, d'origine égyptienne, né le 17 mai 1921 à Alexandrie et décédé le 7 novembre 2020 à Paris.

<sup>66</sup> Terme utilisé dans « Fragments d'un discours amoureux ».

souvenir et la métamorphose. Sa conception de l'amour est celle de la continuité, celle du discours essentiellement. L'amour sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de la conscience émotive ou l'hyper-conscience capable de transformer toute une vie en spectacle qui fonde l'unité d'une parole, toujours différente et toujours identique à elle-même, qu'elle soit prise dans le discours de l'amour ou celui qui l'enseigne<sup>67</sup>.

### **I.2.3.2 Le tournant communicationnel (Kaufmann)**

Comme Barthes, le sociologue-journaliste Jean-Claude Kaufmann, a analysé le sentiment amoureux, mais d'un point de vue sociologique. Ce dernier, déclare que la passion ne peut être que dans la parole de l'autre (voire les autres). Jean-Claude Kaufmann expose la série de quelques travaux autour de l'amour et de la communication, sous un aspect purement sociologique, il implique sa parole dans la modernité du quotidien. Son ambition est de construire la théorie sociologique du discours amoureux en partant des faits, Contrairement aux écrivains des traités de l'amour, Kaufmann s'intéresse essentiellement et seulement au couple dans l'ensemble social en tant qu'unité. L'idée de la séparation de l'homme et la femme n'est pas traitée. C'est donc le « pendant amour » qui est analysé, au-delà des jeux de séduction et de la cristallisation. L'amour est donc dans la communication. Comment gérer son couple en cuisine, dans une plage, dans un musée, sont des approches socio-psychologiques modernes que Kaufmann aborde sans hésitation aucune par rapport au côté pudique de la passion dans ses définitions les plus larges.

Le journaliste français aborde aussi la question du rêve féminin, celui-là dit-il : « construit ou brise le couple » l'élaboration du rêve du prince charmant chez la femme, prend un tournant de l'amant bovaryste, qui est dans l'éternelle satisfaction. Mais loin de l'analyse psychanalytique, Kaufmann envisage le rêve féminin comme état d'esprit sociologique que l'on ne peut séparer d'une réalité sociale. Sa réflexion démontre donc que le discours de l'amour est la boîte noire de la relation amoureuse, celui qui véhicule toute possibilité. C'est donc l'histoire du concept de la communication face à celui de l'amour. L'amour se dit et se vit,

---

<sup>67</sup> Dans une préface de l'œuvre regroupant tous les cours de Barthes entre 1974 et 1976, Éric Marty, a fait une présentation des humeurs de l'amoureux dans l'œuvre de Barthes à travers un discours fragmenté.

cela permet de poser une première rupture épistémologique qui est suivie par le détachement absolu de l'individu de son subconscient et qu'il construit son discours par rapport à une réalité sociologique guidé par le pouvoir de la communication<sup>68</sup>. Le modèle théorique de Kaufmann explique surtout le phénomène du sentiment amoureux dans le quotidien le plus banal d'un couple contemporain, afin de réussir à arbitrer des conduites qui dépassent toutes les théories scientifiques. Sa pensée démontre essentiellement que la sociologie est aussi une affaire de passion.

### 1.2.3.3 Discours littéraire/ Discours amoureux : théorie de Maingueneau

Il est maintenant avéré que le concept de discours littéraire, tel qu'il a été introduit par le linguiste Dominique Maingueneau dans les années 1990, participe à ce que ce dernier a nommé un *aggiornamento*<sup>69</sup> épistémologique. Durant toute une décennie, nous avons ainsi assisté véritablement à une rupture épistémologique dans l'histoire des sciences des textes littéraires. Ce concept, né dans le cadre de l'avènement de l'analyse du discours qui est issue des mouvements théoriques imprégnés du structuralisme, a pour but de « *concentrer son attention sur les conditions de la communication littéraire et sur l'inscription sociohistorique des œuvres* » (Maingueneau, 2004, p. 28). La perspective de Maingueneau s'inscrit ainsi dans la continuité traditionnelle qui, depuis la rhétorique antique, considère la production littéraire comme étant un *acte d'énonciation*<sup>70</sup>. A travers sa longue odyssée, ce phénomène a pris de l'ampleur dans le courant des années 1970 et 1980, avec le développement de la linguistique textuelle, de la pragmatique et des théories de l'énonciation :

*« Les théories de l'énonciation linguistique, les multiples courants de la pragmatique de l'analyse du discours, le développement dans le domaine littéraire*

---

<sup>68</sup> Dans son ouvrage « Casseroles, amour et crises », publié en 2005, Jean-Claude Kaufmann introduit l'amoureux dans sa routine la plus banale. Malgré sa tournure satirique, le sociologue donne une vraie réflexion sociologique autour du sentiment amoureux.

<sup>69</sup> Emprunté à l'église : une mise à jour ou actualisation de données ; une réévaluation de celles-ci.

<sup>70</sup> Forgé et popularisé par le linguiste Émile Benveniste, le concept d'énonciation s'oppose à l'énoncé comme l'acte de production s'oppose au produit réalisé : « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1974, p. 80). À ce titre, elle est liée à l'expression de la subjectivité, en tant que celle-ci émerge dans l'activité même de parole : « Le langage est donc la possibilité de la subjectivité, du fait qu'il contient toujours les formes linguistiques appropriées à son expression, et le discours provoque l'émergence de la subjectivité, du fait qu'il consiste en instances discrètes » (Benveniste, 1966b, p. 263).

*de travaux se réclamant de M. Bakhtine, de la rhétorique, de la théorie de la réception, de l'intertextualité<sup>71</sup>, de la sociocritique, etc. ont progressivement imposé une nouvelle appréhension du fait littéraire, où le dit et le dire, le texte et son contexte<sup>72</sup> sont indissociables » (ibid., p. 5).*

Dans un cadre purement épistémologique, les nouvelles approches centrées sur l'analyse du discours sont venues pour rompre avec la vision du structuralisme des années 1960, et celle qu'on appelle transtextuelle, mais aussi celle relative à la poétique formaliste moderne des années 1970. Elle est venue proposer une nouvelle appréhension du fait littéraire : celui-ci, perçu en tant que *discours*, peut alors être défini par un *mode d'énonciation* spécifique. Ainsi, après l'ère phare de la linguistique qui a suivi l'âge d'or du structuralisme linguistique, l'analyse du discours est venue offrir aux littéraires une nouvelle façon d'aborder le texte produit, permettant ainsi de reconsidérer la littérature comme une *activité*, et non plus seulement comme l'écriture d'une suite d'énoncés : « [...] *considérer le fait littéraire comme "discours", [...] c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées* » (ibid., p. 34).

Le texte littéraire n'est ainsi plus analysé comme une simple thématique agencée par une juxtaposition textuelle dont il importe de comprendre l'organisation interne, mais comme une activité sociale, impliquant des conditions d'énonciations déterminées (l'auteur, le public, le support matériel, etc.). Chaque production mobilise de la sorte une *scénographie* particulière, « *à la fois condition et produit de l'œuvre* », dans laquelle « *se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation* » (ibid., p. 192). Ainsi, l'analyse du discours littéraire, selon Maingueneau, prend position contre le mouvement

---

<sup>71</sup>Le concept d'intertextualité renvoie à la relation d'intégration et de transformation que tout texte entretient avec un ou plusieurs autres textes contemporains ou antérieurs constituant l'« intertexte ». Historiquement, la notion a eu à la fois une valeur définitoire (elle définit la littérature d'un point de vue textuel) et une valeur opératoire (elle constitue un outil d'analyse en vue de cartographier les relations entre les textes).

<sup>72</sup>Du latin *contextere* (« tisser ensemble ») et *contextus* (« assemblage », « réunion »), le contexte désigne ce qui entoure un élément, en l'occurrence un énoncé. Cet environnement peut être verbal et est alors appelé « co-texte » en sociocritique, en pragmatique et en analyse du discours. Il peut aussi être non verbal : situationnel, social, culturel, éthique : qui parle, avec quelles intentions, d'où parle le locuteur, socialement, géographiquement, culturellement, etc. La combinaison des deux logiques, institutionnelle et langagière, constitue le « contexte » à l'intérieur duquel s'opère la création.

structuraliste qu'il présente comme régnant de façon absolue, au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, sur l'ensemble des études littéraires, et se propose de donner aux littéraires de nouveaux outils pour saisir l'ensemble du « fait littéraire », dans ses aspects sociaux et institutionnels. Proche des enjeux de la sociocritique telle que présentée par Claude Duchet, Maingueneau projette en effet d'ouvrir des perspectives de recherche vers une approche plus large de la littérature : une approche « organique », ni textualiste, ni contextualiste.

La notion de discours littéraire, ayant pris le même sens que « énonciation littéraire », a permis aux chercheurs également de concevoir la littérature en échange constant avec les autres formes de discours qui sont attachées à une société. Cette nouvelle perspective épistémologique, ne permet plus d'isoler les textes littéraires des textes non littéraires : il s'agit plutôt d'envisager le discours littéraire au sein d'une configuration générale, variable historiquement, composée par l'ensemble de la production verbale d'une société donnée, à un moment donné.

*« La production littéraire ne s'oppose pas en bloc et radicalement à l'ensemble des autres productions, jugées « profanes » : elle se nourrit de multiples genres d'énoncés qu'elle détourne, parasite. Elle vit d'échanges permanents avec la diversité des pratiques discursives, avec lesquelles elle négocie des modus vivendi spécifiques. Dans ses formes dominantes la littérature classique française, par exemple, s'appuyait sur les normes de la conversation raffinée entre honnêtes gens ; c'est cette conversation qui servait d'univers verbal de référence, source des normes qui régissaient toute parole de qualité, littéraire ou non »* (Maingueneau, 2011, par. 19).

Dans son article, Fanny Lorent confirme que « *l'analyse du discours revendique un décloisonnement des domaines du savoir : les sciences du langage doivent prendre en compte la part des discours que représente le discours littéraire, et, en retour, les études littéraires sont forcées de reconnaître que le discours littéraire prend place dans l'ensemble des discours existants.* ».<sup>73</sup> Selon

---

<sup>73</sup>Fanny Lorent (Université de Liège), « Discours littéraire », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/198-discours-litteraire>, page consultée le 09 janvier 2020.

Maingueneau, une analyse raisonnée du discours littéraire doit ainsi nécessairement prendre appui sur des méthodes qui valent également pour les autres discours traversant une société. Cette idée n'avait pas fait l'unanimité des spécialistes puisque certains se sont opposés à cette démarche méthodologique proposée par l'analyse du discours. Au colloque de Cerisy, en 2002, sur « *L'analyse du discours dans les études littéraires* », ces réticences ont fait l'objet de discussions mouvementées car c'est le statut même de la littérature que certains voyaient alors menacé par cette nouvelle approche. Voici, par exemple, les mots de Herschberg Pierrot :

*« Le discours est opposable à l'œuvre littéraire. L'œuvre n'est pas un discours parmi d'autres, c'est un événement d'écriture et de lecture et une configuration esthétique [...] Dans cette perspective, l'analyse du discours et celle du style n'ont pas les mêmes enjeux ni ne portent sur les mêmes objets »* (Amossy & Maingueneau, 2002. p. 343).

Ainsi le discours amoureux est conçu dans son ensemble, celui de l'œuvre littéraire. C'est dans cette perspective que nous allons analyser le discours dans les trois ouvrages étudiés.



## Chapitre 3

*Le Traité : Un genre/ Un discours*

La question du genre a été soulevée plus haut dans cette thèse et par conséquent, nous nous demandons à quel type de discours allons-nous nous concentrer pour percevoir les énoncés des trois auteurs dans leurs contextes respectifs. Les types des discours constituants sont principalement ceux qui ont trait au littéraire, au religieux, au scientifique, au philosophique et au juridique. Ce dernier nous a interpellés dans le sens où, comme dans le traité d'Ibn Hazm, le recours au discours juridique n'est pas exclu. Les discours constituants ont en commun « *un certain nombre de contraintes quant à leurs conditions d'émergence et de fonctionnement* » (Maingueneau & Cossutta, 1995, p. 112). Comme il est stipulé dans les traités que nous proposons dans notre corpus, ces discours partagent la même fonction dans une société, celle d'*archéidon* : « *l'archéidon associe le travail de fondation dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un corpus d'énonciateurs consacrés et une élaboration de la mémoire* » (*ibid.*, p. 113). En ce sens, ces discours « *donnent du sens aux actes de la collectivité* » (*ibid.*) : ils s'avèrent être les garants de tous les autres discours qui circulent au sein de celle-ci.

### I.3.1 Genèse d'un genre

Contrairement au roman, le traité est un genre littéraire qui consiste à réaliser un ouvrage qui rend-compte d'un travail de démonstration plus contraignant que l'essai, privilégiant rigueur et logique. Les marques de la présence du locuteur y sont généralement plus discrètes que dans un essai. Cependant, dans les trois ouvrages que nous nous proposons d'analyser, il était souvent très difficile de distinguer des passages appartenant à un genre plutôt qu'à un autre, surtout lorsqu'il s'agit de distinguer un *traité* d'un *essai*.

Dans le travail que nous menons, nous sommes confrontés aussi à une ambiguïté qui rendait difficile la possibilité de déterminer le genre littéraire dans certaines séquences car, dans beaucoup d'entre elles, il n'était aisé de reconnaître s'il s'agissait de récit, d'essai ou de traité. Le discours de ce dernier est certes dominant dans les trois textes, mais l'influence du vécu des auteurs, des histoires racontées qu'ils prenaient comme référence, rendaient le genre à la fois mitigé et

intéressant à étudier. Pourrions-nous dire que dans un essai, voire un traité, l'objectivité dans le discours est quasi-assurée ? L'envie exprimée par les auteurs de parler de l'amour, combien-même l'orientation qu'on voudrait donner à son discours, aussi moraliste ou théorique soit-elle, la littérature fondamentale demeure omniprésente en amont et les différentes situations d'énonciation que nous étudierons conforteront cette hypothèse.

Produire un ouvrage littéraire, destiné à la lecture est un projet qui met le scripteur dans une situation de choix souvent difficile à prendre. Le statut de l'auteur, son profil et la crédibilité dont il jouit aux yeux du lecteur influent sur le type d'écriture et donc sur le genre.

Cet éclairage définitoire sur le genre nous permettra justement d'identifier la spécificité des trois essayistes en essayant de distinguer les caractéristiques de chacun des textes qu'ils ont produits, nous comprendrons mieux l'analyse énonciative que nous présenterons un peu plus loin.

### **I.3.1.1 Traité ou essai**

L'essai traduit une réflexion de l'auteur sur un sujet qui peut, par exemple, être un sujet politique, historique ou encore scientifique. Les réflexions qui en découlent seront par principe personnelles à l'auteur et le reflet de ses propres pensées, de ses perceptions intimes des événements et ne seront donc pas obligatoirement objectives, même si le discours qui les véhicule ambitionne le contraire.

Par voie de conséquence, le champ de prédilection de ce genre littéraire est la philosophie, la discipline par excellence qui permet, chacun à sa manière, de comprendre et d'interpréter le monde qui nous entoure. L'essai peut être aussi conçu comme une démonstration de l'auteur qui pousse le lecteur à accepter ses points de vue et le faire adhérer aux raisonnements qu'il expose.

Le principe définitoire que nous nous proposons de présenter ici est d'une extrême importance dans la mesure où la réflexion que nous mènerons sur le discours et l'énonciation qui prédominent l'acte d'écriture chez les trois auteurs nous révélera cette ambivalence entre subjectivité et objectivité.

Le traité de l'amour se présente comme un texte hybride, sans ordre apparent, parcouru des multiples digressions, embrassant les sujets les plus divers autour de l'amour. Il exprime le point de vue subjectif sur le « monde » de la passion, engageant par là le jugement et la personnalité de son auteur. La forme de l'essai est née sous la plume de Montaigne qui la conçoit comme un champ d'expérimentation de ses idées et de lui-même (une attribution développée un peu plus loin). Le principe du traité est dans sa singularité, mais comme l'essai il vise l'exhaustivité du traitement de ce dernier.

### I.3.1.2 Une œuvre de réflexion

En littérature, un essai est une œuvre de réflexion portant sur les sujets les plus divers et exposée de manière personnelle, voire subjective par l'auteur. Contrairement à l'étude, l'essai peut être polémique ou partisan. L'auteur d'un essai est ainsi appelé « essayiste ».

De ce point de vue, l'essai permet de laisser libre cours à son imagination et ne se place pas forcément dans la réalité, l'histoire pouvant être fictive<sup>74</sup>. *A priori*, il ne permet pas au lecteur de discerner les sentiments personnels de l'auteur<sup>75</sup>. Par contre, dans la nouvelle, il s'agit d'une histoire similaire au roman mais plus courte, qui concerne très peu de personnages et d'évènements. Compte tenu du nombre réduit de pages composant la nouvelle, le dénouement en est souvent inattendu.

La notion d'*essai* comme genre littéraire implique plus l'auteur et lui donne plus de liberté puisqu'il lui permet de développer ses propres réflexions. Par essai, il arrive qu'on désigne ainsi un certain nombre de textes en prose, aux formes diverses, lorsqu'ils sont soumis à une inspiration analogue et évoquant des sujets souvent communs, relevant d'un conformisme au plan idéologique. Ainsi, la tonalité constitue l'un des éléments de ce consensus et la raison incombe à la

---

<sup>74</sup> Ce sont ces caractéristiques controversées à propos du genre que nous éclairerons aussi dans ce travail.

<sup>75</sup> Toutes les définitions que nous avons approchées laissent apparaître cette ambiguïté quant à la présence ou pas de l'auteur. Cette réflexion nous a interpellée justement pour aller vérifier toutes ces hypothèses à équivoque d'autant plus que la thématique traitée n'est autre que qu'un sentiment ressenti individuellement en l'occurrence, l'amour.

paternité du genre qu'il faut indiscutablement attribuer à Montaigne qui reste le précurseur qui instaura la référence, pour ne pas dire le modèle dans le genre<sup>76</sup>.

Peut-on ainsi comprendre que l'essai, dans sa conception instituée, est l'espace où l'auteur, appartenant au monde littéraire et de l'écriture, se refuse à accepter l'étiquette d'homme de lettres ou d'écrivain ? Pourquoi les essayistes voudraient se distinguer des autres écrivains ? Dans cette ambivalence créée par l'envie d'écrire mais aussi de réfléchir, Montaigne arrivait à trouver des explications, voire des justifications à son projet : « *Je propose les fantaisies humaines et miennes, simplement comme humaines fantaisies, et séparément considérées, non comme arrêtées et réglées par l'ordonnance céleste* » (I, LVI)<sup>77</sup>. Il était tellement partisan de la liberté pour revendiquer pour lui-même celle de changer d'opinion, qu'il s'adaptait au quotidien de son vécu et aux événements historiques qui ont marqué son existence : « *Tout argument m'est également fertile* », écrit-il, en mettant en exergue la responsabilité du sujet par rapport aux conditions sociales de son environnement immédiat, telles qu'il les concevait. Bannir la prétention dans le discours et opter pour la réflexion et un esprit de sérieux, constituent les traits fondamentaux de l'essai. Ainsi, le genre devient lié à la philosophie : l'essai se donne comme une épreuve de soi, une expérience dont le résultat, sinon la visée, est de prendre la mesure de sa pensée, de se connaître soi-même à travers ce qu'on écrit.

### I.3.1.2 Assumer la subjectivité de son discours

Ce qui est intéressant de souligner c'est que parmi les traits fondamentaux du genre, on trouve essentiellement les marques de la subjectivité et de l'argumentation. Nous savons que le discours argumentatif est utilisé pour défendre un avis, une thèse et, par conséquent, les traces de l'énonciateur sont très présentes, d'où l'hypothèse que nous avons émise tout au début de notre travail. Même si l'écriture au « je » est souvent garante de cette subjectivité, elle ne constitue pas sa seule représentation. A ce propos, d'après Pascal Riendeau, cette subjectivité passe principalement par « *le rapport à soi* » dans l'essai ainsi que par

---

<sup>76</sup> Montaigne M. (1533-1592) est considéré comme l'inventeur du genre. Pour lui, l'essai est le lieu d'une réflexion nécessairement partielle, inaboutie, dont le principal sujet est l'auteur lui-même.

<sup>77</sup> Michel de Montaigne, Essais (1572-1592)

l'apparition d'une « démarche argumentative personnelle de l'essayiste » (Riendeau. 2005. P96). L'essai se caractérise donc « par la tension qu'il crée entre une pensée subjective et une argumentation plus objective » (ibid. p.92). Il emprunte « *une esthétique de la fragmentation, des disparates et de la rupture, dans laquelle la déconstruction des arguments l'emporte sur l'affirmation d'une doctrine* » (ibid.) Le discours essayiste se caractérise également par une rhétorique de l'enthymème, c'est-à-dire par la construction d'un argumentaire fondé sur la digression<sup>78</sup>.

Nous pouvons expliquer cette voix de l'auteur dans le texte comme étant la démarche entreprise et qui consiste à créer son propre sens en usant d'un discours dominé par la subjectivité mais avec l'intention d'entraîner le lecteur de sorte qu'il arrive à percevoir le thème sous la forme d'un essai.

En fait, il s'agit d'une voix donnée à l'autre pour l'impliquer dans sa réflexion : l'essai serait donc un écrit à la fois près de l'ego et de l'altruisme. La manière d'approcher le sujet peut paraître réaliste, idéaliste voire utopique. Cette voix omniprésente dans le texte va révéler un sens, comme la plupart des écritures littéraires où la prédominance de l'implicite en est une caractéristique.

Concernant ce point précis, les auteurs des trois essais qui constituent notre corpus ont réfléchi autour d'un sentiment noble à savoir, l'amour. La question qui n'a pas cessé d'occuper notre esprit est la suivante : comment pourrions-nous réfléchir sur un sentiment qui ne peut être perçu qu'individuellement et qui n'est la conséquence que d'expériences vécues ? Comment Ovide, Ibn Hazm et Stendhal sont-ils arrivés à faire adhérer le lecteur pour l'inviter en fin de compte à s'impliquer dans un discours à dominance argumentative ? Enfin, comment s'opère le passage, dans l'écriture, de la réalité personnelle à celle qu'on qualifie de concrète ?

Théoriquement, l'essai ou le traité est une écriture qui vise une connaissance : se connaître dans et avec le monde, sans pour autant être un traité scientifique ou de vulgarisation. En fait, c'est un texte idéologique personnel. L'auteur d'un traité ou d'un essai se découvre au moment où il précise sa pensée, ce qui engendra une forme d'errance, un centre et des digressions.

---

<sup>78</sup> La digression fait partie d'une série de mouvements textuels qui interrompent le discours en produisant une rupture de la chronologie du texte, une insertion que l'on compare parfois à une parenthèse.

Sans certains textes du genre en question, l'auteur explore et ne fait que s'interroger sur la réalité concrète, qu'elle soit historique, sociale, universelle ou personnelle. Alors que d'autres essais expriment un engagement, parfois d'ordre politique, social, humaniste, existentiel, vital etc.

Cependant, l'essai permet une grande variété dans l'expression ; du monologue à l'argumentation poussée, en passant par l'évocation, l'information, la critique, la description, le portrait, la narration, l'anecdote, la maxime, la pensée, l'exemple ou l'illustration, le dialogue simulé, etc. Ne pouvons-nous pas dire qu'au plan œuvre littéraire, que l'essai est un genre exhaustif ? Ne regroupe-t-il pas toutes les écritures de ce l'on appelle ordinairement le texte littéraire ? Cette complexité demeure intéressante à analyser et c'est ce que nous nous proposons d'observer de plus près lors de l'analyse des corpus que nous avons sélectionnés à ce propos.

### **I.3.2.1 Implication d'un lecteur apprenant**

Le roman est un genre littéraire caractérisé essentiellement par une narration fictionnelle, car la place importante faite à l'imagination laisse transparaître un monde magique autour des personnages, des situations et de l'intrigue. Le lecteur est entraîné alors dans cette magie où le vraisemblable lui sert de repère et ainsi, la co-énonciation devient un passage obligé. Par contre, les essayistes partent justement d'un présupposé autobiographique pour aller vers un discours réflexif qui tend souvent, comme c'est le cas du traité, vers une visée argumentative voire exhortative.

Cette partie définitoire du genre nous a permis de situer les auteurs dans leur projet d'écriture car, comme nous le verrons plus loin, le discours des auteurs sur lesquels nous travaillons est pluriel voire complexe dans la mesure où le thème de l'amour rendait leur mission de théoriciens difficile. Un traité sur un sujet politique ou philosophique n'aurait pas montré autant d'ambiguïté quant à la nature du genre, tout au moins dans des séquences précises.

Nous restons sur l'idée que dans un traité ou un essai, l'écriture est plurielle puisqu'elle rassemble les caractéristiques de tous les autres genres littéraires. Au lieu de se limiter au fictionnel du récit, la thématique est soumise aussi à la réflexion qui interpelle beaucoup d'autres disciplines telles que la philosophie, la sociologie, l'histoire, la politique etc.

Comme tout texte littéraire, il s'adresse à un public, le lecteur est son destinataire. Mais à la différence du roman ou du théâtre, il prend forme d'un discours souvent à la première personne : l'acte de lecture fait la rencontre de deux « je », celui qui parle et celui qui lit. Radicalement différents l'un de l'autre et parfois distants de plusieurs siècles. L'un se confond pourtant avec l'autre, puisque le discours de l'amour implique un acte d'énonciation : il s'actualise dans la mesure où le lecteur lui prête voix. Le fonctionnement du pronom « je » qui désigne celui qui profère, implique nécessairement le lecteur dans le discours qui n'est pas explicitement attribué à un personnage, comme c'est le cas dans d'autres genres. Au même temps la subjectivité de ce discours relègue le lecteur au rang de simple témoin, d'altérité radicale. C'est dans cette tension même que se construit la spécificité du discours lyrique.

### **1.3.2.2 Recours à l'autobiographie**

Comme cité plus haut, l'auteur du traité de l'amour et du cœur, implique sa propre expérience dans son essai. Racontant ses aventures ou celles de ses connaissances, cela l'introduit dans une dimension autobiographique absolue.

L'auteur s'engage à être sincère envers ses lecteurs et ceux-ci s'attachent à le croire. Ainsi, son pacte autobiographique n'est rien d'autre qu'une promesse. Cette dimension, permet à l'écrivain un rebondissement, qui représente de son moi, en mettant en place une identité discursive stabilisée et surtout par l'aveu de son expérience. Parler de l'amour devient pour lui un moyen pour dépasser les traumatismes et les douleurs du passé et de reprendre le dessus sur les informations de la vie. Ce recours à la dimension autobiographique permet de reproduire un « je » de l'auteur où on essaie de creuser et de chercher pour trouver l'unité de la personnalité de celui-ci, il peut éveiller la curiosité du lecteur. Dans le traité, l'écrivain se confond avec le narrateur, puisqu'il ne s'agit pas de récit ni de fiction, le narrateur est quasiment absent. Il n'existe que s'il est porteur de parole d'autrui comme il est le cas des traités de l'amour andalous d'Ibn Hazm et d'*Ibn Arabi*. Cette distinction fonde la grande liberté de l'écrivain, qui a toutes les possibilités de choisir les voix de son écriture. S'il convient donc dans l'analyse du discours de ne pas séparer l'auteur de son acte d'écriture, il est aussi nécessaire de faire le parallèle entre la vie de l'auteur telle qu'il l'a vécue, et la vie de l'auteur telle qu'il la raconte à travers son discours. Comme le notait Roland Barthes, la



notion du réel de l'auteur est beaucoup plus présente, quand l'auteur fait le choix de l'exposer. Certains écrivains de l'amour ne sont pas célèbres, où leur vie n'est déclarée que dans leurs réalisations. Comme c'est le cas des écrivains andalous des traités, qui ne révèlent pas une dimension autobiographique, et par manque d'élément, le lecteur est presque dans l'impossibilité de relever les repères autobiographiques (REUTER, Yves.2006. p60).

Ainsi, l'essayiste, quel que soit son choix, est presque dans l'obligation de partager son réel avec son lecteur, qui attend de lui un enseignement, un conseil pour lui permettre d'aborder la grande affaire du sentiment amoureux.

### **I.3.2.3 Le projet pédagogique**

A la recherche d'un discours didactique, débarrassée de toutes les formes de l'ancienne loi de subjectivité, jugée caduque, et non comme le refus de la subjectivité elle-même. Le traité de l'amour et du cœur s'annonce comme un projet pédagogique d'un auteur qui veut juste enseigner l'art d'aimer selon ses propres valeurs et ses multiples expériences en niant complètement la subjectivité de son discours. L'auteur n'a qu'un seul projet, celui d'apprendre au lecteur de savoir s'y prendre en amour. Réussir une relation amoureuse et l'entretenir. Par exemple le « stratagème » de Percheron<sup>79</sup> destiné à conjurer la crainte de toute « femme » et lui montrer les principes de la séduction dans son traité « comment être irrésistible en deux leçons ».

L'auteur du traité est dans le « fantasme » de la puissance de l'enseignant. Il a le pouvoir que le lecteur n'a pas : l'expérience. Et il place son enseignement dans son contexte propre à son époque, à sa culture et à son savoir. Ainsi, les écrits divers sur l'amour sont lieu d'un débat entre discours laïques et religieux, anciens et modernes qui s'y croisent et s'y répondent. Espaces polémiques, espaces de grandes cultures, les « Arts d'aimer » et d'autres « dits d'amour » regroupent toute l'expression didactique : tous les domaines y sont traités.

A la faveur d'une construction rigoureuse et d'un plan clairement annoncé, l'exposé de l'amour fait l'objet d'un séminaire car il entretient toute la dimension

---

<sup>79</sup> Un jeune militaire qui rédigea un traité de l'amour en 1745, destiné aux femmes seulement, leur apprenant comment séduire.

didactique et pédagogique nécessaire pour l'enseignement d'une notion, celle de l'amour.

### **I.3.3.1. Le traité à référence historique**

Pour illustrer les arguments de la passion amoureuse, et pour mieux convaincre un lecteur, peu averti, l'auteur du traité fait appel à des références historiques qui appartiennent à une culture bien précise.

#### **a. Les références antiques**

Les exposés de l'amour font souvent référence à la mythologie grecque pour appuyer le regard sérieux et moralisateur. La thématique de l'amour est le centre de toute production littéraire antique. Ainsi, la déesse de l'amour et de la fertilité *Aphrodite*, a du toucher tous les humains par son pouvoir parfois non contrôlé. Les écrivains de l'amour font référence à cette dimension pudique qu'est l'amour entre les dieux et les humains comme grande référence de l'amour passion. Cependant, *Ulysse et Calypso*, *Neptune* et les sirènes de l'amour, sont utilisés comme des exemples du grand amour, critique, douloureux et parfois fatal.

Tout en entretenant un rapport d'imitation aux formes savantes, et ne pouvant se déprendre des voix vernaculaires, les Arts d'aimer sont considérés comme des lieux de référence, d'un savoir et de connaissance historique. Dans le traité *d'Ars Amatoria* d'Ovide, des personnages latins (poèmes et écrivains) dont l'histoire ignorait l'existence, apparaissent comme de grands amoureux de l'amour. Ces écrits didactiques sont ainsi, des éléments pour un lectorat pas forcément spécialisé, pour le développement de son savoir amoureux et son savoir historique.

#### **b. Textes sacrés et retour à la religion**

L'amour est une station divine (*maquam ilahi*). Dieu s'en est qualifié en son nom dans le coran comme l'infiniment aimable et aimant. Pour les écrivains des traités de l'amour et du cœur musulmans, l'amour est défini comme il est mentionné dans le coran et la sunna. la référence à l'amour divin est évidente, mais les auteurs vont parfois chercher à prouver l'amour « possible » en relatant les amours des prophètes et des grands hommes de religions (*kalifs ou sahaba*). Ces derniers sont mentionnés comme maîtres « notre maître, *Abu 'l'Abbas j'afar* demanda une fois à Dieu de lui accorder la passion d'amour » (IBN ARABI, 1986.

P53). Ce sont les expériences de ces grands piliers de l'histoire qui intéressent le lecteur et le mettent dans une position rassurante.

De l'autre côté de la méditerranée, de multiples emprunts aux textes bibliques apparaissent dans les traités de l'amour, il est souvent écrit (comme dans l'essai de Montaigne déjà cité) que l'amour que Dieu a pour ses créatures est exprimé à travers l'enseignement qu'il leur donne. C'est à ces derniers de se comporter adéquatement pour parvenir à reconnaître sa gloire. Les exemples des amours bibliques sont cités comme des modèles de l'amour sincère et sans mensonges. Ainsi, l'amour d'Abraham et son épouse Sarah, est cités dans les essais de la passion amoureuse depuis le Moyen âge.

### **I.3.3.2 La stratégie argumentative**

Les auteurs de la passion exploitent les ressources que lui offre le sous-genre argumentatif auquel il s'adonne. Ils sont d'abord **moralistes**, ils tablent sur l'impersonnalité et la clôture des énoncés qu'ils produisent pour se soustraire à la contestation, sur l'efficacité d'une parole brève et incisive pour battre en brèche à coup successifs une représentation idéalisée de l'amour. Ils sont **fabulistes**, ils engagent le lecteur par la grâce d'une parole intimiste à cultiver l'amour et tous ses états, et appellent les amants à jouir de la félicité amoureuse. Ils sont **penseurs des lumières**, enfin, par un collage de citations et de références variées, de remarques procédant par touches successives, parfois ordonnées parfois sans ordre, d'exemples empruntés de toutes les sciences (naturelles, psychologie, philosophie...), ils développent, une conception subjective de l'amour, considéré avant tout comme un phénomène physique.

La stratégie argumentative est la démarche par laquelle l'auteur du traité s'emploie à emporter l'adhésion de son destinataire amoureux (ou presque) qu'est le lecteur. Cette stratégie se fonde sur la capacité de ce dernier à raisonner, à sentir ou à arbitrer toutes ses questions autour de la thématique de l'amour.

#### **a. Convaincre : Une argumentation fondée sur la raison**

Dans les traités nous distinguons des types de raisonnements que nous allons appliquer plus tard sur notre corpus d'étude. L'auteur les utilise pour prouver un fait particulier autour de la notion de l'amour. Souvent il s'agit d'un raisonnement

déductif, le syllogisme, des idées qui entretiennent entre elles un rapport rigoureux : *Tous les hommes tombent amoureux, tu es un homme, donc tu peux aimer*<sup>80</sup>. Le raisonnement par analogie est parfois présent aussi et qui consiste à rapprocher un phénomène d'une autre réalité au lecteur. Les auteurs comparent le sentiment amoureux à des phénomènes naturels : la cristallisation chez Stendhal, est le phénomène de l'idéalisation de l'amour. Des types d'arguments sont à relever dans le discours du traité :

- **L'argument logique** : tire sa validité de la cohérence interne du discours de l'amour. L'auteur parle d'un thème : l'amour. Tous les arguments qu'il utilise vont dans ce sens.
- **L'argument de valeur** : l'auteur se réfère à un système moral esthétique et idéologique qui dépend de son identité, son appartenance, sa religion et son époque.
- **L'argument d'expérience** : il s'établit à partir de faits observés : les anecdotes, les amours racontés, les échecs amoureux sont des faits que l'auteur utilise pour mettre en garde un lecteur ignorant.
- **L'argument d'autorité** : il s'appuie sur des références connues et tenues pour admises. La sincérité de l'auteur est dans la vérité qu'il expose. Le phénomène de l'amour existe certes, les faits qu'il révèle sont obligatoirement fondés.
- **L'argument *ad hominem*** : il discrédite et attaque le lecteur, dans le sens de lui en vouloir de ne pas être à la hauteur de ses sentiments, de le juger comme lâche et non courageux, sous prétexte de le motiver. Ce genre d'argument est très répandu dans les traités de la passion antiques et médiévaux. Ovide va jusqu'à traiter le lecteur d'impuissant et de malade « toi qui ne peux même pas satisfaire tes envies ». (OVIDE, 1994. P41).

### **b. Persuader : l'adhésion provoquée par les passions**

L'auteur qui veut persuader son interlocuteur fait appel aux passions, c'est-à-dire aux émotions et sentiments qui affectent l'âme et l'esprit de l'humain qui

---

<sup>80</sup> Cette idée déductive se trouve dès les premiers écrits autour de l'amour, notamment dans la préface de Tristan et Iseult où l'auteur normand donne une vraie leçon d'amour à tous les lecteurs, et emploie le raisonnement déductif cité.

l'est d'abord : il cherche à agir sur la sensibilité du destinataire, à le séduire par son discours. Pour cela il a recours aux figures de rhétorique interpellant le lecteur. C'est le cas de l'apostrophe qui est un procédé très répandu dans le discours du traité de l'amour, un procédé par lequel l'orateur, interrompant son développement, s'adresse à une personne ou une entité. Il cherche donc par la beauté et la force de ses images (comparaisons, métaphores, notamment) ; il privilégie ainsi les registres lyriques, pathétiques et polémiques. L'écrivain de l'amour travaille à donner une image de lui-même appelée *ethos* en grec) propre à susciter l'assentiment de son auditoire et fonde son argumentaire sur les ressorts de la psychologie humaine (le *pathos*) afin d'émouvoir. La persuasion passe enfin par l'implicite, qui prend la forme du sous-entendu dont l'interprétation dépend entièrement de la situation d'énonciation, c'est-à-dire du statut des interlocuteurs qui représentent ceux qui s'intéressent à la notion de l'amour, à l'amour ou au style de l'écrivain, et du contexte dans lequel le discours est prononcé.

### **c. Délibérer : A la recherche du préférable**

Face à la nécessité d'opérer un choix, la délibération est l'acte par lequel on prend une décision. Dans le discours de la passion, le choix n'est pas donner : L'amour est un phénomène qu'on ne peut refuser. Le lecteur a donc le choix d'accepter le mode d'emploi de l'auteur ou pas. Au plan grammatical, l'auteur utilise des marques énonciatives variées traduisant la pluralité des points de vue selon les contextes. Cette étape de délibération est importante dans la dimension argumentative dans laquelle s'inscrit le discours du traité de l'amour et du cœur, car elle implique encore une fois le lecteur. L'erreur est impardonnable, ainsi, quand Rousseau a essayé de faire un manuel sur le sentiment amoureux, ses jugements de la classe gouvernante lui ont coûté cher. Les lecteurs ont très vite abandonné l'idée de lui faire confiance, et son essai a connu l'échec. Ce fut le cas de « De l'Amour » de Stendhal qui de son temps, son traité fut carrément rejeté par le lectorat français, ce n'est que presque un siècle après que quelques analystes ont compris la bonne formulation de son discours et ont révélé l'œuvre comme un monument de l'essai philosophique.

## Partie II

Enonciation et discours dans le traité de  
l'Amour et du cœur



### Introduction

Dans cette partie, nous tenterons de mettre à jour, à travers une étude énonciative, les différentes instances qui interviennent dans les trois traités. En effet, pour montrer que les auteurs qui se déclarent dans un contexte didactique tout le long de leur écriture et qui attirent le lecteur par une simplicité d'énonciation qui le met dans une position d'apprenant, il serait intéressant de parcourir le domaine de l'énonciation afin de montrer les différentes instances auxquelles les auteurs font participer leurs destinataires.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous tenterons d'étudier les différents niveaux d'énonciation en définissant ses modalités. Ce chapitre est en quelque sorte le repère de l'analyse énonciative.

Dans le second chapitre, nous aborderons les textes en distinguant les sujets parlants, l'auteur amoureux, l'auteur pédant face au lecteur ignorant et qui partage le même et unique sentiment, le narrataire apprenant. Dans le cadre des niveaux énonciatifs, nous donnerons un exemple de l'analyse de J.-M. Adam.<sup>1</sup> Ce chapitre est au cœur des trois textes, c'est dans l'énonciation des trois auteurs qu'apparaît leur discours. Une étude d'un « *je* » dans tous ses états. Elle sera consacrée aussi aux différents pronoms personnels utilisés par les auteurs puisque l'écriture du traité se distingue par son imprévisibilité et par l'utilisation exclusive du pronom de la première personne. Ainsi, il nous faudra faire un état des lieux des différents pronoms personnels que les auteurs ont volontairement utilisé en jouant sur l'idée d'impliquer et d'identifier le lecteur dans tous les faits relatés, dans son propre parcours social, ses propres souvenirs et désirs.

Le troisième chapitre de cette partie va au-delà du pronom et sera consacré à la terminologie de l'amour. Comme l'a appelé Roland Barthes dans « *Fragments d'un discours amoureux* » les figures de l'amour mais dans leur sens syntaxique et grammatical : le lexique de l'amour et ses qualifiants. Ce chapitre annonce la troisième partie qui est consacrée à l'analyse discursive. Du terme de l'amour dans

---

<sup>1</sup> Jean Michel Adam, linguiste français. Il étudie les manifestations littéraires et non-littéraires dans la perspective d'une linguistique du texte et du discours, ouverte à la tradition rhétorique et à la poétique, aujourd'hui professeur à l'université de Lausanne.

toutes ses formes au thème de la passion et tous ses contextes, les textes proposés sont abordés dans leur différence mais surtout dans leur ressemblance.



Chapitre 1

*Théories de l'énonciation*

### II.1.1 Enoncé et énonciation

« La linguistique de l'énonciation étudie la subjectivité dans le langage : marques, conditions, effets, enjeux, c'est-à-dire qu'elle étudie les déterminations les plus vives du sens. Elle s'intéresse non pas au discours produit (l'énoncé), mais au jeu de sa production (l'énonciation). (...) Celle-ci permet donc de cerner le texte comme création : on doit de la sorte cerner les traces du sujet producteur du discours, dans ses formes grammaticales, dans le statut des temps, dans la hiérarchie des dépendances narratives, dans l'insertion et le rapport des interventions des personnages.» Dans la lignée de cette définition Georges Molinié<sup>2</sup>, nous tenterons dans ce chapitre d'étudier les différentes instances ainsi que les paramètres énonciatifs qui interviennent dans les trois traités, et en parallèle aborder la question des différentes voix énonciatrices.

Emile Benveniste a parmi d'autres linguistes, le mérite de séparer clairement l'énoncé et son énonciation. Cette séparation est importante dans la compréhension du discours et son fonctionnement. Ainsi, plus que le message lui-même, il serait intéressant d'étudier d'abord la situation dans laquelle celui-ci est produit.

L'énonciation n'est pas le reflet d'un réel, mais construit et se construit par sa référence à travers tous les éléments qui lui sont propres. C'est justement grâce à ces éléments à travers lesquels la réalité est apparente que nous pouvons retrouver le sens (parfois juste les traces de ce sens) de l'énonciation. Maingueneau déclare : « le choix de tu ou vous est porteur d'une signification sociale importante ». Ces indices vont donc nous aider à faire une analyse logique d'un sens véhiculé par des énoncés. Mais pour aboutir à cela, « les énoncés doivent être bien formés non seulement linguistiquement mais aussi socialement » (Maingueneau 1999, p29). En effet, l'intention, la créativité du sujet parlant définit l'énoncé et le place dans un contexte sémantique. La théorie de l'énonciation, définit quant à elle la manière de l'acte de la parole qui permet de référer comment l'individuel s'inscrit dans les structures de la langue. Dans les

---

<sup>2</sup>Philologue français, professeur des universités à l'Université Paris-Sorbonne, spécialiste de stylistique française et de sémiotique.

textes que nous traitons, que nous pouvons qualifier à des degrés différents d'autobiographie puisqu'ils racontent essentiellement les expériences et le vécu des auteurs, c'est grâce à la théorie énonciative que nous pouvons accéder à une analyse avancée quant à la distinction de ce qui est vécu et ce qui ne l'est pas. C'est exactement ce qu'explique Maingueneau : « l'énonciation nous permet d'illustrer comment l'individuel réel ou fictif apparaît dans une production langagière » (ibid. p.30).

Selon E. Benveniste, l'individu est toujours présent dans la langue et marque sa trace et son empreinte à travers différents éléments de sa conceptualisation. Cette présence est naturellement apparente à travers les marques de l'énonciation. Ce sont ces marques qui peuvent nous donner des informations de qui parle, à qui où et quand, dans quel contexte et pour quelle intention. Il définit cette dernière en mettant à chaque fois en évidence que l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. »

Par ailleurs, dans le processus de l'énonciation, à chaque fois qu'il est question de citer une personne, ou se référer à quelqu'un, il s'agit de la réalisation individuelle du langage de l'autre. Le locuteur peut faire le choix de citer une autre personne comme il le désire. Comme c'est le cas dans nos traités où des personnes d'ordre historique ou réel, cités comme porteurs de parole ou actants, sans être personnages : ils sont dans le dialogue, dans les actions et dans l'illustration (exemples), ils véhiculent donc le système énonciatif. E. Benveniste ajoute : « la référence est partie intégrante de l'énonciation. » Et elle est aussi à la base de la polyphonie dans le langage. Cependant, l'énonciation ne se définit pas seulement comme l'appropriation individuelle d'une langue pour une parole ou une pensée mais elle est dans le discours de chaque locuteur confronté au langage des autres où il s'identifie à sa manière.

### II.1.1.1 Les modalités énonciatives dans le corpus

Les modalités comprennent des éléments de nature très variables qui expriment l'attitude du locuteur par rapport à son énoncé. Ainsi dans la phrase « *Je suis sûr que tu vas aimer* », énoncé qui se répète dans les trois traités, nous

pouvons distinguer l'énoncé brut « *tu vas aimer* » de la modalité qui exprime la certitude du locuteur.

Dans le traité, nous distinguons deux types de modalités d'énoncé : les modalités affectives et les modalités évaluatives. Les modalisateurs sont des termes qui expriment les degrés d'adhésion du locuteur à son énoncé. Dans l'énoncé « Je suis sûr que tu vas aimer » l'adhésion du locuteur à l'énoncé est presque totale. Dans le discours d'Ovide, ce genre de certitude est très apparent : « *elle sera svelte, il vaudrait mieux pour toi* » (Ovide. 1994. p63), cette parole dépasse l'acte du discours didactique et se place dans le mode impératif, menaçant et moqueur. Alors qu'elle est beaucoup moins marquée chez Stendhal qui est plus prudent dans ses énoncés et commence souvent ses phrases par « il me semble que, il est probable que... ». Ibn Hazm est dans l'incertitude par rapport à la connaissance absolue de Dieu. Ainsi, ses énoncés sont précédés par « *Si Dieu me le permet, Et Dieu sait ce que le cœur cache..* »

### II.1.1.2 Quand le « Je » devient « il »

Il serait intéressant de parler des différents actants du langage, en traitant le volet de la polyphonie et faire la distinction entre les actants qui pourraient intervenir lors d'une énonciation. Ainsi, le sujet grammatical n'est pas l'unique sujet responsable et qu'il peut y avoir plusieurs instances énonciatrices qui forment la parole langagière. Dans le traité d'Ibn Hazm, ils ne sont pas rares les énoncés dont plusieurs actants sont producteurs de parole, puisque l'auteur a pour mission de « passer la parole » et de raconter les vécus des autres à travers leurs actes et leurs expériences. Dans l'énoncé ci-dessus, il est clair que l'auteur, narrateur n'est pas le seul responsable de tout le contenu de l'énoncé et qui nous donne à travers sa propre parole les paroles de ses amis andalous responsables de quelques situations d'approche du sentiment amoureux :

« *Il y avait un jeune homme dont l'aimée avait un cou trop court, et les femmes au cou élancé lui semblaient être de longues couleuvres, Pour démontrer l'excellence de son choix, il s'appuyait sur un argument qui ne manquait pas d'évidence : « la longueur du cou des dromadaires les rend-elle plus beaux ? »* (Ibn Hazm. 1949.p.45).

L'omniscience de l'auteur est apparente dans cet énoncé, mais sa parole est véhiculée par l'intention et la réflexion d'un autre, cette attribution est marquée par la pluralité de la voix, tout comme le note R. Barthes : « impossible, ici, d'attribuer à l'énonciation une origine, un point de vue. Or, cette impossibilité est l'une des mesures qui permettent d'apprécier le pluriel d'un texte. Plus l'origine de l'énonciation est irréparable, plus le texte est pluriel, dans le texte moderne, les voix sont traitées jusqu'au déni de tout repère : le discours, ou mieux encore, le langage parle, c'est tout. » (BARTHES, 1996. P 78)

Si dans un énoncé la source émettrice n'est pas définie, comme c'est le cas de *De l'Amour* de Stendhal, cela ne veut pas dire que l'auteur ne connaît pas la source, mais c'est pour mieux la définir dans un ensemble langagier, avec un sous-entendu qu'il y a plusieurs voix, surtout lorsqu'il s'agit d'une voix représentative de plusieurs autres voix d'une catégorie ou d'une classe sociale. Dans le passage suivant Stendhal, prête volontairement sa voix à l'ensemble des interlocuteurs dont l'appartenance est définie seulement par une identité : espagnole, allemande ou anglaise, les guillemets y sont parfois pour dissuader le lecteur et troubler son interprétation.

*« Je n'aurai pas de secret pour vous, une jeune femme de la ville s'est donné à moi, sous la condition qu'elle ne quitterait jamais mon appartement et que je ne recevrai, qui que se soit sans sa permission. »*(Stendhal. 1992. p.69)

Plusieurs passages se suivent ainsi, mis entre guillemets sans citer l'interlocuteur, identifié seulement par une nationalité ou un lieu de résidence. On comprend donc que ce sont des personnes de l'entourage de Stendhal qui ont raconté des anecdotes que l'autre ne révèle pas clairement leur situation ou contexte d'énonciation, il laisse au lecteur de deviner par rapport à un ensemble cité, créant ainsi la pluralité.

### II.1.1.3 Le lexique évaluatif et affectif :

Des noms peuvent porter des jugements sur la réalité qu'ils évoquent, c'est par exemple le cas de substantifs familiers tel que ceux qui qualifient la femme. Chez Ovide la femme est appelée deux fois : le gibier, un substantif péjoratif la

représentant comme une bête, victime d'un chasseur expérimenté. Stendhal quant à lui est beaucoup plus éloquent mais évoquant aussi des appellations grossières et jugées plus ou moins vulgaires, mais qui sont devenues très courantes dans le lexique érotique, ainsi, le mot : *Sappho* ( en référence à la poétesse de la mythologie grecque) est utilisé pour parler d'une femme intellectuelle qui charme volontairement. Les adjectifs sont très souvent évaluatifs ou affectifs, mais nous n'en parlons pas ici. Un chapitre sera consacré à la qualification qui demeure l'une des principales phases du discours de l'amour. Les verbes surtout employés à la première personne, peuvent eux aussi exprimer la subjectivité du locuteur, c'est particulièrement le cas des verbes de sentiment (*aimer, haïr, adorer...*) et d'opinion (*penser, croire, supposer...*). Les auteurs des trois traités n'hésitent pas à partager avec le lecteur, des opinions qui restent subtilement contrôlées par rapport à une situation d'énonciation. Ovide est dans une liberté d'expression absolue, sa subjectivité est repérable très facilement

*« Moi, je te préfère menteur, qu'honnête, promet hardiment, ce sont les promesses qui entraînent les femmes, prends tous les dieux à témoin de tes engagements. »* (Ovide.1994. p32).

Ibn Hazm, s'engage un peu moins, et ses verbes ne sont pas des verbes de sentiment, sauf pour exprimer ses peines par rapport à un amour en souffrance

*« Je fus peiné de le voir en un si piteux état, la tête baissée et le regard fixe, je lui dis, au cours de la conversation, qu'Allah te délivre de ce tourment. »* (Ibid.p29)

Stendhal est comme nous l'avons cité, dans un esprit scientifique, ses verbes sont très contrôlés par une objectivité volontaire. Son lexique affectif est exprimé essentiellement à travers des signes de ponctuation, qui manifestent une intonation particulière du locuteur et qui peuvent être considérés comme des indices de son énonciation. C'est le cas de l'exclamation et de l'interrogation (signes qu'on qualifie parfois de ponctuation affective).

*« Voulez-vous faire d'une femme un auteur ? Cela est exactement comme vous annoncez le projet de faire chanter votre fille à l'opéra !»* (Ibid.p232)

L'idée très ironique ici, que l'esprit féminin n'est pas fait pour la conception littéraire vient comme un message à Métilde qui commençait à se faire une place

dans le monde de l'écriture féminine en Italie et en France. Les deux formes interrogative et exclamative ici, placent l'auteur dans une subjectivité volontaire qui comporte une part de son avis par rapport à la compétence féminine.

### II.1.2 Entre sujet d'énonciation et sujet d'énoncé

La question qui se pose dans chaque analyse d'énonciation est *qui parle ?* Et *à qui ?* Il est clair que le sujet de l'énonciation est celui qui émet l'énoncé, donc quand il s'agit d'un texte écrit par l'auteur. Mais dans les textes à caractère autobiographique ou didactique cette distinction devient multiple, c'est-à-dire que l'auteur, le narrateur et le personnage (celui qui a vécu) sont une même personne, et deviennent identiques. Comme le précise Lejeune « *Pour qu'il y ait autobiographie (ou bien généralement littérature intime) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.* » (LEJEUNE. 1996. P15)

Les trois traités ne sont pas considérés ni par les auteurs ni par les critiques comme œuvres autobiographiques mais plutôt d'autobiographie impersonnelle. Il s'agit des textes d'ordre intime puisque qu'ils racontent leurs propres événements vécus ou témoignages, et l'adjectif « impersonnelle » représente tous ces événements racontés qui peuvent ne pas les concerner directement. Il s'agit donc de la vie des autres personnages autour de leur vécu par rapport au sentiment amoureux. C'est pour cette raison que dans les trois essais, la plupart du temps le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation sont différents. Alors que le sujet de l'énonciation est Ovide, Stendhal et Ibn Hazm, le sujet de l'énoncé est la plupart de temps « lui, elle » dont ils empruntent la parole. Les auteurs veulent nous révéler ce qu'ils ont eux-mêmes vécu à travers les histoires des autres personnages cités. Les histoires d'amour des trois auteurs ne sont pas citées clairement dans le texte mais sont subtilement insinuées et timidement déclarées.

*« Je hais la femme qui se livre parce qu'elle doit se livrer, et qui n'éprouvant rien, songe à son tricotage. Le plaisir qu'on m'accorde par devoir ne m'est pas agréable, je veux entendre des paroles traduisant la joie qu'elle éprouve (...) j'aime à voir les yeux mourants d'une maitresse... »* (Ovide.1994. p34)

Ce passage de l'Art d'aimer d'Ovide démontre une certaine marque d'autobiographie qui s'éclipse derrière un apprentissage et un conseil. Le vécu se confond donc avec le déclaré et forment la même voix énonciatrice.

On trouve plusieurs marques de présence du locuteur chez Ibn Hazm aussi, à commencer par la première personne du singulier ou du pluriel (l'importance du *nous* montre la volonté de l'auteur de s'inclure dans l'humanité entière).

*« Dans mes jeunes années, j'ai aimé une jeune esclave blonde et depuis je n'ai plus prisé les brunes [...] Nous avons tous un faible pour l'or, la même chose est arrivée à mon père, et il a conservé cette prédilection toute sa vie. »* (Ibn Hazm. 1949. p73)

Ibn Hazm s'implique dans son discours, c'est une façon originale d'argumenter qui s'empare de la rhétorique personnelle afin de critiquer les goûts pas souvent « corrects » de ses contemporains.

Stendhal, quant à lui, s'adresse directement à ses lecteurs, les impliquant dans son discours scientifique et théorique par le pronom de la deuxième personne<sup>3</sup>, l'apostrophe, et l'impératif. Le « vous » fortement valorisé par des connotations mélioratives, s'oppose ainsi au « nous » que des connotations systématiquement négatives ne cessent de rabaisser. Stendhal oppose ainsi la chance des lecteurs avertis par son discours et souffrance des amoureux qui ont déjà échoué, dont il fait partie.

*« Ce malheur vient présenter sa tête hideuse dans les moments les plus tendres, et vous prétendez qu'elle vous soit fidèle ? Aimez, mais pas à la folie, nous vous le disons, croyez les pauvres malheureux que nous sommes. »* (Stendhal. 1992. p133)

Les trois auteurs proposent une leçon d'ordre intime, à travers une énonciation à conception subjective. Ils se donnent pourtant une apparence objective ce à quoi contribuent en particulier l'emploi récurrent du pronom indéfini « on » et le présent gnominique<sup>4</sup>. Mais la subjectivité s'y traduit par l'utilisation du tour impersonnel à valeur de modalisation (« Il est difficile »), l'établissement d'une hypothèse (« s'il

---

<sup>3</sup>Le « vous » chez Stendhal avait plus une connotation péjorative par rapport au peuple français qui à son avis, était très loin derrière la communauté italienne par rapport à la valeur du sentiment amoureux.

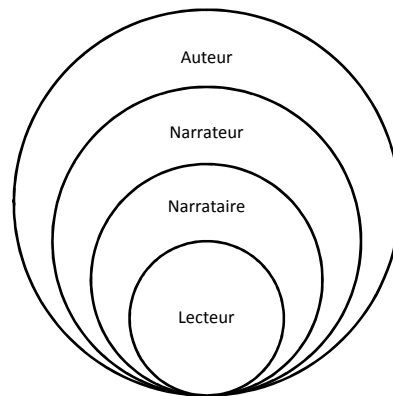
<sup>4</sup>Le présent gnominique est aussi appelé présent de vérité général.



y a un amour ») l'humour parfois (essentiellement chez Ovide), mais également par l'agencement même des énoncés qui manifestent l'ordre dans lequel le moraliste a choisi de traiter la matière de son argumentation.

### II.1.2.1 La voix auctoriale :

La première voix qui se fait entendre dans une œuvre est celle de son auteur qui en est le producteur. Bien que dans les écrits classiques on ne permet que cette seule voix de l'auteur, on admet dans les traités et les essais les autres instances énonciatives. Le lecteur est donc impliqué dans une relation étroite avec l'auteur. Pour schématiser cette idée, il serait possible d'emprunter le schéma proposé par C. Kerbrat- Orecchioni dans le discours littéraire :



Cette distinction est valable, pour les fictions où il peut y avoir plusieurs niveaux de narration, quand le personnage relève du monde de la création de l'auteur et où le lecteur doit subir sans aucun choix possible, ce monde fictif qui lui est imposé. Mais dans les œuvres que nous traitons, le pacte de l'écriture réelle est accompli. Mais contrairement à l'écriture autobiographique où l'auteur et le narrateur sont censés être la même personne, dans le traité plusieurs instances énonciatrices véhiculent la parole et deviennent porteuse d'un discours réel qui implique le lecteur dans son sens. L'auteur est donc narrateur certes, mais il a la fonction d'expliquer ses propos et de les développer selon un besoin, celui d'un lecteur ignorant.

Dans les ouvrages que nous traitons, nous ne pouvons pas parler d'un seul niveau de narration puisqu'il est impossible de saisir « qui parle dans le texte » et définir

nettement si l'auteur émet l'énoncé ou c'est celui du personnage dont il prend en charge la parole. Ce qui entraîne cette confusion est sûrement le principe même de tout traité de l'amour, à savoir la confusion de la subjectivité avec l'objectivité que l'auteur ne maîtrise pas forcément. De l'Amour de Stendhal est carrément une confidence. Stendhal cherche une consolation à travers une omniscience et un pédantisme et lance de temps à autre, un message lancé à ses amours échouées dans l'espoir de retrouver son statut d'homme comblé.

*« Une femme amoureuse est une esclave qui fait porter les chaînes à son maître. je fus souvent ce maître. »* (Stendhal. 1992. p174)

Bakhtine insiste sur le rôle actif de l'auteur, qui, selon lui, entrerait dans un dialogue avec les personnages, s'opposant ainsi la passivité des personnages comme dans *L'art d'aimer*, qui est un manuel de séduction rédigé et paru auteur de l'an 1, son auteur, se montre comme le « professeur de l'amour », il y montre comment se comporter en séduction pour aborder les femmes. Il s'adresse essentiellement à un public masculin au départ, pour lui apprendre toutes les stratégies et les manières de la séduction. Il appuie son enseignement sur la psychologie sommaire de la femme et de sa façon de voir les choses. Mais derrière son aspect superficiel et humoristique se profile la vérité de l'amour.

Tout d'abord, Ovide annonce son expérience au lecteur qui doit faire face à la femme désirée, comme lui, avec courage et audace. Une situation d'énonciation est à relever dès les premiers passages de sa réflexion. Fortement ordonné et méthodologique, son discours laisse révéler une arrogance que nous allons sûrement traiter lors de l'analyse psychanalytique de ses propos. Ibn Hazm, de son côté dont le discours est fortement marqué par sa perspective didactique met l'accent sur le rôle du lecteur dans sa vision interprétative et le place volontairement dans une situation de récepteur séduit par un discours de «connaisseur ».

### II.1.2.2 Les indices de lieu et de temps

Outre la question ayant trait à la parole et la perspective, le discours dans les traités met en jeu la temporalité et l'espace. Tout récit tisse en effet des

relations entre temps de la narration et temps et le moment des événements. Les traités sont considérés, pour certains, comme un modèle de la vérité, ils permettent de mieux percevoir les différences entre réalité et réalisme. En effet loin de se référer à des événements historiques attestés dans un lieu précis, ces textes synthétisent et concentrent plusieurs périodes réelles (l'antiquité romaine, le XI<sup>ème</sup> siècle andalous et le XIX<sup>ème</sup> siècle européen) dans différents lieux réels aussi (Rome, Cordoue, Paris...). Cela explique par exemple qu'il y ait des indications de date (essentiellement pour Stendhal) mais de nombreuses notations de durée (mois, jours, heures...).

L'impression du vécu est obtenue par le mélange entre quelques renvois précisément référentiels (des personnages ayant réellement existé), quelques dates, quelques lieux et la minutie de la construction de la vraisemblance par la précision des types sociaux (un riche commerçant, un comte, une pauvre servante...), des compétences intellectuelles (un sage, un étudiant, une femme d'un certain savoir...), du savoir disposé et des descriptions physiques (couleur de peau, appartenance, beauté et laideur).

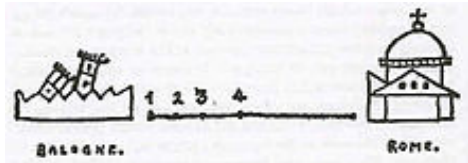
Une fois ce pacte avec le réalisme posé, les notations du temps et de lieux vont remplir d'autres fonctions, *symboliques*, dans l'organisation des traités.

Ainsi la multiplication des notations de temps servira, comme dans les romans à suspense, à la dramatisation des événements en mettant l'accent alternativement sur l'immobilité (avant le sentiment amoureux) ou sur l'accélération dans les moments de la rencontre de l'amour.

Les lieux sont différents, aucune description n'est mentionnée mais sont cités par rapport à une période ou une appartenance sociale. Ainsi, l'étudiant de Cordoue chez Ibn Hazm est plus sensible que le simple ouvrier nord-africain. Sans décrire Rome ou Paris, Stendhal, montre clairement que les lieux sont d'une importance extrême dans l'acquisition du sentiment amoureux, il va jusqu'à associer le sentiment amoureux à l'architecture de la ville.

*L'effet de voir une jeune noble italienne dans son balcon, dont la robe est cachée par les merveilles d'un ferronnier sicilien, quel plaisir d'être aimé de cette femme charmante* » (Stendhal. 1992, p364).

Stendhal implique les lieux même pour expliquer le phénomène de la cristallisation et décrire l'idéalisation à l'œuvre au début d'une relation amoureuse: « *En un mot, il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime* », (Ibid.) et illustre cela par un dessin architectural qui décrit deux lieux Rome et Bologne, entre lesquels les quatre mouvements de l'âme se dessinent.



De même, des espaces définis sont révélés dans les trois traités, comme : la mer, la ville, le théâtre, les salons<sup>5</sup>. Et d'autres moins définis, comme les mariages, les commerces (et donc les marchés), les lieux d'invitations ou les rencontres intellectuelles. Ovide dans son *Art d'aimer*, insiste sur le fait que la séduction a un lien direct avec le lieu de la rencontre. Ainsi, le cirque est le lieu idéal pour conquérir la beauté féminine, grâce au bruit qu'il y a autour, et à l'émotion forte qui n surgit, la « proie » est plus accessible et plus sensible à tout genre d'approche.

« *Le cirque avec son nombreux public offre de nombreuses occasions, pas besoin du langage pour exprimer tes secrets. Assieds-toi contre celle qui te plait, tout près, nul ne t'en empêche...* » (Ovide. 1994. p14).

Ainsi, les indications de temps et de lieux instaurent le réalisme tout en structurant les oppositions du texte et en symbolisant les différences sociales et identitaires. C'est pourquoi elles relèvent d'une double analyse : la première étudiant les procédés qui construisent l'impression « que c'est vrai », la seconde relevant les différentes composantes, les mettant en relation (de ressemblance, de dissemblance) pour en chercher les valeurs à l'intérieur des traités.

### II.1.2.3 Le système mixte : discours direct et indirect

Il arrive que l'énonciation se dédouble : l'énoncé du locuteur contient un autre énoncé, proféré par un autre locuteur. On parle alors de discours rapporté (ou de paroles rapportées), cette reprise des paroles d'autrui peut prendre

---

<sup>5</sup>Les salons littéraires en Andalousie étaient très fréquentés par les écrivains et poètes et qui sont dans le même esprit que les salons européen du XVIIIème.

différentes formes. Dans le traité d'Ibn Hazm, ce discours rapporté est tenu tout le long de l'œuvre. Il s'agit donc de déclarations de compagnons du poète andalou qui a préféré les rapporter au lieu d'en raconter le contexte et la situation comme font les deux autres auteurs étudiés. Il conserve parfois les marques de l'énonciation (personne, temps, lieu)

*« J'ai personnellement connu la fille de Zakarya Tamimi à Cordoue et m'a déclaré que « ma fille, dont le mari fut tué, a refusé de se marier après lui, et est morte de douleur deux ans après la mort de son mari. » » (Ibn Hazm.1949. p.167).*

Les deux autres écrivains ont préféré le discours indirect, en insérant les propos dans l'énoncé sous la forme d'une proposition subordonnée introduite par un verbe de parole, de jugements ou de pensée. Ovide, tient son discours en main, il est rare qu'il parle des propos d'autrui sauf quand il raconte des dialogues tirés des écrits mythologiques, comme les dialogues entre les dieux égyptiens ou quand il utilise le discours des autres qu'il préfère ne pas citer « *on me dira...* ». Le discours indirect permet à Ovide de retranscrire la langue populaire des jeunes amoureux en se moquant de leur façon d'aborder les femmes. La voix du moraliste et du narrateur finissent par se confondre.

Stendhal quant à lui opte pour le discours narrativisé qui ne rapporte pas les propos tenus, mais en résume l'idée principale, sous la forme d'un jugement ou d'une pensée. Il est donc très allusif, et ne constitue pas à proprement parler une forme de discours rapporté. Pourtant, les longs dialogues entre Guillaume et *madona Marguerite* apparaissent sous une forme directe, annoncés par des guillemets et sans verbe introducteur. D'abord romancier, Stendhal n'hésite donc pas à placer quelques dialogues dans son essai afin de ne pas oublier son génie d'écrivain

*Pendant ce temps, entre un jeune homme dans la salle*

- *Bonjour, William, dit le père de famille, asseyez-vous. Vous vous portez bien à ce que je vois.*

*Le voyageur demanda qui était ce jeune homme :*

- *C'est le second de mes fils*
- *Et d'où vient-il ?*

- *De Canton*. (Stendhal. 1992. P. 211)

On se croirait dans une narration, cet extrait d'un des discours directs dans l'essai de *De l'Amour*, explique l'intérêt familial pour un bon prétendant qui pourrait « faire l'affaire ».

Stendhal opte pour le discours direct pour l'illustration de son argumentation seulement. Son discours demeure un discours d'essayiste moralisateur, qui renferme un enseignement d'ordre philosophique.

La prise de position des auteurs par rapport à la parole des personnages cités dans leurs traités, se fait implicitement dans le but de confirmer une pensée ou au contraire de démontrer l'erreur. Le discours direct a souvent une sensibilité esthétique pour que le lecteur sorte du contexte didactique dans lequel il est placé dès l'ouverture de l'essai.

## Chapitre 2

Le « je » et ses enjeux dans les trois  
traités

Un traité n'est pas une lettre, mais le nom de l'auteur qui s'inscrit sur la couverture vaut sa signature : au seuil de l'essai commence l'implication de l'auteur, qui se situe dans sa période et sa connaissance de la thématique de l'amour.

« *S'il est quelqu'un de notre peuple à qui l'art d'aimer soit inconnu, qu'il lise mon poème.* » (Ovide.1994. p.9).

« *La meilleure façon dont je puisse commencer cet ouvrage c'est de louer Allah, puissant et grand [...] Dieu nous préserve, toi et moi.* » (Ibn Hazm.1949. p.3).

« *C'est en vain qu'un auteur sollicite l'indulgence du public, le fait de la publication est là pour démentir cette modestie prétendue.* » (Stendhal.1992. p.27).

La question de *qui parle ?* a sa réponse dès les premières lignes des essais, il s'agit d'un objet fini où figure en toute clarté l'identité de son auteur. Or, le texte est un acte de communication, et contrairement au texte narratif, ce genre fait rencontrer deux « je », celui qui parle et celui qui lit, radicalement différents l'un de l'autre. L'un se confond avec l'autre pourtant, puisque le discours dans le traité implique un acte d'énonciation : il s'actualise dans la mesure où le lecteur lui prête voix, dans l'exercice psychologique de l'interprétation comme dans la lecture simple pour l'information. Alors que le discours de l'auteur est assumé par la voix de ce dernier, le lecteur destinataire est aussi à la source de son énonciation, ou de moins de son re-énonciation, qui dépend du lecteur et sa réception.

L'hypothèse de Michel Zink<sup>6</sup> dans *La subjectivité littéraire* est que le discours qui caractérise l'essai à son origine, favorise la réappropriation du discours par son interprète. Parce qu'il engage le savoir, la psychologie, le vécu. Son « je » permet, d'une façon quasi-instinctive, la subjectivité que construit son texte. (ZINK. 1985. p 112).

L'essai multiplie les détails et les anecdotes autobiographiques visant à construire un « je » singulier. Il se présente comme un individu unique, doué d'une

---

<sup>6</sup> Michel Zink est un écrivain, médiéviste, philologue et professeur de littérature française. Spécialiste de la littérature française du Moyen Âge, il est le secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres et membre de l'Académie française.



biographie jalonnée de dates, de lieux, de noms propres, le lecteur semble ainsi comme le spectateur impressionné. La dimension autobiographique des trois traités est un leurre, qui participe d'un dispositif énonciatif destiné à contrer la tradition courtoise.

### II.2.1 La situation d'énonciation dans « *L'Art d'aimer* »

*L'Art d'aimer* qui est un manuel de séduction est aussi un traité de réflexion et d'études, s'inscrit parfaitement dans l'esprit de la réflexion philosophique de l'antiquité qui a pour première préoccupation d'instruire. Rédigé d'une façon ironique, le texte d'Ovide est comme un carnet de croquis de jeunesse, où l'auteur révèle ses ambitions dans une froideur d'un narrateur dégoûté du sentiment amoureux. Son « je » est impersonnel et arrogant. Il met en garde ses lecteurs et rappelle qu'il ne s'agit pas de lui mais de « toi ». Observer et décrire le sentiment amoureux est son principal objectif, offrant à ses élèves, des deux sexes, tous les éléments nécessaires pour aborder la passion dans une perspective didactique, libertaire et morale. Ovide était donc mondain, les jeux de mots brillants n'ont pas de secret pour lui. Son habileté et son naturel dans le discours poétique essentiellement sont impressionnants.

« *Tout ce que j'écrivais était vers* » disait-il fièrement dans sa vieillesse ! (Ovide.1994. p.55).

Ainsi, dans l'Art d'aimer, les traits d'esprits étincelants et les phrases à triple ou quadruple sens ne sont pas rares et viennent sous sa plume avec une spontanéité absolue. L'énonciation dans ce traité est très claire, il s'agit d'un auteur, un seul, Ovide. Le « *je* » représente l'enseignant, l'amoureux, le conseiller, l'expérimenté. Mais dans ses nuances, le « *je* » d'Ovide conjoint celui du lecteur, qui met son essai dans un effet du réel, celui de la vérité ! Un « je » qui a réellement existé, aimé et appris. Ce sont ces nuances dans le traité du poète latin que nous abordons dans cette partie.

#### II.2.1.1 Le « Je » dans l'enjeu de la séduction

Dès le préambule, Ovide se déclare maître de son œuvre. Son texte fortement marqué par l'emploi du morphème (je/ me) qui mêle le contexte autobiographique de son expérience sur la question de l'amour à l'interpellation

du récepteur marquée par le « tu » d'un lecteur situé dans un autre pôle, celui de l'ignorance. Ce récepteur que Maingueneau l'appelle le co-énonciateur est au même temps solidaire et opposé au « je » annoncé. Solidaires par une complicité d'apprentissage et de confiance, et opposé par un degré de connaissance et d'expérience.

*Je commence là, moi le maître.*

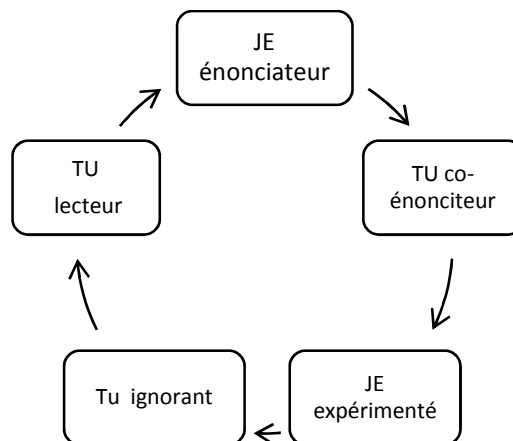
*Je vais m'arrêter à ce stade.*

*Dois-je m'en plaindre ou avertir.*

*Une partie de ma tâche me reste, une est épuisée.*

*Jetons l'encre ici et arrêtons le navire.*

Une série de dédoublement de prénom « *je suis le maître et le séducteur* » n'a rien d'antithétique : elle associe des éléments complémentaires, déclinant les paradigmes du « séducteur » donc le lecteur amoureux, et « la séduite » donc la femme ciblée. Le « *je* » est celui qui donne l'ordre, dire son identité revient donc à sa présence en tant que sujet.



Ce cycle est le principe même du discours dans le genre du traité qui oppose les positions du lecteur à celle de l'auteur par la différence et l'altérité. Dans *L'Art d'aimer*, ce discours est fortement déclaré et place son auteur dans l'omniscience de l'expérimenté dans le domaine, Ovide dans son traité implique le lecteur et le mets dans différentes situations d'énonciation.

### II.2.1.2 Le « je » expérimenté

Ovide définit son sujet déjà dans le préambule et fait appel à un lecteur dans le besoin d'un discours, celui de l'amour.

*Siquis in hoc artem populo non nouitamandi / Hoc legat et lecto carmine doctusamet*

« S'il y a une personne de notre peuple qui ne connaît rien à l'art d'aimer, qu'elle lise ce poème et, instruite par cette lecture, qu'elle aime ». (Ovide. 1994. p9).

Il écarte cependant toutes formes d'inspiration et de reconnaissance envers les dieux, sages et grandes figures de la mythologie grecque. Le « Je » est donc lancé dans un contexte autobiographique : *C'est l'expérience qui me dicte cet ouvrage.* (ibid.) Une expérience d'un connaisseur, omniscient qui sait tout, et qui a une culture qui dépasse forcément celle du lecteur, il révèle dès ses premiers vers une comparaison avec les personnages de l'Histoire et de la mythologie grecque, depuis Homère en évoquant les amours d'Achille et celles d'Ulysse<sup>7</sup>. Cette omniscience nous la verrons durant presque tout le livre I et le livre II, construite autour d'un « Je » énonciateur et le « Nous » très opposé au « Vous/ Tu » du co-énonciateur le plaçant toujours dans la position de l'ignorant non seulement de l'Amour en général mais de l'Histoire de l'amour dans la mythologie grecque. Ce « Je » expérimenté et cultivé et va jusqu'à mettre en doute les connaissances de ses lecteurs et leurs demande s'il doit rappeler quelques éléments de l'histoire (normalement connus par ces derniers) :

*Parlerai-je de Byblos<sup>8</sup>, qui brûla pour son frère d'un amour coupable, et qui, en ce pendant, se punit courageusement de son crime ?* (Ibid. P24)

La forme interrogative, se répète le long du traité, elle a la double fonction de placer l'énonciateur dans la position du « professeur de l'amour », mais aussi rappelle les amours oubliées de l'histoire et de la mythologie grecque. Ovide répond à ses propres questions par des paragraphes narratifs entiers qui renvoient

---

<sup>7</sup>Ovide fait très souvent référence aux grandes figures des épopées grecques d'Homère. Achille et Ulysse sont pour lui les grands représentants de l'amour pudique et sincère. Dans son ouvrage de jeunesse, Remèdes à l'amour, Ovide fait référence à toute la sagesse grecque concernant le sentiment amoureux.

<sup>8</sup>Byblis (en grec ancien Βυβλίς) est une nymphe qui par désespoir, se changea en fontaine.

le lecteur à se cultiver et à chercher davantage autour de la grande question, celle de l'Histoire de l'Amour.

L'expérience d'Ovide ne s'arrête pas seulement dans la connaissance autour de la question de sa thématique, mais elle a un autre volet, celui de son expérience personnelle. Ovide avait la quarantaine quand il a écrit ce traité, il avait vécu toutes les amours de sa vie, il n'avoue jamais son échec, mais ses exploits sont bien mentionnés. Il partage avec un lecteur, jeune et perdu, son expérience merveilleuse et se met à sa place et avoue être celui qui n'avait que son amour pour séduire les femmes.

*« Pauvre j'ai aimé, lorsque je ne pouvais donner des cadeaux je donnais de belles paroles. »* (Ibid. p45)

Il ne cite aucun amour précis, aucun nom de femme, il dit seulement « ma maitresse».

Le « *Je* » d'Ovide est arrogant et narcissique, il veut une reconnaissance et un remerciement de la part d'un lecteur qu'il vient de sauver. Dans sa métaphore du navire, où il accompagne le lecteur vers le bon port de l'amour et de la connaissance, il le menace souvent (gentiment) de ne pas penser à abandonner l'aventure (voire la lecture) sinon il y a risque de noyade et d'échec. Il le rappelle sans cesse que c'est grâce à lui, à sa patience, à son expérience que le lecteur pourrait gérer son amour et sa femme désirée. On remarque à la fin de son livre III qu'il veut même être couronné et se compare aux grands médecins grecs, soldats qui ont marqué l'histoire, un « *Je* » narcissique qui demande une reconnaissance de ses lecteurs :

*« Accordez-moi la palme, jeunesse reconnaissante, et sur ma chevelure parfumée posez une couronne de mythe. Ce qu'était chez les grecs Prodalire pour l'art de guérir, le petit fils d'Eaque pour la valeur, Nestor pour la prudence, ce qu'était Calchas pour les entrailles, le fils de Télamon pour la dresse aux armes. Otomédon pour construire les chars, je le suis, moi, comme expert en amour. Hommes, célébrez votre poète, décernez moi des louanges ; que mon nom soit chanté dans le monde entier. Dites « Ovide était mon maître »* (Ibid. p67)

Son art est donc incomparable, parfait et talentueux, il est celui qui sauve le lecteur. Son discours est lié à une expérience précise mais aussi à une fierté, de hauteur ou de suffisance, cette arrogance le place dans une position volontaire opposée à celle du lecteur. Le « *Je* » instaure, paradoxalement, une forme de distance, avec le lecteur, mais l'implique autrement avec une stratégie, celle de « *promitte*<sup>9</sup> » la promesse.

### II.2.1.3 Le « *Je* » prometteur

On retrouve dans ce volet Ovide dans le rôle qu'il s'est choisi de « professeur d'amour », la liaison avec son lecteur est renforcée maintenant par la stratégie de « La promesse », le « *je* » assume et s'engage :

*« oui, je le présage, tu vaincras et je fais vœu de composer en ton honneur un poème [...] pourvu que mes paroles ne soient pas indignes de ton ardeur ! (Ibid. p22).*

Cette réciprocité entre le maître et son lecteur fonctionne comme un écho d'un discours qui peut faire faille. La dimension autobiographique est complètement absente dans ce passage, car le lecteur a besoin d'une assurance, une garantie qui lui permet d'apprendre à aimer comme objectif premier mais aussi de continuer sa lecture vers ce qu'appelle Ovide, le bon port. Maingueneau dans la scène de l'énonciation sépare le rôle du jeu par rapport à l'énonciateur comme suit :

- la place de locuteur est celle de celui qui parle ;
- la place d'allocutaire est celle de celui à qui s'adresse la parole ;
- à ces deux premières places il faut ajouter une troisième, celle du sujet (lecteur), de ce dont parlent les interlocuteurs.

Les rôles sont bien définis dans *l'Art d'aimer*, comme mentionné plus haut et cette liaison est maintenue par la promesse du succès, ainsi le « *Je* » promets à « *Tu* » qui à son tour promet à « *elle* ».

---

<sup>9</sup>*Promissa ou promitte*, promettre, qu'on retrouve aussi dans *Métamorphoses*, et qui stylistiquement implique le même but.

Ovide va plus loin dans ses promesses et fait appel à des références mythologiques ou historiques, passage obligé d'un discours destiné à un public dont ces références forment l'imaginaire. Il se justifie par le mensonge de *Jupiter*<sup>10</sup> à propos de l'adultère, et il promet au lecteur que la femme ne saura rien si la discrétion et le mensonge sont bien calculés.

Cette promesse malhonnête est donc stratégique, elle place le discours dans un contexte de dominance socio-discursif protégé par des références historiques qui ne laissent pas le choix au lecteur, et l'implique amplement dans une situation d'acceptation totale. Dans ses promesses Ovide se cache derrière *Jupiter* qu'il présente comme le Don Juan et justifie son argumentation par cette immoralité très vite pardonnée. Le « *Je* » est celui d'un cultivé qui raconte seulement et qui promet par des éléments de l'Histoire.

Ovide, n'hésite pas à prendre en charge la parole d'un lecteur ignorant et en fait sa propre mission.

### II.2.2.1 La situation d'énonciation dans *Le collier de la colombe*

La dimension autobiographique dans le traité de l'amour d'Ibn Hazm est vite prise au piège de son énonciation. Son texte est d'abord une méditation sur l'amour et la beauté de ce sentiment, une méditation entrecoupée de scènes fantasmatiques et d'anecdotes réelles. Le « *je* » n'a de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours, il n'est d'ailleurs nullement la marque exclusive de l'autobiographie, le « *tu* » et le « *il* » sont des figures d'énonciation que l'auteur de ce genre littéraire utilise pour insister, dans un but didactique, sur une mise en situation d'un discours de l'autre dans celui du sujet.

Ibn Hazm incarne le statut de l'instaurateur de la réalité humaine de l'amour : c'est un écrivain andalou du XI<sup>ème</sup> siècle qui s'est adonné initialement à la

---

<sup>10</sup>Dans l'œuvre de Plaute, pour séduire une femme mariée, Jupiter et son fils Mercure prennent les traits de son époux, de cette infidélité involontaire est né Hercule! Il justifie aussi l'attitude malhonnête envers les femmes par le « haut patronnage » de Jupiter qui est montré faisant de faux serments à sa divine épouse « Lunoni » par les serments les plus sacrés pour les dieux, ceux prononcés sur le Styx « per Styga ». Le roi des dieux s'amuserait même à ce manège « ridet » et en rend caduque la portée « inrita », puisqu'il ordonne aux vents de disperser les faux serments des amants.

science, au droit et à la théologie, mais son esprit philosophique lui permettra de rédiger un traité sur l'amour et ce, sous prétexte d'une demande formulée à son égard de la part d'un ami. Le traité de l'amour d'Ibn Hazm, contrairement à celui de Stendhal, n'est pas destiné à une personne précise, mais à un public musulman sage et cultivé. Le juriste et théologien qu'il était, ne l'a pas empêché de composer une œuvre, un traité sur l'amour, les vicissitudes qu'il traverse et le comportement qu'il impose aux amants.

Dans son traité, Ibn Hazm évoque tout d'abord l'amour d'un point de vue philosophique et des différentes causes qui le font naître. Ensuite, il rend compte des joies et des peines relatives à l'amour et caractérise les qualités propres à certains amants. Dans sa réflexion très méthodologique, il ne tourne nullement le dos au processus naturel du développement du sentiment amoureux, tout en soulevant les contrastes qui existent entre les qualités qui régissent ce sentiment qu'il juge exceptionnel. A l'issue de son raisonnement, il explique que le processus amoureux prend fin par le phénomène de l'oubli ou/et par la disparition des amants.

La ligne directrice de l'écriture du traité d'Ibn Hazm est presque identique à celle des deux autres textes étudiés, lorsqu'on sait que son traité frôle lui aussi l'œuvre autobiographique ; celle-ci se démarque d'ailleurs de tous les traités arabes de l'amour comme celui d'*al-Djâhiz* ou encore *al-Mus'ouâdi*<sup>11</sup> par son caractère vivant, original et personnel. Avec *Le Collier de la colombe*, Ibn Hazm rompt définitivement avec les histoires classiques qui racontent des amours célèbres dont nous ont habitués les auteurs arabes de l'Orient, telles que *Majnûn Leylâ*, *Jâmil et Buthayna*, *Kuthayyir* et *A'zza* ainsi que tous les autres stéréotypes de couples amoureux arabes. L'auteur ne rend compte que de ce qu'il a vécu et éprouvé lui-même. Les personnages de son livre sont, en dehors de lui, des gens qu'il a connus et fréquentés : princes, ministres, savants et étudiants amoureux. Chez Ibn Hazm il ne s'agit point de traité autobiographique mais de mémoires, dans la mesure où l'auteur ne cherche pas à raconter sa vie, il cherche plutôt à expliquer le rôle qu'il a tenu, en tant qu'acteur ou en tant que témoin, au cours des événements qu'il retrace. Il raconte les histoires d'amour des gens qui l'ont entouré, ceux qui ont fait l'histoire de l'Andalousie, influencé par toute la splendeur de ce pays.

---

<sup>11</sup>Voir le chapitre "Le langage de l'amour dans la littérature arabe"

L'ouvrage d'Ibn Hazm est très différent des traités de l'amour classique, c'est surtout une production scientifique, théologique et juridique ; un ouvrage de jeunesse qui garde une légèreté aimable (30 chapitres), un traité de l'amour de l'Andalousie, la nature et la phénoménologie de l'amour méditerranéen, les rapports entre les amants, leurs peines et leurs joies. Une grande partie de cette œuvre est constituée de souvenirs autobiographiques, c'est aussi une introduction dans la société musulmane du moyen âge celle des esclaves courtisanes, de cantatrices de Cordoue mais aussi celle de princesses royales, c'est cette reconstitution passionnante dans les différents milieux unis par la réalité humaine de l'amour, il définit ce beau sentiment en disant

« *L'amour n'est point condamné par la religion, ni prohibé par la loi, car les cœurs sont dans la main d'Allah.* » (Ibn Hazm.1949. p96).

### II.2.2.1 Ibn Hazm et la mise à distance du moi :

Comme Ovide et Stendhal, Ibn Hazm se révèle l'énonciateur expérimenté par excellence. Sa particularité est l'illustration par un texte relatant des anecdotes de quelques amoureux sous une forme poétique très recherchée. Dans son discours divisé entre prose et poésie, le « *je* » est souvent un introducteur, il n'a pas de référent constant : chaque « *je* » correspond à une histoire, une situation et un contexte. Cette symétrie apparente entre les énoncés prosodiques et poétiques peut faire naître une séduisante hypothèse : de même qu'elle invite chaque lecteur à prendre le « *je* » pour le sien, pour lui faire prendre conscience de sa non-solitude et de sa quiétude face au sentiment amoureux. Mais cette hypothèse néglige une dissymétrie majeure dans le fonctionnement du « *je* » de l'auteur par rapport au « *tu* » du lecteur, souligné par Benveniste; « aucun terme ne se conçoit sans l'autre, ils sont complémentaires, mais selon une opposition « intérieur / extérieur » et au même temps ils sont réversibles. » (BENVENISTE. 2012 p.214) Ibn Hazm est un théologien, il a consacré sa vie à l'étude du coran et des textes sacrés. Appartenant à l'école zahirite, il a une vision particulière de l'amour, au point de l'encourager, à condition qu'il reste dans un cadre délimité par toute la rigueur musulmane, morale et sociale. S'identifier à son « *je* » relève d'un processus linguistique : un sujet racontant sa propre expérience dans l'acte de lecture est un risque, car n'ayant pas la même compétence et le même savoir qu'un spécialiste, le lecteur pourrait tomber dans le mal entendu. Il est impliqué d'une façon volontaire à



travers les personnages (sans noms) qui véhiculent toutes les histoires poétiques ou prosodiques cités dans le traité. Mais son implication est purement arbitraire, le « *je* » ne peut renvoyer qu'à un lecteur intellectuel et bien informé de tout ce qui se déroule à Cordoue. Malgré cette visée énonciative, le lecteur du traité « *Le Collier de la colombe* » n'a pas d'identité : il a une jeunesse, une beauté, un intellect, il reçoit cet enseignement philosophique comme il le reçoit dans une université ou une école religieuse.

Le discours du traité se construit autour du cadre monologique d'une poésie et le cadre didactique d'une prose. Cette dissymétrie entre l'actualité du « *je* » et l'inactualité du « *tu* » impose la nécessité d'un lecteur sans aucune notion de l'amour qui a la fonction d'attendre une réponse à toutes les questions. Cette fonction n'est pas d'ordre psychologique, c'est le statut même du locuteur qui est en jeu. Communiquer, c'est transmettre à autrui, partager avec lui une expérience, pour l'instruire et pour s'approprier soi-même cette expérience et ce savoir. Chez Ibn Hazm, cette idée de construction d'un enseignement est suggérée par l'image de l'expérience :

*Les rendez-vous sont de deux sortes. Il y a d'abord la visite promise. Et je dirai pour eux ces vers :*

*Quand elle tarde à venir, je passe ma nuit à tenir compagnie à la lune et je vois  
Dans la lumière de celle-ci, un reflet de sa clarté.*

*Et ma nuit s'écoule dans l'extase.*

*Mon amour est tout à ce sentiment mêlé,*

*Car l'union est proche et l'abandon n'est plus à craindre. (Ibn Hazm. 1949. P111)*

Les poèmes adressés au lecteur rompent apparemment ce contexte didactique. Ibn Hazm expose sa poésie lyrique en hommage à l'amour et aux amoureux, et le « *je* » met complètement en distance le moi de l'auteur qui se veut dans une objectivité, celle de l'enseignant. En effet, le lecteur est invité par une situation énonciative à se reconnaître directement dans le rôle qu'interpelle le poète. Il ne peut manquer à ce sentir viser ou à penser à un être aimé ou à une admiration déjà vécue.

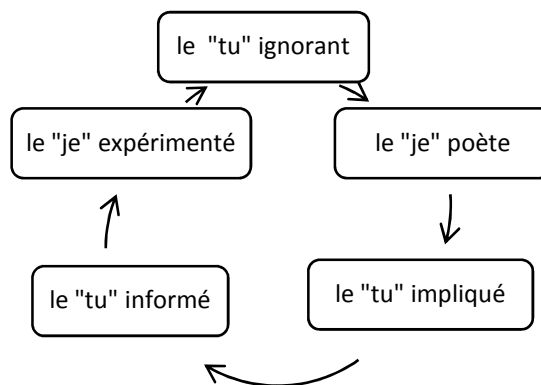
Cependant, la structure énonciative de ce traité n'est pas très différente de celle des autres traités du corpus : le « *je* » qui s'y trouve est une instance réelle et imposante que seul le lecteur visé peut actualiser. Il est dans une situation

énonciative inconfortable puisqu'il a aucun choix d'interprétation et doit impérativement «subir» l'enseignement imposé.

### II.2.2.2 Interpellation du lecteur

Le lecteur réel interpellé par la deuxième personne est amené à se dissocier du « tu » pour s'identifier au « je », La répétition de l'adjectif possessif de la première personne « *mon frère, mon semblable* » invite doublement à prendre le « je » d'Ibn Hazm pour le sien. Cette façon d'aborder est typiquement musulmane, et s'inscrit dans les traditions et coutumes arabes, l'étranger, inconnu est considéré comme frère et compagnon pour mieux l'impliquer et le mettre en confiance.

Le schéma d'énonciation dans le traité d'Ibn Hazm se présente donc, ainsi :



Beaucoup de paragraphes d'Ibn Hazm commencent par « *je connais quelqu'un* », cette façon de montrer au lecteur qu'il est en dehors de toutes aventures et ces amours, mais aussi de révéler une expérience du « *chikh*<sup>12</sup> » de la ville qui connaît généralement toutes les petites et grandes histoires qui se passent dans une ville déjà instable politiquement. Des noms d'hommes réels sont cités (avec autorisation sûrement) pour appuyer la dimension réaliste dans laquelle s'inscrit le traité, des déclarations parfois risquées et dénonciatrices :

« *on dit que Hassan ibn Hani s'était pris d'amour pour Muhammad bnHarun et lui rapprocha durement les longs regards qu'il lui portait.* »(Ibn Hazm. 1949. p.98).

<sup>12</sup>Un cheikh /ʃejk/ est, en Islam, un homme sage et respecté, souvent en raison de son grand âge et surtout de ses connaissances scientifiques ou religieuses. Ce titre correspond au sage.

Le pronom indéfini, ainsi que le discours rapporté le met dans une position protégée qui le retire de toute déclaration. Mais le report de l'information est nécessaire pour attirer un lecteur curieux qui s'alimente des erreurs des autres pour acquérir une expérience, enseignée ici.

### II.2.2.3 La dédicace

Il existe, cependant, des passages où le lecteur est clairement identifié : le texte semble alors isoler un destinataire seul dans la foule des lecteurs. Une dédicace est parfois déclarée comme :

« *Ce passage sur la soumission est pour Abu Dulaf, le marchand de papier.* »

(Ibid. p.93).

A la différence du lecteur auquel s'adresse tout son traité, le dédicataire est pourvu d'un nom propre, qui semble désigner un lecteur privilégié, un ami de longue date, un homme d'une valeur historique (ici, il s'agit plus d'un hommage) ou, dans le contexte subjectif qui se cache dans tous les traités : à une femme aimée. Le lecteur peut se croire dans cette situation, expulsé de la situation de communication instaurée par le texte. Parfois, des situations sont citées avec des sous-entendus.

Le lecteur, seul destinataire de ce jeu de décodage : les dédicaces établissent seulement le rôle qu'à l'auteur du traité à une société définie. C'est pour cela, que beaucoup de noms d'hommes importants andalous sont cités dans le texte du traité. Ibn Hazm qui laisse entendre aux lecteurs qu'il appartient à tel ou tel mouvement, il déclare ouvertement et à travers des histoires son appartenance, rappelons encore que le traité a été écrit au milieu d'une période tumultueuse de la politique andalouse du XII<sup>ème</sup> siècle.

Les femmes, subtilement citées n'ont aucune réalité identitaire dans le texte de l'andalous. Par souci de respect et de « *horma*<sup>13</sup> » féminine, aucun nom propre n'est cité. Elles sont révélées par un grade, un trait de physique ou une appartenance sociale. Dans sa poésie, le pronom « *Elle* » représente toutes les femmes qui cachent sûrement une belle histoire de l'amour du poète Ibn Hazm qui semble impossible à repérer.

---

<sup>13</sup> Le respect de la femme dans les pratiques religieuses.

### II.2.3 La situation d'énonciation dans *De l'Amour*

*De l'Amour* est une confession, toute fois ce caractère « égotiste » de son traité ne n'en exclut pas les idées générales, au contraire, ceci est le fruit naturel de cela. Stendhal étant surtout et avant tout un moraliste, nous présente des chapitres où sont passées en revue les différentes phases de l'amour passion, de la naissance de l'amour, de la différence entre la naissance de l'amour dans les deux sexes, de la première vue, de l'engouement, des coups de foudre, de la pudeur. Ces chapitres renferment des aperçus qui sont dictés à l'auteur par sa propre expérience et qui en même temps, transcendent son cas individuel. Un « je » complètement avoué par l'amoureux qui l'est, mais subtilement caché derrière des notions théoriques. Ces chapitres ne sont pas toujours une confession de son échec amoureux, on y trouve des aperçus sur l'éducation des femmes, le mariage, la situation de l'Europe à l'égard du mariage, on y trouve aussi des idées pénétrantes sur le rôle social de la femme et sur la question si épineuse des rapports entre les sexes que la morale et la religion sont venus compliquer en multipliant les interdits, les barrières et les tabous. Le lecteur est certes présent, impliqué comme dans les autres traités par sa position d'apprenant, mais le caractère philosophique du traité de Stendhal, ne lui permet pas d'accéder dans son discours. Il reste dans son statut d'observateur. Il est tantôt l'ignorant, tantôt le confident, et tantôt le dominé. *De l'Amour* respire par la vengeance, Stendhal est conscient d'une situation irréversible : « *il faut que l'amour meure* » cette phrase glissée au chapitre XXXVI n'a pas été écrite à la légère, sa fierté à lui aussi s'est cabrée. Il veut que Matilde sache que tous les torts ne sont pas de son côté, et qu'il ne mérite pas cette épithète outrageante de « prosaïque » dont elle l'a gratifié.

#### II.2.3.1 Le « je » stendhalien, entre égotisme et douleur

Stendhal est l'auteur amoureux par excellence, son traité a un but bien précis, celui de convaincre Mathilde que, aimer n'est pas aussi simple qu'elle le prétend. Le séducteur se délivre dans ce traité, où il décrit la passion scientifiquement. Son, traité n'est pas le monologue narcissique qu'il prétend écrire. Mais contrairement à Ovide, et Ibn Hazm, son « je » est moins imposant, cette absence qui ne se confond pas avec le défaut d'existence est produite par le discours même du discours didactique. N'admettant qu'une seule voix, ce discours ne peut accueillir qu'en petite partie, la voix de l'interlocuteur. Le « je » qui ouvre

le traité de *De l'Amour* se présente comme un appel au dialogue, entre un auteur et un locuteur. Stendhal semble carrément vouloir chercher le confident dans ce lecteur inconnu, à travers les histoires des autres. Il présente son énonciation comme une réponse à une question inaudible « *comment elle a pu ne pas m'aimer ?* » alors que la question de tout genre de traité amoureux est seulement « *comment aimer ?* ». Le discours de « elle » très souvent déguisé par des substantifs comme « les femmes », « les italiennes », « l'autre sexe » façonne celui du « je » qui rend compte de deux points de vue énonciatifs distincts selon un procédé proche du discours indirect libre. Seule la voix de l'auteur se fait entendre : de ce discours de l'interlocuteur, on ne peut appréhender, comme un écho, que l'effet qu'il produit.

Lorsque le discours didactique fait raisonner d'autres voix que celle de l'auteur, c'est dans le contexte d'un discours subjectif qui est poussé par une subjectivité involontaire ou volontaire, cela dépend des contextes énonciatifs, que l'auteur a vécu ou veut faire savoir qu'il l'a vécu. C'est sûrement le cas de Stendhal qui présente son discours de triste amoureux, abandonné et mal compris sous, couvert d'analyse psychologique et sociologique du sentiment amoureux en exprimant une passion malheureuse pour Mathilde. Stendhal cède la parole à l'amoureux : L'homme, la femme et souvent le pronom indéfini « on », comme déguisé ou caché pour estomper une douleur :

*Même les rigueurs de la femme qu'on aime ont des grâces infinies et que l'on ne trouve pas dans les moments les plus flatteurs auprès des autres femmes.*  
(Stendhal. 1980. P.156)

### II.2.3.2 Un discours amical

Stendhal cède la parole au voyageur expérimenté et laisse la parole de l'amoureux malheureux. Le discours de celui-ci rapporté au style direct rompt la trame du monologue. Il ne constitue pas pour autant une réponse : non seulement il est dans les temps du passé (imparfait et passé composé) mais il s'adresse à un autre que lui : les paroles de l'amoureux s'imbriquent dans celles de l'amant, scellant l'impossibilité du dialogue et impose une énonciation impérative, propre au genre de l'essai, à savoir le traité. Le discours sérieux et didactique est rompu par des touches ironiques reflétant le caractère humoristique dans lequel Stendhal

a toujours voulu travailler. Ces « blagues » répétitives viennent souvent pour égayer la lecture et mettre le lecteur- confident dans une position amicale :

*On s'étonne que la mante religieuse dévore son mâle après l'amour. Il ne manque pourtant pas de femmes qui en font autant.* (Ibid.p.157)

L'humour fonctionne de ce point de vue comme une métaphore du discours didactique : les voix s'y juxtaposent sans se répondre : celle de l'amoureux et celle de l'enseignant. Elles appellent à des questions et des injonctions « regardez », « voyez-vous », « souvenez-vous » érigeant les interlocuteurs et comme espérer une réponse de leur part, et donc de modifier la qualité de leur silence qui rappelle le sien qui lui a coûté cher. A travers des petites histoires « sympathiques » il postule la possibilité de mise en garde « *ne faites pas comme moi* ». Ce paradoxe est propre au genre traité amoureux dans son ensemble, le lecteur devient être d'un langage convoqué par l'emploi de la deuxième personne dans une relation d'échange et de confidentialité. Le traité de Stendhal peut, en ce sens, se définir comme un appel au dialogue : le « *je* » est constamment tendu vers un « *vous* ».

### II.2.3.3 Le « *tu* » entre *Mathilde* et le lecteur

L'hypothèse selon laquelle le traité permet au lecteur d'être un apprenant pendant la durée de sa lecture doit, dans ces conditions, être complétée : s'il s'agit bien pour le lecteur comme le suggère Karlheinz Strierle<sup>14</sup>, « d'expérimenter pour ainsi dire de l'intérieur une possibilité d'identité complexe ». (Karlheinz Strierle .2002. p95) Cette expérience a pour cadre une interlocution. Le sujet auquel l'auteur invite le lecteur à s'identifier est « *vous* » et « *tu* » inséparablement visant la femme à qui le traité a été rédigé.

C'est d'un point de vue linguistique, une évidence comme l'explique Emile Benveniste : « le « *je* » n'existe que dans sa relation à « *tu* » : la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste, je n'emploie « *je* » qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un « *tu* ». C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que « *je* » devient « *tu* » dans l'allocution de celui qui à son tour se

---

<sup>14</sup>Professeur de romanistique et de théorie littéraire à l'université de Constance, où il a succédé à Hans-Robert Jauss (le grand théoricien de l'"esthétique de la réception"), spécialiste de Nerval et de Pétrarque.

désigne par « *je* » (...) ainsi tombent les vieilles antinomies du moi et de l'autre de l'individu et de la société (..) c'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité » (BENVENISTE. 2004. P 154).

On peut en définitive répondre à la question que Stendhal semble poser « qui aime-je ? » qu'en définissant la personne à qui il s'adresse. Le lecteur qui s'identifie au « *je* » fait donc l'expérience d'une intersubjectivité, non seulement parce que le « *je* » englobe tous les sujets mais aussi parce qu'il se construit par rapport à un « *tu* » prometteur pour le lecteur mais douloureux pour l'auteur. Cet état d'amant malheureux devient en effet le noyau même de l'énonciation, qui construit autour de son discours une stabilité et une assurance. Et puis cette épreuve de désespoir (actif et productif) modifie l'auteur, il sera moins MOI que dans ses autres écrits inscrits dans le registre de l'égotisme, se détachant de lui-même. C'est un spécialiste de l'amour mais dans ce traité est initié par la douleur comme inspiration de création. Métilde (comme il l'appelait) est dans ce traité l'héroïne, son héroïne. Quand il parle de toutes les femmes italiennes c'est d'elle qu'il parle, quand il fait référence aux personnages féminins historiques c'est d'elle qu'il parle. Elle est dans tout son discours amoureux exprimé par différents pronoms.

La pragmatique a souligné le fait qu'un sujet ne s'adresse pas à tous ses interlocuteurs de la même façon, la position respective de chacun des sujets dans un degré sentimental détermine sa réception. Nous distinguons dans le discours stendhalien trois types de « *tu* » :

- Le « *tu* », amoureux ne sachant aimer. Ce lecteur qui a échoué et qui ne sait plus comment, où et quand aborder sa bienaimée. Un lecteur qui s'approche de très près à l'expérience douloureuse de l'auteur mais qui est dans la grande différence par rapport à lui : celle de l'ignorance.
- Le « *tu* » curieux. Stendhal fait un exposé scientifique et expérimental du sentiment amoureux, il est donc dans le langage soutenu de l'analyse de l'essai psychologique et le traité sociologique. Son lecteur doit être intellectuel et informé. Le traité est parfois même dans la complication discursive, ce qui explique nettement son échec après sa publication.

• Le « *tu* » subjectif, celui de l'ère Métilde qui devait lire ce traité comme une lettre expliquant toutes ses perfections antérieures, égotistes, picturales, musicales à l'italienne. C'était vraiment sa « *vita nova* », jamais aucun amour l'avait occupé à ce point. Son nom n'y est pas, le « *tu* » ne lui est pas clairement déclaré, mais toute la splendeur de son écriture est véhiculé par l'amant passionné qu'il était. Les rapports qui s'établissent entre Stendhal et son public lecteur constituent une situation d'échange et de confidentialité, qui rentrent dans le champ de la pragmatique (l'auteur élabore des stratégies énonciatives visant à produire un certain effet à un certain public).

Son « *je* » est le plus dominant, motivé par l'omniscience et le savoir-faire de tout écrivain d'un traité, mais dans la mesure où le discours se définit comme lieu d'expérimentation de la parole subjective, le lecteur est amené à faire l'unique et la seule interprétation qui lui est possible, celle de l'auteur. Ainsi on est face à une expérience d'une identité guidée par l'intersubjectivité stendhalienne.



## Chapitre 3

*Analyse d'un discours : du terme au  
thème de l'Amour*

L'amour dans son sens freudien est ce sentiment d'attachement souvent profond ou violent qui n'exclut pas le narcissisme. Dans les trois traités, l'amour est pris dans son sens théorique, il est défini dans son sens propre et figuré, présentant toutes ses variantes : amour courtois, amour passion, amour sexuel... toutes ces variétés d'amour qui ont fait le monde et la littérature autour font partie d'un seul et même ensemble, un même objectif qui est : l'union. Le même objectif est celui des trois auteurs, différemment exprimé certes mais représenté de la même façon et dans la même expression. Dans ces champs immenses de représentations, nous découpons le territoire de ce qu'Engels appelle le duel : l'union qui n'a pas de définition institutionnelle (mariage) et qui reste dans le sentiment et la sensation. Libre pour Ovide, sage pour Ibn Hazm et stable pour Stendhal.

Dans cette définition, universelle et transculturelle du sentiment, nous prenons encore une partie qui va nous aider à mieux cerner le discours, en plus de l'énonciation, c'est celle de l'appellation, la qualification (les adjectifs désignant l'amour et l'amoureux). Nous avons donc fait le choix de quelques items qui véhiculent la trame didactique du genre traité que nous allons exposer dans le chapitre suivant.

### II.3.1 Amare, *i'shk*<sup>15</sup>, amour : autour d'un terme

Les sujets abordés dans les trois traités sont autour du principal thème de l'Amour. La définition de ce sentiment est la même, il s'agit d'une passion placée dans son contexte utopique puis tragique, autrement dit dans son bon et mauvais état.

Dans les trois ouvrages, le discours ne définit pas l'amour mais ses représentations et ses enjeux émotifs dans différentes situations. Nous allons procéder d'abord par démontrer les principales définitions de l'amour dans les trois traités pour ensuite relever la façon dont cette définition est présentée et représentée.

---

<sup>15</sup>*i'sh'k* : mot arabe qui signifie l'amour absolu.

### II.3.1.1 *Ars amatoria* ou la définition didactique de l'amour

Tout est question de séduction, le sentiment amoureux est défini dans un registre universel, il s'agit d'un sentiment qui exclut l'officielle relation (le mariage) moralement intouchable. Ovide définit le sentiment comme libre et facile à condition qu'il soit disponible et accessible<sup>16</sup>. L'amour est loin de l'ancienne morale traditionnelle, il est en évolution. On ne peut nier l'apparence didactique, tout l'amour est dans son apprentissage, cela apparaît dès le titre, « Art » *ars*, l'amour n'est plus un sentiment banal, mais un savoir-faire, une éducation, un apprentissage, il est placé dans un registre des grandes œuvres didactiques de Virgil<sup>17</sup> et de Lucrèce<sup>18</sup>. Il s'agit toujours du sentiment lié à une situation et un contexte, l'amour ne vient jamais par hasard.

« Quand le cœur est joyeux quand il n'est pas resserré par la douleur, il s'ouvre à lui-même, alors la caressante Vénus s'y glisse adroitement » (Ovide. 1994. p.22).

C'est une loi, une obligation que les amants doivent acquérir pour être heureux :

« Ce n'est pas un ordre de la loi qui vous a réunis dans un même lit, votre loi, à vous, c'est l'amour. » (Ibid.p 44)

Une suite de qualificatifs illustre bien le rôle d'initiateur que se donne Ovide dans son traité : l'amour audacieux, l'amour volage, l'amour accessible, l'amour libre représentent le contexte dans lequel il a placé ce sentiment. Cette liste montre que aimer est d'abord être dans un espace de liberté et non d'enchaînement, choisir d'aimer et non pas être choisi. Ovide évoque même la puissance des dieux grecs comme *Jupiter* maîtrisant tous les éléments de l'univers mais pas celui de la liberté de l'amour.

L'amour est donc un jeu, la définition est provocatrice, immorale mais placée dans un aspect historique et social qui pourrait justifier et argumenter cette vision qui tend d'abord à dédramatiser le sentiment noble de l'amour et le faire sortir de

<sup>16</sup>Ovide s'intéresse à la fréquentation assidue des courtisanes, femmes libres, disponibles et nombreuses, partout présentes sur les promenades publiques et les places.

<sup>17</sup>Virgile, en latin Publius Vergilius Maro, est un poète latin contemporain de la fin de la République romaine et du début du règne de l'empereur Auguste.

<sup>18</sup>Lucrèce est un poète philosophe latin du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., auteur d'un seul ouvrage en six parties, le *De rerum natura*, un long poème passionné qui décrit le monde selon les principes d'Épicure.

l'idée de l'involontaire et l'impuissance et le définir comme un choix, une liberté et un plaisir volontaire.

En effet, dans ce discours, Ovide écarte la rigueur et le sérieux du sentiment et l'inscrit dans l'idée de l'exotisme et le divertissement, il va jusqu'à le définir comme un acte de chasse avec l'appât des promesses qui attirent la proie et le filet dans lequel on prend le gibier !

Ces définitions reflètent le principe du traité de l'Art d'aimer qui se veut plus un manuel de séduction et de promesse, s'un traité sur la grande notion du sentiment amoureux et de son discours.

### II.3.1.2. L'amour entre les mains d'Allah d'Ibn Hazm

Dans son traité, le grand penseur Ibn Hazm a développé la conception de l'amour, en le définissant d'abord comme un code qui renferme des éléments du vécu. Fidèle à une tradition orientale, il voit l'amour comme un passage, une transition, une évolution marquée par des signes que le théologien a décrits en chapitres. Il a consacré son premier chapitre à la définition de l'amour et lui a donné le titre de « de la nature de l'amour », il confirme d'abord,

*« L'amour commence par le badinage et finit par des choses sérieuses ».* (Ibn Hazm. 1949. p.13)

Puis rassure ses lecteurs habitués à une écriture dans le contexte religieux et sérieux en disant :

*« L'amour n'est point condamné par la religion, ni prohibé par la loi, car les cœurs sont dans les mains d'Allah, puissant et grand ».* (Ibid. p 14)

Ibn Hazm n'est pas le premier à avoir défini l'amour, *El Djahiz* avait déjà composé, un siècle avant un petit traité sur l'amour qu'il a appelé *Sur l'amour et les femmes*, au Xème siècle, *al-Masa'oudi* en parle aussi dans ses *Muruj al d'ahab*. Mais Ibn Hazm a pu donner une tournure originale à ce code de l'amour à partir des histoires des gens, andalous essentiellement, qu'il avait fréquenté. Il décrit donc l'amour comme un sentiment aussi vital que la respiration puis il lui donne un aspect analytique

«C'est une conjonction de diverses parties des âmes, parties qui sont devisées entre les diverses créatures, conjonction qui s'opère dans leur élément le plus haut » (Ibid.p.15)

Il dit que l'amour est quelque chose qui se trouve dans l'âme et que c'est un état de complaisance spirituelle, de fusion des âmes. Cet amour, donc pur et idéal est défini dans une dimension platonicienne très inspirée par *Le Banquet* de Platon<sup>19</sup>. Ibn Hazm définit donc ce sentiment comme une transformation dans la perception des choses, et rend l'amoureux plus souple et plus joyeux :

« L'amour fait voir à l'homme sous de riants couleurs ce qui lui répugnait naguère. Il lui fait paraître aisé ce qu'il lui semblait difficile. Il va jusqu'à transformer les caractères innés et les dispositions naturelles. » (ibid.p.29)

Néanmoins, l'amour chez le penseur cordouan n'est pas sans risques, comme tous les écrivains de l'amour, il définit aussi le côté brulant et fatal de l'amour impossible ou l'amour compliqué. La passion est un feu qui consume, l'amoureux est comparé à un papillon que le feu brûle, il lui accorde donc les deux revers de la médaille et met en garde un lecteur ignorant le côté douloureux de ce sentiment.

### II.3.1.3 La définition scientifique de l'amour chez Stendhal

Les catégories de l'amour beyliste commencent par un divorce total de la conduite amoureuse. Stendhal définit le noble sentiment dans un contexte philosophico-scientifique. Il est en pleine crise amoureuse et vit douloureusement son échec, l'auteur va jusqu'à parler froidement de la maladie de l'âme nommée amour, et avoue revenir toujours aux règles physiologiques et mathématiques. « l'amour passion », « l'amour-goût », « l'amour physique » et « l'amour vanité » des définitions strictes et très détaillées, suite auxquelles est inventé une sorte de concept « la cristallisation. », ce phénomène physique qu'opère la nature sur le rameau effeuillé que l'on jette dans les profondeurs des mines de sel et que l'on retire quelque temps après couverts de diamants mobiles et brillants. L'amour par

---

<sup>19</sup>Ibn Hazm avait déclaré dans un écrit consacré à l'interprétation « zahirite » de quelques sourats, qu'il a lu le banquet de Platon, traduit par El Katibi en 1056. Il l'a traité d'écrit érotique pouvant influencer négativement tout musulman.

définition, demeure un sentiment physique lié à plusieurs facteurs précis qui le font développer et évoluer. Stendhal a devisé sa définition à travers ses deux volets, et dans le deuxième il lie carrément, l'amour aux tempéraments sociaux et aux caractères nationaux. Il étudie le sentiment et ses représentations dans différents pays, et l'Italie, lui semble le pays le plus adéquat pour « aimer » ! La définition de l'amour prend donc la forme d'un code qu'il faudrait déchiffrer pour pouvoir avancer, et aller vers une passion risquée

*L'amour c'est toujours prendre des risques insensés, l'amour est une fleur délicieuse, mais il faut avoir le courage d'aller la cueillir sur les bords d'un précipice. (Ibid. p.43)*

Ce risque fait partie alors de cette grande notion de l'amour, mais c'est surtout grâce à la cristallisation que Stendhal définit l'amour dans son grand mécanisme qui bouleverse le cœur, un cœur que l'homme amoureux ne peut contrôler. Stendhal, connu pour être le chantre de l'amour inconditionnel, avait à peine 35 ans quand il écrit sa fameuse phrase à Métilde « *je me connais, je vous aime pour le reste de ma vie* ». Cet amour « fou » non partagé fut la source fondamentale qui l'a motivé à produire son traité. Ce dernier a été perçu, y compris par ses proches, comme un produit du hasard, presque de l'improvisation, dans une société très snobe, comme il était fréquent dans la tradition des moralistes. Le traité de l'amour s'érige foncièrement et habituellement comme une confession, mais cela n'en n'exclut pas les idées générales, bien au contraire, il s'en est inspiré pour les formuler. Il n'est pas l'auteur du traité de l'amour par hasard car il est avant tout un moraliste. Plus connu sous son nom de plume, Stendhal, de son vrai nom Marie-Henri Beyle, il écrit « De l'Amour » au plus fort du désespoir que lui avait causé Matilde, la femme dont il était épris. C'est le revers de l'essai didactique que présente Ovide bien qu'il soit aussi alimenté de ses propres expériences.

A la théorie, Stendhal joint beaucoup d'exemples, car son traité est considéré comme un livre de sciences analytique, destiné à un lecteur qui peut vérifier les différentes nuances représentées dans ses propres souvenirs. Tout comme Ovide, son expérience et son observation étaient suffisantes pour enseigner l'amour à ceux qui ne le maîtrisent pas.

Le traité de Stendhal se présente donc comme un ouvrage de leçon de morale. D'un autre point de vue, il est considéré aussi comme une confession qui est à même de porter quelques soulagements à son dépit. Le traité de l'amour de Stendhal prend source des souvenirs personnels provenant de l'expérience d'échec en amour et, ainsi, il prévient le lecteur pour éviter les mêmes erreurs, même si l'idée ne soit pas présentée de manière explicite. Stendhal semble de nouveau s'écarter du moi, car la convention romanesque intercale un narrateur entre l'univers de la fiction et l'univers personnel de l'auteur. Néanmoins, le traité de l'amour, du moins pour Stendhal, contourne les idées phares, ce qui permet de faciliter la confiance, vu la distance qui sépare le « *je* » de l'auteur et le « *je* » du discours fictionnel. La définition de l'amour est donc aussi vraie que la réalité. A travers son écrit, Stendhal s'est créé l'opportunité d'écrire un récit autobiographique alors qu'il pouvait s'épancher sans contraintes vers le genre romanesque.

### III.3.2 Métadiscours et ses représentations dans les trois traités

« L'amour est-il autre chose que son discours ? », la question que Barthes avait posé en analysant le discours amoureux du jeune Werther, n'a pas de sens si ce discours est réduit au rang d'un simple sens, celui du langage. Le discours dont il est question dans les traités est une prise en charge lexicale, relevant un langage technique qui a une fonction de décrire, de définir, d'explicitier des énoncés construits ou à construire. Un métadiscours donné comme un jeu regroupant plusieurs volets : la référence, la lecture polyphonique et la connotation impérative. La référence offre au locuteur le facteur réel du discours. Les anecdotes que révèle Ibn Hazm tout le long de son traité prennent une forme verticale dans le discours didactique et fragmente la linéarité théorique du discours initial, celui du « *comment aimer* ». Pour Stendhal, le discours se dilue dans le métadiscours sans perdre sa spécificité. Sa stratégie est l'énonciation scientifique : séparer les idées et les présenter objectivement facilite la réception et la mise en place sémantique. Le contexte historique cité surtout dans le deuxième livre ne se confond pas avec l'aspect scientifique dans le premier. Une mise en discours nette et précise que Stendhal offre, son discours est centré sur le

code et remplit une fonction métalinguistique suffisante pour la macro-idée que véhicule son traité.

La fonction métadiscursive dans l'Art d'aimer est prise dans le sens large, et l'objet visé reste le code. Si nous appliquons la théorie du métalangage de Jakobson (1963), le discours d'Ovide relève plus particulièrement de la psychologie cognitive ou de la sociologie du comportement, avec des références rapides et classiques sous forme d'affirmations appelant la confirmation face à un lecteur en phase d'apprentissage, donc l'art d'aimer.

Le métadiscours dans les trois traités est lié forcément à l'énonciation. Sa lecture est donc polyphonique puisque les textes sont à voie plurielle, l'émetteur est certes le même mais il véhicule un sens selon un contexte. Psychologique d'abord : parfois très personnel, comme c'est le cas de Stendhal qui relie discrètement son texte à son échec amoureux, et pas seulement Stendhal, on ne peut enseigner l'amour si nous n'avons pas été amoureux, Ibn Hazm se justifie derrière les histoires des autres pour conserver ce voile théologique et pudique de la pensée musulmane contrairement à Ovide qui encourage la liberté amoureuse et l'expression des sentiments mais se déclare amoureux par arrogance et narcissisme. Cette première voie de lecture est donc très importante dans le sens où elle peut dévoiler un sous sens qui peut briser l'objectif didactique que se déclare chaque auteur et le met de l'autre côté de la rive, métaphore qu'aime utiliser Ovide, celle du voyage de l'amoureux.

La deuxième voie a un volet sociologique, voire socioculturel, elle dépend d'une appartenance et d'une identité culturelle. L'empire romain qui a vu naître Ovide et son génie a eu une influence sur son écriture, les références antiques et la pression de l'empereur Auguste font que le poète produit un discours pour impressionner et influencer un public bien averti, notons que l'Art d'aimer vient après les Amours et les Héroïdes<sup>20</sup> il est donc une réponse à ses prédécesseurs Catulle, Tibulle et Propertius qui décrivaient leur passion pour une femme réelle ou imaginaire. L'image du couple qu'il présente reflète une évolution de la pensée de la fin de la période républicaine et c'est volontaire. Ovide veut s'inscrire dans ce style nouveau qui représente une voie nouvelle et moderne. Stendhal, dans sa pensée de

---

<sup>20</sup>Œuvres d'Ovide

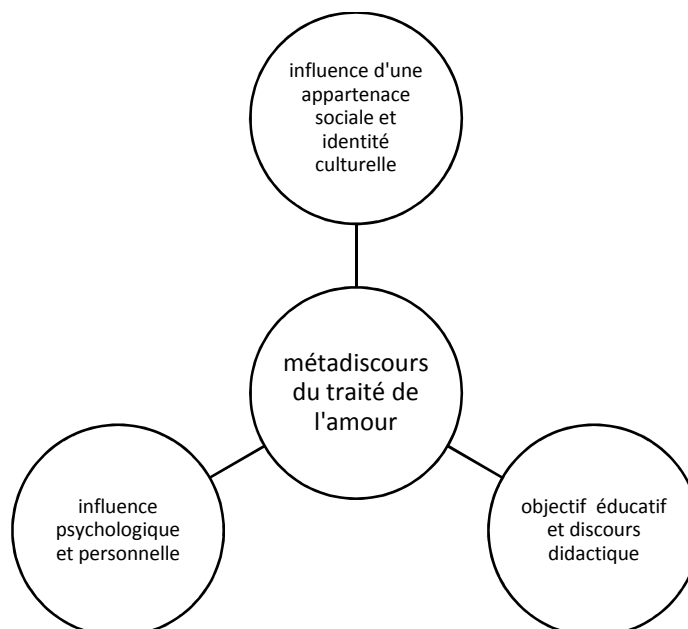


rêveur est très lié lui aussi à son identité classique d'un français du XIXème siècle. Sa souffrance de la société hypocrite apparait dans son œuvre, et lui aussi comme Ovide dévoile, démasque et révèle des vérités sociologiques de son temps et invente la « méthode pratique du bonheur ». Dans *De l'Amour*, la société italienne est mise en relief, comme un émerveillement, un modèle du sentiment amoureux, ce qu'il lui a coûté cher d'ailleurs, son traité fut vendu à quarante exemplaires seulement. Ibn Hazm, quant à lui, ne s'est jamais détaché de cette société omeyyade de Cordoue à qui il restera toujours fidèle. A travers son traité il refuse aussi des pensées traditionnelles *chafites* ou *malikite*<sup>21</sup>, son appartenance au *zahirisme*, une école littéraliste du IXème siècle très apparente dans son texte, et dans l'interprétation du sentiment amoureux

*« Le divin législateur connaît les voies de la vérité, il connaît tout cela bien mieux que celui qui prétend se gouverner lui-même et croit pouvoir se conduire d'après les déductions de son propre raisonnement »* (Ibn Hazm. 1949. P 233).

L'amour dont il est question est celui des omeyyades et donc appartenant à une perspective bien précise, limitée par une influence sociale et sociologique.

Nous pouvons schématiser la pensée de l'auteur du traité comme suit :




---

<sup>21</sup>Deux écoles ou madahib : Le mot madhhab ou mazhab (arabe : مذهب [*madhab*], pluriel : مذاهب [*madâhib*], conception ; école juridique musulmane) fait référence notamment dans le sunnisme et dans le chiisme<sup>1</sup> à une des voies suivies dans l'interprétation des sources traditionnelles (Coran et Sunna). Ce terme se rapporte au fiqh, la jurisprudence musulmane.

Ces influences qui peuvent se refléter dans tout texte narratif, ne doit en aucun cas se manifester dans les traités à but didactique et éducatif, et pourtant il s'agit d'une réflexion à chaque fois sur la véritable essence de l'amour qui cède à des pensées intimes et des visées sociales masquées par un style objectif et impératif.

Dans cette trame didactique, les auteurs des *arts d'aimer*, mettent en relief des thèmes qui véhiculent des idées essentielles. Il s'agit des représentations. Dans sa fragmentation du discours amoureux, Barthes a choisis des représentations lexicales du discours, la division de son séminaire en termes et figures facilite au lecteur l'approche d'un discours ambiguë et énigmatique. Nous nous sommes inspirés de ce modèle barthien pour approcher nos textes, mais il était nécessaire de choisir les « *termes* » communs traités par les trois auteurs. Cependant il s'agit de représentations et non pas de figures. Ces représentations communes sont : *Dieu, Femme et lieu*.

### II.3.2.1 L'amour au nom de Dieu

Nous abordons d'abord la représentation la plus répondue c'est celle de Dieu. L'amour a un rapport étroit avec la force divine qui guide la force humaine, selon les religions les plus connues. Dans nos traités, cette notion est tantôt une origine, une force métaphysique et tantôt une allégorie. Dieu pour Ovide n'est pas unique. Appartenant à la civilisation latine et impressionné par la culture gréco-romaine, il s'inspire des poètes de l'époque hellénistique qui mettent les dieux antique dans la circularité temporelle et le mouvement dynamique opposé à l'idée de la cité stable des classiques grecs. La passion amoureuse dans tout cela apparait dans l'Art d'aimer à travers des histoires racontées subtilement et pas complètement. Les dieux pour Ovide sont « *dingues* »<sup>22</sup>, ils sont complètement guidés par leur pulsion amoureuse et agissent d'une manière irrationnelle, parfois dangereuses puisque dans l'amour il y a aussi la colère, la jalousie et l'échec, et les Dieux ont cette force primitive et puissante de tout gérer et dans leur colère ils se vengent des hommes et font d'eux leurs pions et ils leur font subir toute sorte

---

<sup>22</sup>Ce qualificatif a été donné dans l'entretien radiophonique en ligne : Les chemins de la philosophie par Adèle van reeth en 2016.

de malheur et de douleur passionnel. Le rapport amour et Dieu est un rapport de représentation, et Ovide met en avant depuis ses *Métamorphoses* l'idée que la passion amoureuse guide le monde depuis sa création en citant les principes de l'amour et de la haine qui sont à l'origine du monde en écartant l'idée de l'intelligence et le raisonnement. L'amoureux est donc guidé par des dieux qui le manipulent telle la merveilleuse histoire entre l'humain Actéon et la déesse de la chasse Diane qui voudrait le punir l'avoir vu nue entourée de ses nymphes et tombé amoureux d'elle.

Loin du Dieu bienveillant du monothéisme chrétien, Stendhal est athée. Dans *De l'Amour*, la représentation de l'amour en capacité divine est dans un seul sens, celui que le catholicisme est la seule religion qui transforme les passions sans les effacer et qui donne de l'importance à l'amant comme à l'artiste. La liberté ultra philosophique dans laquelle s'inscrit le traité écarte l'idée de la religion et donc de Dieu, Stendhal en parle comme une représentation d'une croyance mythologique et antique reliée à l'idée de l'amour passionnel et le pouvoir de la nature dominant. Sa phrase « *La seule excuse de Dieu, c'est qu'il n'existe pas* » (propos rapportés par Mérimée) appartient au long de sa logique et de sa pensée.

Pour Ibn Hazm la parole de Dieu est prioritaire, juste et claire dans le sens de l'amour. Dieu est celui qui guide, celui qui dicte et celui qui sépare *el hallal* (le permis) du *Haram* (l'interdit). Grâce à sa parole, l'amoureux évite *el fitna*<sup>23</sup> et le pêché. Le mot Dieu n'est pas mentionné il est cité toujours comme Allah, par rapport au contexte religieux dans lequel s'inscrit le traité et son auteur. Le rapport de Dieu et l'amour est limité dans la pensée humaine. L'homme amoureux doit absolument maîtriser ses sentiments parce qu'il est musulman : *Allah te donne la puissance pour vivre cet amour qui commence par le badinage et finit par des choses sérieuses*. Bien aimer sur la terre d'Allah, tel est l'objectif d'Ibn Hazm dans son traité. Le verset coranique et le Hadith du prophète Mohammed, sont cités pour persuader un lecteur négligeant que l'amour est possible à condition qu'il soit dans la pudeur et la rigueur imposées par le texte sacré : le coran. Ibn

---

<sup>23</sup>Fitna, au plurielfitan, est un mot arabe utilisé pour désigner différents schismes politico-religieux, guerres civiles, rivalités et divisions entre les musulmans. Outre son sens premier, ce mot peut également être traduit par « trouble, révolte, agitation, sédition ».

Hazm n'évoque pas le terme d'Allah dans le sens du châtement et de la punition, il demeure volontairement loin de tout jugement. Grand maître de la psychologie amoureuse, il est assez ouvert d'esprit par rapport à ses contemporains grâce à sa vision liée au *zahirisme*, réfutant l'idée que le sentiment amoureux est interdit avant l'union officielle et religieuse qu'est le mariage. En Islam et chez Ibn Hazm, moralité sont étroitement liées. L'homme étant responsable de ses actes libres, il n'est pas question qu'il s'abrite derrière la volonté de Dieu ou le destin pour justifier ses fautes. L'homme doit donc aimer correctement et dans les limites de ses attirances. Cependant, rien n'empêche les amoureux de vivre leur histoire sans se toucher. Ibn Hazm explique cela à travers l'histoire d'une noble dame qui connaît par cœur le livre d'Allah et qui acheta pour son serviteur une esclave dont il est tombé amoureux, pour pouvoir vivre ensemble. (Ibn Hazm. 1949. p. 125)

### II.3.2.2 Femme, séduite et séduisante

Il faut à présent prendre acte de l'omniprésence du thème de la féminité et de la figure de la femme tout au long des trois trajets. Puisqu'il est question d'amour et que, comme le rappelle Freud « le genre humain » se compose de deux moitiés, l'amour dans son sens hétérogène, ne peut se définir sans cette représentation féminine.

La femme n'est pas seulement le thème des traités de l'amour mais c'est aussi le « motif secret » des trois auteurs dévoilés parfois sous formes d'anecdotes ou de petites histoires vécues. C'est ensuite avec l'image de cette dernière qui se profile dans l'écriture de l'homme amoureux et qui ne veut le dévoiler, par peur peut être d'apparaître faible devant tous ces lecteurs ignorants et prêts à aimer. Cette position subjective de l'auteur établit le lien entre son écriture et son vouloir être parfait en révélant des tas d'astuces et de ruses de séduction sous un aspect d'exposé didactique. Ce n'est qu'au livre III de l'Art d'aimer qu'on trouve des détails sur l'aspect physique de la femme, des conseils de beauté et coiffure et vêtements, corps et visage, pour la coloration du visage aussi : *Vous savez aussi obtenir un teint éclatant en vous appliquant du blanc (... ) l'art vous permet de remplir les manques (..) sur la ligne du sourcil , et de voiler d'un léger fard la véritable couleur de vos joues. Et vous n'avez pas scrupule à souligner le tour de vos yeux de cendre fine ou du safran produit sur tes rives* (Ovide. 1994. p. 24).

Ovide ne parle que de la femme dont la courbe est parfaitement soulignée qui peut se permettre des soins de beauté et des vêtements bien cousus. Il se concentre sur la propreté du corps qui représente un juste milieu et c'est cette dernière qui fait l'opposition à l'homme selon le poète bien sûr. Il parle de la femme comme proie, objet et objectif d'un jeu de séduction certain et assuré selon la ruse du jeune homme et sa bonne lecture du traité. Le dernier livre du grand traité d'Ovide est pour la femme, cette fois, elle n'est plus la proie mais la lectrice, cette partie est pour la persuader d'être élégante selon le raffinement de la culture. La femme est donc une image et non une représentation, une représentation d'un projet de séduction et non le symbole d'un mythe littéraire.

Loin de cette idée de la femme –objet, Ibn Hazm n'évoque la femme physique que rarement. La beauté corporelle, en particulier la beauté féminine est subtilement dite dans le récit même des anecdotes qui véhiculent la majorité du texte andalou. La douceur, la finesse des traits, la grâce des mouvements et la légèreté des gestes, il omit volontairement la beauté de la forme féminine pour nous donner un aperçu sur les qualités esthétiques. Ibn Hazm voit dans la femme sa beauté spirituelle la plus subtile : celle de son âme, il décrit peu l'aspect extérieur, mais qualifie certaines femmes de « *kamal w tammam* » une perfection sur l'aspect physique et moral, mieux encore, *kamal* implique la possession de toutes les qualités et *tammam* leur perfection. Le goût personnel de l'auteur semble si raffiné jusqu'à citer que certains « épouvantails » sont arrivés à plaire à certains hommes ! il révèle dans un sympathique passage son goût personnel : *De moi, je sais te dire que, dans ma jeunesse, j'ai aimé une de mes esclaves aux cheveux blonds, et depuis lors, aucune brune n'a pu me plaire, même si elle était aussi belle que le soleil et l'image même de la beauté. Depuis ces-jours là, je trouve cette image enracinée dans ma manière d'être, mon âme ne répond pas à une autre.* (Ibn Hazm. 1949. p. 109-110)

Ce goût esthétique qui a renforcé un amour de jeunesse, mais qui resta ensuite dans sa sensibilité et son sens de la beauté féminine.

La femme est l'objet de l'œuvre de l'amour-passion de Stendhal, pourtant rédigée par l'éternel « dragueur » imprudent. Il faut prendre acte de l'omniprésence du thème de la féminité et de la figure féminine tout le long du

trajet de l'écriture de l'amour dans le contexte didactique ; rappelons ici que depuis Platon les traités autour de l'analyse du sentiment amoureux sont nombreux et présentent une conception de l'amour par rapport à un contexte culturel, religieux et social<sup>24</sup>. La femme n'y est pas seulement le thème ou l'objet de la séduction mais le motif de toute immoralité ou interdit. L'imagination est son outil. L'amant, homme, peut à travers cette dernière conquérir ce qu'il n'avait jamais atteint : honneur, puissance et amour ; voilà ce que Freud appelle une névrose rentabilisée ou un fantasme réalisé grâce à l'écriture de son manque. (Anzieu D. 1988. P.96). Dans le cas du traité stendhalien, *De l'Amour*, l'image de la femme est représentée sous la forme de vengeance. Rappelons que Stendhal fou amoureux de Métilde, de son vrai nom Matilde Viscontini Dembowska<sup>25</sup>, est complètement refusé et rejeté, lui qui sait si bien aimer se trouve face à une femme qui ne veut pas de son amour. Il ne peut lui écrire mais il peut écrire, il décida alors de réaliser un traité où il exprime sa passion malheureuse à travers une analyse psychologique et sociologique avec une légère dimension philosophique, différent de ceux qui l'ont précédé, puisqu'il s'agit d'une véritable analyse du sentiment amoureux sous forme de micro-récits qui lui donnent un contexte intellectuel.

L'image de la femme est donc masquée par le double jeu de l'accusé/victime et lui donne un aspect social hérité d'ailleurs de Rousseau. La femme est donc non aimée, elle est juste désirée, car l'obstacle de l'amour dans son roman philosophique atteint sa force hypocrite et fait de l'homme viril comme il le prétend, un faible amoureux. La femme objet non aimée a donc ce non-pouvoir du silence et de l'absence et se place pourtant au centre de la thématique stendhalienne, elle est utilisée comme arme de vengeance pour tous les échecs amoureux de l'auteur / homme / amoureux. Elle est pour Stendhal imagée en deux « volumes », l'absence du respect amoureux qui le banalise en acte sexuel et le respect qui ajourne le désir, d'ailleurs c'est avec légèreté et imprudence que

---

<sup>24</sup>Les maîtres de spiritualité islamique incluent l'amour dans la divine loi de la religion contrairement à l'opinion occidentale. le traité de l'Amour d'Ibn 'Arabi ainsi que le Collier de la Colombe d'Ibn Hazm restent les plus représentatifs de cette conception du sentiment amoureux.

<sup>25</sup>Métilde est l'amour de la vie de Stendhal. Femme divorcée italienne, engagée et très active politiquement, elle reproche à Stendhal d'être l'éternel séducteur et refuse sa demande.

Stendhal fait référence dans son traité aux « filles de Paris » symbole même de la femme-objet.

### II.3.2.3 Le lieu de séduction : Quand l'amour a une adresse

La question de la description de l'espace est également problématique quant à son intérêt dans la séduction, le lieu est une notion fortement présente au sein du traité. Contrairement à toutes les fictions l'espace n'est pas une création de l'auteur mais un lieu géographiquement limité, qui favorise et facilite l'acte de la séduction. Pour Ovide, le lieu de séduction est le lieu public, dans les fêtes et cérémonies religieuses, au forum, aux théâtres et aux cirques, voire dans les temples. Tous les lieux publics sont bons pour chercher « une proie » pour une relation d'un jour ou d'une vie. Ovide répète le mot « banquet », lieu idéal pour faire des rencontres, le cirque aussi avec son nombreux public, offre de multiples occasions.

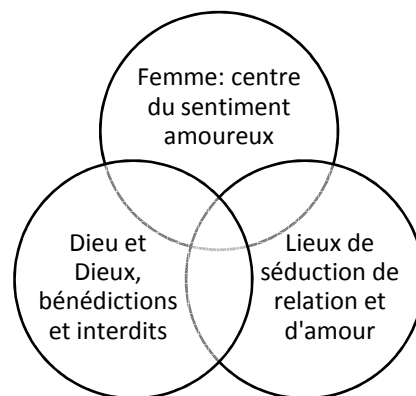
*« (...) assieds-toi contre celle qui te plait, tout près, nul ne t'empêche : approche ton corps le plus possible au sien, heureusement, la disposition des places force les gens, et les dispositions des lieux oblige la belle à se laisser séduire, toutes ces facilités pour un nouvel amour, tu les trouveras au cirque ».*

Influencé par toute la splendeur de ce pays. L'ouvrage d'Ibn Hazm est très différent du traité d'Ovide, c'est surtout une production scientifique, théologique et juridique ; un ouvrage de jeunesse qui garde une légèreté aimable, le lieu n'est pas défini, à part celui de l'Andalousie. Un traité de l'amour et de la phénoménologie de l'amour méditerranéen, des rapports entre les amants, leurs peines et leurs joies. Une grande partie de cette œuvre est constituée de souvenirs autobiographiques, tous ces souvenirs sont passés autour de l'auteur dans son pays d'origine. Le lieu est donc délimité par rapport à l'appartenance et non à la présence des amants. Des esclaves courtisanes sont citées qui viennent d'autres pays, jamais cités par souci politique. Une reconstitution passionnante dans les différents milieux unis par la réalité humaine de l'amour, qui fait oublier la notion de l'espace et le temps d'ailleurs. Peu importe d'où vient l'amant c'est comment aimer qui est défini dans le traité de l'andalous. Il définit ce beau sentiment en

disant, « *L'amour n'est point condamné par la religion, ni prohibé par la loi, car les cœurs sont dans la main d'Allah* ».

De l'autre côté de la méditerranée, en répondant en échos à l'appel d'Ibn-Hazm, Stendhal apparaît comme étant le vis-à-vis le plus représentatif pour traiter de manière éducative la problématique de l'amour, dans le même espace, et sous la même influence, la méditerranée : l'Italie en particulier. Selon Stendhal, on ne peut aimer qu'en Italie, les femmes y sont belles, héroïques et passionnées. En référence à l'amour de sa vie la milanaise Matilde Dembowsky et leur liaison tourmentée. En Italie tout le séduit, les paysages, les gens, les femmes. Dans son traité cette référence est omniprésente, même quand il compare les deux types d'amants « Don Juan » et « Werther ». Le traité semble être écrit pour ceux qui ont visité l'Italie et vu les femmes séduisantes de ce pays, ou pour les encourager à aimer ces dernières, très différentes des femmes d'autres nationalités. Le lieu est donc géographique, c'est celui d'une nationalité et d'un genre. L'histoire d'amour entre Stendhal et l'Italie a commencé bien avant ses amours italiennes. Il a toujours été fasciné par ce lieu ; Rome est citée dans le livre III en évoquant le phénomène de la cristallisation qui est favorisé par un lieu adéquat pour le sentiment amoureux. Les lieux de la séduction doivent être romantiques et sensibles, une description de la passion italienne est décrite tout le long du traité. Stendhal le milanais (épitaphe) juge et prouve à travers son traité que la supériorité des plaisirs qui lient l'esthétique à l'érotisme ne peut être qu'en Italie.

Ces grands piliers des trois traités, représentent un discours et véhiculent des idées :



Ces trois éléments véhiculent comme cité plus haut des idées seulement à travers un métadiscours chargé de représentations. Le contexte didactique, social et



religieux dans lesquels s'inscrivent les trois discours et les trois auteurs dans les trois périodes, révèlent d'autres éléments que nous traitons dans la suite de cette recherche.

### II.3.3 Une organisation au-delà de la phrase : les qualifiants

Il est important d'apporter quelques éclairages sur la notion des qualifiants que nous jugeons être incontournables dans l'analyse que nous nous proposons d'effectuer.

Il s'agit donc des outils linguistiques auxquels a recours le locuteur pour attribuer une valeur évaluative à ses propos. Cette «propriété évaluative», telle que l'aborde C. Kerbrat-Orecchioni, réside dans des adjectifs, des verbes, adverbes et certains lexèmes-substantifs qui portent sur l'inscription de l'axiologie; en d'autres termes, les jugements de valeur dans le discours. Les qualifiants qu'utilisent, chacun à sa manière, les trois auteurs du traité pour désigner l'amour, témoignent de cette vision très individualiste, et donc subjective, qu'ils portent sur ce sentiment et tout ce qui s'y rattache : la femme, l'homme, l'intimité, la pudeur etc.

Les adjectifs marquant la subjectivité sont répertoriés en trois types :

- Les adjectifs évaluatifs non axiologiques
- Les adjectifs évaluatifs axiologiques
- Les adjectifs axiologiques affectifs

La question du genre s'est longuement posée à nous car, le traité suppose à priori un discours caractérisé par la neutralité, tout au moins, dans la quasi-totalité du texte. Or, il a été difficile pour nous de trouver des qualificatifs neutres, sans valeurs axiologiques. La subjectivité dans le discours des trois auteurs, a des degrés différents, quant à la dénomination de la notion d'amour, fait que l'engagement dans les propos qui sont énoncés, de manière explicite ou implicite, demeure manifeste. Cependant, nous nous proposons d'analyser des exemples extraits des traités de chaque auteur où figurent les trois types de qualifiants : non axiologiques (neutres), axiologiques, portant souvent des jugements de valeur et enfin, affectifs qui dans le cas de notre corpus, sont attribués au discours non idéologique produit par les auteurs.

### II.3.3.1 La qualification de l'amour dans le discours d'Ovide

On retrouve ces valeurs non-axiologiques à valeur neutre dans certains passages d'Ovide :

« *La femme teint ses cheveux blancs avec des herbes de Germanie et leur procure artificiellement une nuance plus séante que la couleur naturelle.* » (Ovide.1994. p. 73).

La femme occupe une place importante dans le traité d'Ovide. Après « l'amour », c'est le mot le plus cité dans l'ouvrage dans lequel l'un est associé à l'autre dans une interdépendance naturelle. Dans cet énoncé, l'auteur ne qualifie pas la femme par un lexique particulier, tandis-que la qualification de ses cheveux, décrits comme "blancs" ou de "couleur naturelle", elle ne présuppose, probablement, aucun jugement de valeur.

Même constat pour l'exemple suivant :

« *La femme, elle, s'avance parée d'une très épaisse chevelure qu'elle a achetée, et, à prix d'argent, les cheveux des autres deviennent les siens. Et elle ne rougit pas d'en faire ouvertement l'achat : on les vend sous les yeux d'Hercule et du chœur des muses<sup>26</sup>* ». (Ibid. p. 73)

Dans l'exemple ci-dessus, nous remarquons que la valeur axiologique est implicitement présente pour la femme pour laquelle l'auteur n'utilise pas de qualifiant explicite mais c'est à travers ses cheveux qu'elle est qualifiée indirectement. Tandis-que cette valeur recherchée de la femme, est enrichie par la manière d'acquérir la teinte des cheveux. Tous ces propos qui se veulent valorisants pour les cheveux ne font, en fait, que rajouter à l'embellissement de la femme. Linguistiquement, dans les deux énoncés précédents, l'auteur n'a pas utilisé de qualifiant direct, il est resté neutre en évoquant la femme.

Cependant, la mise en valeur des cheveux qu'elle porte suggère cette fonction axiologique pour dire, avec un non-dit, que la femme est belle avec ce qu'elle fait !

---

<sup>26</sup> Allusion à un temple situé au champ de Mars

« *L'amour coupable est agréable à l'homme ; il l'est aussi à la femme. Mais l'homme sait mal dissimuler ; la femme cache mieux ses désirs. Si le sexe fort s'entendait pour ne pas faire les avances, la femme, vaincue, prendrait bientôt le rôle de les faire.* ». (Ibid. p. 19)

La qualification de l'amour et de la femme chez Ovide reste parfois très mitigée dans la mesure où, dans ses tentatives de donner des leçons aux autres, dans le but de leur faire gagner du temps et éviter toutes les erreurs dans lesquelles les autres, femmes et hommes, sont tombés, l'ambivalence entre objectivité et subjectivité reste avérée. Dans l'énoncé ci-dessus, il définit ce qu'il appelle « l'amour coupable », une première qualification qui, selon le syllogisme dans la pensée grecque, est un premier énoncé évident et qui être évident pour qu'un locuteur accepte les suivants. Cet amour « coupable », il le qualifie ensuite d'« agréable », de par son caractère interdit. La fonction axiologique est manifeste dans cet exemple, même quand il a recours à la forme verbale : « *la femme cache mieux ses désirs.* » ; la qualification par la forme verbale devient alors plus accentuée : le sens prend la tournure d'une vérité générale et le discours s'habille d'énoncés qui viendraient alors justifier le genre. L'autre « affirmation » qui, cette fois-ci vient qualifier l'homme, c'est ce recours à la comparaison entre Femme et Homme, lorsqu'il dit : « *Mais l'homme sait mal dissimuler ;* ». Le non-dit<sup>27</sup> dans le discours reste une piste non négligeable pour proposer une autre lecture à des énoncés qui, en surface, ne laissent pas entrevoir la présence de l'énonciateur.

Aussi agréable que puisse être conçu le traité d'Ovide, dans son écriture et dans son contenu, cette analyse sémantique appliquée à son discours nous a permis de déceler sa véritable vision quant à la relation intime qui doit relier un homme à une femme. La pensée masculinisée des auteurs est flagrante et, malgré l'effort consenti pour se mettre dans la peau d'une femme pour évoquer l'amour, Ovide,

---

<sup>27</sup> Nicole Fernandez Bravo, dans son livre intitulé « *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit* », lorsqu'elle évoque le langage de l'émotion dans les textes littéraires, explique que « Toute mise en discours, même sous ses aspects les plus expressifs (interjections, exclamations), fait intervenir le contrôle et l'intention du parleur. Bally pose cependant la question fondamentale : si les valeurs émotionnelles sont codées en langue, elles sont véhiculées par l'énoncé dont les effets relèvent du facteur externe de l'énonciation et de l'insertion de celui-ci dans un contexte » : Fernandez Bravo, Nicole, *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, éd, PUP, Paris, 2003.

un mâle dans sa philosophie, celle qui génère sa pensée et qui apparaît dans son discours, se dénuce à travers son discours.

Nous terminerons avec ces deux énoncés extraits du traité d'Ovide et dans lesquels, la notion d'amour est qualifiée tantôt par rapport à sa vision masculine, tantôt par une revalorisation de ce sentiment perçu, de manières diverses.

« *L'amour est une espèce de service militaire. Arrière, hommes lâches ; ce ne sont pas des hommes pusillanimes qui doivent garder ces étendards. . »*, (Ibid. p. 47)

Dans ce passage, l'auteur propose une définition de l'amour en se référant au service militaire durant lequel les hommes sont soit en avant-garde soit derrière et donc qualifiés de lâches. La connotation est de taille puisque l'amour est représenté, selon lui, comme une mission d'homme, un jeu de virilité, où il doit jouer les premiers rôles et non pas laisser place à la lâcheté. Peut-on imaginer un seul instant que l'amour pouvait être associé à ce type de virilité d'homme ? La fonction axiologique de cette notion est perçue, focalisée, à partir d'une vision masculine où le courage et la virilité doivent être les éléments qui fédèrent ce noble sentiment désormais ancestral.

« *L'habitude atténue bien des choses, tandis-que l'amour naissant remarque tout.* » (Ovide. p. 62).

Dans cet énoncé, Ovide repositionne la valeur axiologique de l'amour et la remet au-devant de la scène : en qualifiant l'habitude de flamme qui s'éteint par le temps, il dit que l'amour reste vivant, présent, avant qu'il ne devienne lassant et monotone quand la flamme ne brûle plus.

### II.3.3.2 Les qualifiants axiologiques chez Ibn Hazm

Chez Ibn Hazm, le discours sur l'amour paraît plus académique que chez les autres ; cependant, il est souvent très difficile de ne pas oser une qualification soit pour la femme soit pour le sentiment de l'amour qui le relie à l'homme. De ce fait, en s'ingéniant à rester neutre, derrière son discours, la valeur axiologique demeure omniprésente :

« *On n'est pas d'accord sur la nature de l'amour ; on en a longuement discuté. Mon opinion est que c'est une conjonction de diverses parties des âmes, parties*

*qui sont divisées entre les diverses créatures, conjonction qui s'opère dans leur élément originel le plus haut,.. »* (Ibn Hazm. 1949. p. 15)

Dans cet exemple, le discours des sages de l'époque est très visible, la valeur énonciative exprimée par l'emploi du « *on* » impose une unanimité dans l'acceptation de l'idée qu'il développe dans son discours. Dans son premier énoncé, il dit : « la nature de l'amour... » ; à aucun moment il ne fait mention d'une quelconque qualification du sentiment de l'amour. Ensuite, en tentant de le définir, il perd, peut-être inconsciemment, le statut de neutralité qu'il a voulu octroyer à l'amour : « *divisées entre les diverses créatures, conjonction qui s'opère dans leur élément originel le plus haut,..* ». Dans cette séquence, il ne s'empêche pas de replacer la notion d'amour dans son contexte, à savoir, la complexité de ce sentiment qui diffère d'une personne à une autre.

Observons l'énoncé suivant :

*« La raison qui, presque invariablement, fait que l'amour s'attache à la beauté extérieure, c'est que l'âme, elle-même belle, s'éprend de tout ce qui est beau et a du penchant pour les figures parfaites. Quand elle en voit une, elle s'y attache et si, par-delà cette image, elle discerne un trait qui lui corresponde, alors la jonction se fait, et c'est le véritable amour. (Ibid, p. 25)*

Dans cet exemple, comme dans la majeure partie de son texte, Ibn Hazm s'attache à associer l'amour à la beauté extérieure de la femme, telle qu'elle devrait être perçue par l'homme en général. Là aussi, linguistiquement parlant, l'auteur ne propose pas un adjectif qualificatif à la femme ; il « n'ose » pas peut-être le dire explicitement, vu son statut de juriste mais surtout de théologien. Il évoque cette beauté extérieure tant convoitée par l'homme et qu'il explique en recourant à la spiritualité de l'âme, un principe philosophique qui était répandu à cette période chaste d'El-Andalous. Il est important de rappeler que l'auteur est natif de Cordoue à une époque qui avait vu la naissance et le développement de la poésie soufie, notamment avec *Abi Medyen Choaiib*<sup>28</sup> et *Ibn El Arabi*<sup>29</sup> qui, dans

---

<sup>28</sup>Abou Madyane, de son nom complet Choaiïb Abou Madyane El Andaloussi (arabe : شعيب أبو مدين الأندلسي), est un professeur et poète du soufisme, il est considéré comme un pôle du soufisme en Algérie et au Maghreb d'une manière générale<sup>1</sup>. On lui doit d'avoir introduit le soufisme en Afrique du Nord. Fondateur de la principale source initiatique du soufisme du Maghreb et de l'Andalousie, il est né à Cantillana dans la

leur rapport avec l'amour, ont assimilé la beauté de la femme à l'âme et à celle de Dieu.

Ainsi, nous pouvons avancer, sans risque de se tromper, que l'énoncé de surface chez Ibn Hazm, cache dans son discours un sémantisme bien au-delà de ce qui peut paraître au niveau de la production linguistique.

Contrairement à Ovide et à Stendhal, le discours d'Ibn Hazm voudrait à tout prix paraître académique, rigoureux et presque juridique. Or, ce fut une bataille presque perdue d'avance car le sujet d'énonciation n'est autre que l'amour, un sentiment naturel, qui, selon l'avis des philosophes et des poètes, ne répond à aucune loi ni à aucune norme sociale ou scientifique. Nous pouvons alors imaginer que pour les poètes Ibn Sahl Al Andaloussi<sup>30</sup>, ou Ibn Zeydoun<sup>31</sup>, la mission était peut-être plus aisée à réaliser, car étant poètes et chantres de l'amour, connus et reconnus en tant que tels, ils étaient moins redevables d'une quelconque mission de l'état ou d'une haute fonction occupée dans la cour royale. Ceci étant dit, Ibn Hazm, connaissant vraisemblablement très bien le sentiment de l'amour, se devait à la fois de répondre au statut de commis de l'état qu'il occupait, mais en même temps, rester fidèle à la noblesse de ce sentiment si délicat, afin que son discours soit crédible et donc accepté par le lecteur.

---

proximité de Séville en 1126 et est décédé à Tlemcen en 1197. Il a vécu à Béjaïa de 1166-1197. Il est le saint patron de la ville de Tlemcen en Algérie.

<sup>29</sup>Abū 'AbdAllāhMuḥammad ibn 'Alī ibn Muḥammad ibn 'Arabī al-Ḥātimīaṭ-Ṭā'ī (en arabe : أبو عبد الله محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائفي), mieux connu sous le nom d'Ibn 'Arabi, né le 26 juillet 1165, à Murcie, et mort le 16 novembre 1240, à Damas, également appelé « ach-Cheikh al-Akbar » (« le plus grand maître », en arabe), est un ouléma, théologien, juriste, poète, soufi, métaphysicien et philosophe andalou, auteur de 846 ouvrages présumés. Son œuvre domine la spiritualité islamique depuis le xiii<sup>e</sup> siècle, et il peut être considéré comme le pivot de la pensée métaphysique de l'islam. Il est le plus grand penseur de la doctrine ésotérique du « Wahdat al-wujud » (Unicité de l'Être). Il eut quelques ennemis dans le domaine exotérique. Dans l'ésotérisme islamique, il est considéré comme le « sceau de la Sainteté ». Selon certains auteurs, Dante Alighieri, dans la Divine Comédie, aurait été influencé par son œuvre.

<sup>30</sup>Ibn Sahl de Séville (en arabe : أبو إسحاق إبراهيم بن سهل الإسرايلي الإشبيلي : Abu Ishaq Ibrahim Ibn Sahl al-Isra'ili al-Ishbili ) ( 1212 - 1251 ) est l'un des grands poètes andalous du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>31</sup>Abu al-Waleed Ahmad Ibn Zeydoun al-Makhzumi (Cordoue 1003 - Séville 14 avril 1071) connu sous le nom de d'Ibn Zeydoun (en arabe أبو الوليد أحمد بن زيدون المخزومي) un célèbre poète andalou, dont la poésie est dominée par sa relation avec la poétesse Walladabint al-Mustakfi, la fille du dernier calife omeyyade de Cordoue Muhammed III.

Dans les exemples qui vont suivre, nous remarquerons que, malgré toutes ces contraintes citées, la valeur axiologique subjective est très présente aussi dans son texte :

« *L'amour n'est point condamné par la religion, ni prohibé par la loi, car les cœurs sont dans la main d'Allah, puissant et grand. Parmi les Califes bien dirigés et les Imams orthodoxes, il en est beaucoup qui ont été amoureux* ». (Ibid, p. 13)

Ibn Hazm, voulant défendre l'idée d'accepter l'amour dans une société devenue savante mais aussi pieuse, se retrouve en train d'argumenter le fait que ce sentiment et les relations Homme/femme sont tolérés par la religion. Sa position d'homme de loi et de théologien ne le mettait pas totalement à l'aise mais, à travers son discours, il défia toutes les suppositions et les questionnements de la communauté dans laquelle il a évolué.

Il venait de mettre fin au doute qui traversait l'esprit des jeunes andalous de sa génération. En un tout petit énoncé, il répond à toutes les questions, dans les deux registres attendus : au niveau de la religion et celui de la loi. Avec un discours presque rassurant, tout en s'appuyant sur le dogme, il se veut garant des propos qu'il avance. Deux qualifiants, appuyés par la négation, viennent illustrer cet état de fait :

*n'est point + condamné* (religion), *ni prohibé* (la loi). La structure lexicosémantique de cette phrase manifeste la stratégie argumentative adoptée par l'auteur qui, en usant du discours religieux (*car les cœurs sont dans la main d'Allah, puissant et grand*), impose une crédibilité indéniable de la part de l'énonciataire.

Il clôt son discours par un procédé connu dans les prêches religieux ou dans la tradition des conversations autour de l'islam. Un fait qui a touché une notoriété islamique, et, ainsi, sa pensée devient irréfutable : « *Parmi les Califes bien dirigés et les Imams orthodoxes, il en est beaucoup qui ont été amoureux* » : tomber amoureux d'une femme, n'a jamais été un fait condamnable par l'islam, puisque c'est arrivé à beaucoup de Califes, fut le message qu'il voulait véhiculer, afin d'être convaincant.

Dans l'énoncé suivant :

« *L'amour a des signes que l'homme sagace décèle et dont toute personne intelligente s'avise. Le premier, c'est la contemplation prolongée de l'objet aimé. Or l'œil, n'est la partie grande ouverte sur l'âme ; il scrute ses secrets, il exprime ses intimes pensées ; il est le truchement du for interne. C'est ainsi que l'on voit l'amoureux qui regarde l'être aimé.* » (Ibid. 45)

Dans ce passage, l'auteur a recours à divers aspects de la qualification qui offrent cette valeur axiologique, destinée à un large champ lexico-sémantique autour de l'amour : de l'emploi des adjectifs qualificatifs à celui du complément de nom, en passant par la subordonnée relative ayant pour fonction, la qualification.

Dans l'énoncé suivant, la fonction axiologique qualificative est très pertinente et représente le modèle canonique que l'auteur utilise dans son ouvrage :

« *La raison qui, presque invariablement, fait que l'amour s'attache à la beauté extérieure, c'est que l'âme, elle-même belle, s'éprend de tout ce qui est beau et a du penchant pour les figures parfaites. Quand elle en voit une, elle s'y attache et si, par-delà cette image, elle discerne un trait qui lui corresponde, alors la jonction se fait, et c'est le véritable amour* ». (Ibn Hazm, p. 31)

Ibn Hazm explique, de manière assez périlleuse, la relation qui existerait entre la triade : Amour, beauté et raison. Pour ce faire, il recourt à une qualification axiologique qui va lui permettre d'asseoir sa réflexion : *la beauté extérieure - l'âme, elle-même belle - les figures parfaites - le véritable amour*.

En définitive, c'est cette manipulation des qualifiants, leurs choix, leurs placements, qui rend le discours de l'auteur convaincant et irréfutable.

Dans le discours d'Ibn Hazm, il paraît peu évident, vu son profil de fonctionnaire d'état, le juriste et homme pieux qu'il était, de trouver des valeurs axiologiques affectives quant à la dénomination de l'amour. Cependant, que ce soit dans le déclaratif ou dans le suggestif, il apparaît clairement qu'Ibn Hazm n'échappe pas à la règle.

Dans un même énoncé, nous pouvons retrouver tous les types de valeurs axiologiques : de la qualification objective, au recours au dogme, pour finir par l'allusion faite à une affection, relevant probablement d'un vécu :



« *L'amour – Puisse Allah te rendre puissant – commence par le badinage et finit par des choses sérieuses. Ses divers aspects sont d'une subtilité .... Telle qu'ils échappent à toute description. On n'en saisit la réalité qu'en les subissant soi-même.* » (Ibid, p. 13)

Au départ, on sent l'expert en amour, dans un contexte où la référence à la religion demeure incontournable, mais certains qualificatifs montrent qu'il y a aussi du cœur dans ce qu'il dit : « *L'amour – Puisse Allah te rendre puissant – commence par le badinage et finit par des choses sérieuses. Ses divers aspects sont d'une subtilité* » ; Les deux facettes d'Ibn Hazm, celles qui montrent le passage d'une situation sérieuse, ardue ou bien l'autre, plus sensuelle cette fois-ci, se manifestent par l'emploi les termes suivants: « *...par des choses sérieuses..... sont d'une subtilité.* »

A la fin de sa réflexion, il montre que sa théorie est le fruit d'une aventure vécue, soit par lui-même soit, comme il prétend le dire, par des amis qu'il avait côtoyés.

Dans ses propos, Ibn Hazm passe très rapidement d'un discours rigide, reflétant la notoriété de l'auteur à celui d'un simple être humain, ayant vécu, lui aussi, ou ses proches, des situations amoureuses et des déceptions ; alors, l'ambivalence discursive est parfois flagrante, lorsque, dans la même phrase, il recourt aux qualificatifs affectifs :

« *L'insomnie est fréquente chez les amoureux. Les poètes l'ont souvent décrite : ils ont dit d'eux-mêmes qu'ils étaient les bergers des étoiles et dépeint l'interminable longueur de leurs nuits. « La raison qui, presque invariablement, fait que l'amour s'attache à la beauté extérieure, c'est que l'âme, elle-même belle, s'éprend de tout ce qui est beau et a du penchant pour les figures parfaites. Quand elle en voit une, elle s'y attache et si, par-delà cette image, elle discerne un trait qui lui corresponde, alors la jonction se fait, et c'est le véritable amour.* » (Ibid. p. 39)

La valeur axiologique affective est exprimée dans cet énoncé dans l'association qu'il fait entre certains termes, tels que : les poètes / amoureux – Insomnie des amoureux / les bergers des étoiles – L'amour / la beauté – L'image parfaite / Amour etc.

Dans le texte qui suit, Ibn Hazm n'hésite pas à amorcer une certaine violence dans son discours :

*« Mais souvent les choses s'aggravent, le tempérament est d'une sensibilité extrême et les tendres inquiétudes prennent le dessus. Cela peut entraîner la mort et séparation d'avec et bas-monde. La tradition rapporte ce Hadith : 'Celui qui, devenu amoureux, reste chaste et meurt, est un martyr' ; A ce sujet, j'ai fait une poésie dont je citerai ces vers :*

*Et si je meurs d'amour,*

*Je mourrai en martyr,*

*Mais si tu es bon pour moi,*

*Je vivrai heureux, », (Ibid. p. 299)*

Cette virulence dans son discours, devient pour lui un passage obligé, comme pour justifier un statut, une appartenance. L'on se demande même le pourquoi de ce discours de forte émotion au début de son raisonnement. Après l'aggravation d'une situation amoureuse, l'inquiétude s'installe et que même la mort peut pointer du nez ! Pourquoi recourir à cette stratégie mettant en place une exagération d'une situation qui, à la base, relèverait de la nature ? La réponse est tout de suite donnée dans la suite de l'énoncé : « 'Celui qui, devenu amoureux, reste chaste et meurt, est un martyr ; Il voulait arriver à cette finalité, approuvée par un argument de force, irréfutable, le hadith, qui vient apporter réconfort à ceux qui n'ont pas eu gain de cause de leur désir. Un discours qui se veut apaisant, quand il y a dépit, et qui amoindrit toute souffrance provoquée par une quelconque déception amoureuse.

Ce vouloir-convaincre soi-même par un passé qui l'a profondément affecté, en plus du *hadith*, Ibn Hazm, ne dérogeant pas à la tradition d'El Andalous, le contexte qui l'a vu naître, il se propose d'appuyer sa conviction personnelle par un poème.

Dans cet énoncé poétique, le discours d'Ibn Hazm fait apparaître, en recourant au « *je* », une sorte de compromis avec les femmes où, tout comme dans le discours d'Ovide, l'homme est toujours gagnant. Ce compromis veut assurer le bonheur

et la prospérité dans la vie d'abord avant l'au-delà, car la mort d'un amoureux insatisfait, propulse l'homme au rang de martyr.

Ainsi, nous pouvons conclure en disant que, le discours axiologique affectif est omniprésent dans le discours d'Ibn Hazm. S'il n'est pas explicite, il est souvent suggéré, avec la référence faite au dogme (la religion) ou à la subtilité littéraire (la poésie et la prose).

### II.3.3.3 La qualification de l'amour dans le discours stendhalien

Quant au discours de Stendhal, il n'y va pas par quatre chemins ; il n'éprouvait aucun scrupule à s'adonner au plaisir de la qualification. Plus que cela, la dimension didactique de son discours devenait encore plus originale, voire plus accessible avec son style d'écriture à la fois léger et agréable. Comme nous allons le voir dans certains exemples pris du corpus d'analyse, le traité de Stendhal se lit comme un roman qu'on peut reprendre chaque année, tant le côté artistique qui caractérise son écriture est attrayant.

Comme pour les autres auteurs, la valeur axiologique neutre pour désigner l'amour ou la femme reste difficile à trouver ; mais nous pouvons déduire, à travers son discours, cette qualification inévitable en recourant à d'autres procédés :

*« Une femme ne peut être guidée par l'habitude d'être raisonnable, que moi, homme, je constate à mon bureau, en travaillant, six jours tous les jours, à des choses froides et raisonnables. Même hors de l'amour, elles ont du penchant à se livrer à leur imagination, et de l'exaltation habituelle ; les femmes préfèrent les émotions à la raison ; c'est tout simple : comme, en vertu de nos plats usagers, elles ne sont chargées d'aucune dans la famille, la raison ne leur est jamais utile, elles ne l'éprouvent jamais bonne à quelque chose. » (Stendhal. 1992. p.41)*

Tout d'abord, Stendhal introduit son discours par un déterminant neutre, indéfini : « une femme », pour dire « toute femme... » ; D'emblée, une sorte d'objectivité dans le discours semble paraître évidente au départ. Cette tournure, justifie un aspect du genre, le traité puisqu'il se propose d'inculquer une théorie valable pour toutes les femmes. Ensuite, comme pour mieux expliquer son idée, il fait intervenir deux notions - et pas les moindres - qui viendront appuyer sa

réflexion sur les femmes à savoir, la raison et le sentiment (l'imagination, les émotions etc.).

A travers ce recours à une référence philosophique de son époque, à la dichotomie raison / émotions, Stendhal remet en cause cette neutralité discursive et « se mouille » en analysant, selon lui, le caractère particulier de la femme qui, en lisant son énoncé, on comprendrait que la femme est plus vulnérable que l'homme car, contrairement à l'homme, elle privilégie son imagination, ses exaltations et ses émotions au dépens de la raison.

Aussi, même si l'énoncé se veut « une théorie » à suivre, Stendhal ne peut contourner sa propre vision quant à la femme, puisqu'il la compare à l'homme, à lui-même : *que moi, homme* ». La présence de tous ces éléments linguistiques prouvent encore une fois témoigner que l'engagement du sujet énonciateur dans *De l'amour*, est dominant et, de ce fait, il est impossible d'attribuer au discours qui caractérise cette production, une valeur axiologique neutre.

Observons les énoncés qui suivent :

*« Une femme perd toujours dans un premier mariage les plus beaux jours de la jeunesse et par le divorce elle donne aux sots quelque chose à dire contre elle. »*  
(Ibid. p. 224)

Nous remarquons que Stendhal procède de la même manière là aussi, en tentant d'octroyer à son discours le statut de neutralité, comme s'il s'agissait d'une formule générale à suivre : « Une femme perd toujours un premier mariage.... » ; L'emploi d'un présent à valeur atemporelle conforte cet état de fait et assure ainsi la caractéristique du genre. Or, lorsqu'il dit un peu plus loin que « *par le divorce elle donne aux sots quelque chose à dire contre elle* », la neutralité de son discours perd de sa valeur puisqu'il voit en la femme, en quelque sorte, un sujet qui certes doit se marier mais que, potentiellement, elle est amenée à divorcer. Tout comme l'énoncé précédent, il associe la femme à deux notions opposées à savoir, Mariage / Divorce. Ainsi, comme dans la majeure partie de son texte, cette image de la femme est à chaque fois représentée par rapport à l'homme : « *par le divorce elle donne aux sots quelque chose à dire contre elle* ». Dans le non-dit, nous pouvons comprendre qu'au final, l'homme « récupère » la femme qui, après un court passage obligé lors d'un mariage « heureux », finit par divorcer et,

souffrant du regard des autres, elle trouvera refuge, qu'elle justifiera, dans les bras d'un autre homme, voire dans ceux de plusieurs autres.

L'idée de l'auteur prend forme dans la page suivante :

*« Les jeunes femmes qui ont beaucoup d'amants n'ont que faire du divorce. Les femmes d'un certain âge, qui ont eu beaucoup d'amants, croient réparer leur réputation, en France, y réussissent toujours, en se montrant extrêmement sévères envers les erreurs qui les ont quittées. » (Ibid.p. 225)*

En tentant d'appliquer cette modalité d'énonciation sur les énoncés des trois auteurs, il était intéressant de découvrir que le recours aux valeurs non-axiologiques pour désigner soit l'amour soit la femme, relevait d'une prouesse discursive.

La qualification de l'amour chez Stendhal est spécifique dans la mesure où il a recours à la stylistique dans son discours. Il ne rate pas une occasion pour mettre en valeur ce sentiment ou bien les autres lexiques auxquels il est associé, telle que la femme, l'homme, le mari, l'amant etc.

Cependant, contrairement aux deux autres essayistes, Stendhal agrémente son discours par ce romantisme dont il s'est imprégné et qui auréole son écriture par des qualificatifs peu courants, se rapprochant souvent de la prose dans laquelle les figures de styles et les comparaisons sont prédominants :

*« Il y a quatre amours différents :*

*1° : l'amour passion, celui de la religieuse portugaise, celui de l'Héloïse pour Abélard, celui du capitaine du Vésel, celui du gendarme de Cento.*

*2° : L'amour-goût, celui qui régnait à Paris vers 1760, et que l'on trouve dans les mémoires et les romans de cette époque, dans Crébillon, Lauzun, Duclos, Marmontel, Chamfort, Mme D'Epinay, etc.*

*3° : L'amour physique : A la chasse, trouver une belle et fraîche paysanne qui fuit dans le bois. Tout le monde connaît l'amour fondé sur ce genre de plaisir ; quelque sec et malheureux que soit le caractère, on commence par-là à seize ans.*

4° : *L'amour de vanité : l'immense majorité des hommes, surtout en France, désire et a une femme à la mode, comme on a un joli cheval, comme chose nécessaire au luxe d'un jeune homme.* » (Ibid. p. 27/28)

Dans cet énoncé, Stendhal fait sortir le grand art, tel qu'il le fait systématiquement dans tout son texte où apparaît tout son génie d'expert en la matière ; il va jusqu'à exposer, en les énumérant, tous les aspects de l'amour, comme dans un cours à l'amphithéâtre. Pour chaque type d'amour énuméré, il propose une explication très limpide du sujet :

Le premier, c'est *l'amour passion* ; Un nom, suivi d'un autre, jouant le rôle d'adjectif qualificatif (passion). Du coup, on retrouve la structure de son premier discours comme suit : Amour + Qualifiant + Explication + Illustration,

Amour		
1	Qualifiant	<i>Passion</i>
	Explication	<i>celui de la religieuse portugaise</i>
	Illustration	<i>, celui de l'Héloïse pour Abélard, celui du capitaine du Vésel, celui du gendarme de Cento</i>
2	Qualifiant	<i>L'amour-goût,</i>
	Explication	<i>celui qui régnait à Paris vers 1760,</i>
	Illustration	<i>que l'on trouve dans les mémoires et les romans de cette époque, dans Crébillon, Lauzun, Duclos, Marmontel, Chamfort, Mme D'Epinay, etc.</i>
3	Qualifiant	Physique
	Explication	<i>A la chasse, Tout le monde connaît l'amour fondé sur ce genre de plaisir .</i>
	Illustration	<i>trouver une belle et fraîche paysanne qui fuit dans le bois. ; quelque sec et malheureux que soit le caractère, on commence par-là à seize ans</i>
4	Qualifiant	<i>De vanité</i>

	Explicitation	<i>l'immense majorité des hommes, surtout en France, désire et a une femme à la mode,</i>
	Illustration	<i>comme on a un joli cheval, comme chose nécessaire au luxe d'un jeune homme</i>

Dans cet énoncé, rehaussant son statut d'expert, Stendhal utilise deux types de qualifiants pour le mot Amour : un nom qualificatif (Passion, goût), une épithète (Physique) et un complément de nom (de vanité). Cette variété linguistique dénote cette capacité chez Stendhal de maîtrise d'une rhétorique héritée des grands hommes de lettres, et qui lui permet de mettre en valeur la fonction axiologique du mot amour dans son discours.

Nous retrouvons le même principe axiologique dans l'énoncé qui suit :

*« Tous les amours, toutes les imaginations, prennent dans les individus, la couleur de six tempéraments :*

- *Le sanguin, ou le Français, ou M. De Francueil « mémoires de Mme d'Epinaï »*
- *Le bilieux, ou l'Espagnol, ou Lauzun ' Peguilhem, des mémoires de Sant-Simon »*
- *Le mélancolique, ou l'Allemand ou le Don Carlos de Schller*
- *Le flegmatique, ou le Hollandais*
- *Le nerveux, ou Voltaire*
- *L'athlétique, ou Milon de Crotone<sup>32</sup> » (Ibid. p.145)*

Ici, l'énonciateur continue avec le jeu des figures de style, auxquels il rajoute quelques légères tournures humoristiques, ce qui ressemble bien à l'écriture Stendhalienne. La qualification de l'amoureux est associée aux couleurs, aux tempéraments, aux comportements, et, pour chacune d'elle, il la représente à une appartenance géographique européenne ou un personnage célèbre. L'axiologie est

---

<sup>32</sup> Voir Cabanis, influence du physique

d'une originalité exceptionnelle chez Stendhal. Voici les six qualificatifs caractérisant l'amoureux :

- Le sanguin, ou le français
- Le bileux, ou l'espagnol
- Le mélancolique, ou l'allemand
- Le nerveux, ou Voltaire
- Le flegmatique, ou le hollandais
- L'athlétique, ou Milan de Crotone

Ce petit voyage européen que nous offre Stendhal dans cette qualification, n'est qu'une autre preuve que, sa vision très large sur l'amour, est alimentée par les innombrables voyages qu'il a effectués à travers toute l'Europe, ce qui a rajouté aussi à son discours, cette aisance linguistique et une imagination développée.

Dans le texte qui va suivre, le sujet énonciateur met en exergue tout un champ lexico-sémantique, en relation avec l'amour, et que l'auteur qualifie de manière très captivante, pour ne pas dire réelles :

*« Les femmes s'arrachent par les faveurs. Comme les dix-neuf vingtièmes de leurs rêveries habituelles sont relatives à l'amour, après l'intimité, ces rêveries se groupent autour d'un seul objet ; elles se mettent à justifier une démarche aussi extraordinaire, aussi décisive, aussi contraire à toutes les habitudes de pudeur. Ce travail n'existe pas chez les hommes ; ensuite l'imagination des femmes détaille à loisir des instants si délicieux. »* (Ibid. p : 40) ;

Dans cet énoncé, la qualification de l'amour est associée à la femme, aux rêveries, pudeur, homme, imagination, instants délicieux... Nous pouvons ainsi imaginer, que dans tout l'ouvrage, la qualification de l'amour, de la femme et des plaisirs des relations intimes, homme / femme, exprime toutes les aptitudes de cet auteur à produire et réfléchir, de manière très éloquente, sur l'amour.

Chez Stendhal, le recours aux valeurs axiologiques affectives est très fréquent ; c'est presque sa manière d'écrire et de penser l'amour. Son romantisme nourri de ses voyages multiples mais aussi et surtout son histoire avec Matilde,



celle qui l'a marquée à jamais, font que son discours sur ce sentiment et sur la femme relève d'une grande émotion, exprimant très explicitement ses convictions profondes à cet effet.

Cette caractéristique poétique prosodique dont il jouissait ramenait une valeur rajoutée à son discours :

*« Le plaisir physique étant dans la nature, est connu de tout le monde, mais n'a qu'un rang subordonné aux yeux des âmes tendres et passionnées. »* (Ibid. p.29)

Ainsi, dans son lexique (plaisir physique, nature, âmes tendres, passionnées), nous pouvons soulever cette tendance affective qu'il a, quand il décrit l'amour.

Au moment où il argumente les relations de couples chez les anglais, la prédominance des qualifiants qui ont trait à l'affectif est manifeste :

*« Il me semble que l'orgueil d'un mari anglais exalte très adroitement la vanité de sa pauvre femme. Il lui persuade surtout qu'il ne faut pas être vulgaire, et les mères qui préparent leurs filles pour trouver des maris ont fort bien saisi l'idée. »* (Ibid. p. 161)

Stendhal, sait dire les choses, sait choisir le mot qu'il faut à la place qu'il faut, par l'emploi du verbe « exalter » et du mot « vanité », il arrive à contextualiser une situation qui peut paraître inimaginable pour un lecteur français, habitué à d'autres formes de relations amoureuses de couples. Il fait signifier, dans son énoncé, que le recours à la vulgarité n'est pas propre à la femme car, elle perdrait sa féminité et son charme. Elle perdrait cette image que l'homme se représente du « sexe faible ».

Toujours, en agissant comme expert de l'amour et des lois qui régissent ce sentiment, il revient à cette notion d'image de la femme qui doit rester, aux yeux de son mari, celle qui l'a émerveillé et séduit le premier jour. Ainsi, Stendhal, en se référant au modèle anglais, il peint la femme idéale dont on ne se lasse jamais. C'est ce qui se dégage du discours contenu dans l'énoncé suivant :

*« La source la plus respectable de l'orgueil féminin, c'est la crainte de se dégrader aux yeux de son amant par quelque démarche précipitée ou par quelque action qui peut lui sembler peu féminine. »* (Stendhal. p.258)

A travers l'analyse des adjectifs axiologiques et les différentes valeurs qu'ils suggèrent, nous sommes parvenus à démontrer que les auteurs s'impliquent dans leur discours et ce, de manière consciente ou inconsciente, en s'inscrivant dans leur énonciation car, le but étant, d'y associer l'Autre, leurs lecteurs cibles, pour en faire leur co-énonciateur. La variété des déictiques mais aussi celle des qualifiants utilisée dans le discours des uns et des autres, dénote d'une volonté de vouloir évoquer la notion d'amour et des répercussions qu'elle suscite dans la vie d'un couple, légitime ou interdit, dans une dimension qui se veut à la fois objective et subjective ; n'était-ce pas cela la caractéristique du style d'écriture des trois auteurs ? Serait-ce la manière bien à eux, celle qui les démarque des autres essayistes ayant écrit des traités, ceux que l'on connaît traditionnellement ?

Cette réflexion nous amène à conclure quels auteurs « jouent » avec le lecteur ; un jeu entre la distanciation et l'empathie face à leurs propos.

En conclusion, nous pouvons d'ors et déjà avancer, à travers les exemples que nous venons de voir, et qui ne constituent qu'un petit échantillon relevé dans notre grand corpus d'analyse, que les auteurs dans le traité qu'ils ont produit font souvent preuve de subjectivité évaluative dans leur discours.

En effet, ils font des « jugements de valeur »<sup>33</sup> sur ce qu'ils présentent comme notions théoriques. De ce fait, nous remarquerons que le recours à la qualification relative à un ressenti personnel, est projetée sur toutes les situations en rapport avec l'amour ou la femme.

---

<sup>33</sup> Même s'il paraît évident que dans l'écriture littéraire et de surcroît dans les traités, il est difficile de concevoir un discours objectif, sans jugement de valeur puisque c'est aussi ce qui caractérise même le discours littéraire. Cependant, ce que nous essayons d'expliquer dans cette réflexion, c'est l'influence personnelle des auteurs qu'ils ont sur le lecteur, de manière explicite ou implicite, en essayant de l'associer à cette idéologie autour de l'amour.

## Partie III

La dichotomie : objectivité et  
subjectivité dans l'énoncé du traité



### Introduction

La subjectivité dans le discours qui évoque un sentiment : l'amour. C'est une thématique qui nous a interpellé dans ce travail car il était intéressant pour nous de voir comment les trois auteurs, dans un projet qui se veut être un ouvrage de référence, un traité, sont arrivés à insérer des avis et des expériences personnels dans un discours qualifié de pédagogique.

Afin d'analyser la subjectivité d'un auteur dans son langage, les linguistes ont recours à ce que l'on appelle l'analyse «Les déictiques» ou «les embrayeurs». Ces derniers offrent de nombreuses possibilités d'analyse. Effectivement, ils peuvent se présenter sous forme de pronoms (je/tu/nous/vous...), de verbes (les temps employés), d'adverbes, de possessifs (adjectifs, déterminants et pronoms)...Ce sont toutes les traces qui sont la marque de la subjectivité dans l'énoncé.

Les déictiques ont pour reprendre les termes de D. Maingueneau dans « *Linguistique pour le texte littéraire* », « *une fonction qui consiste à articuler un énoncé sur sa situation d'énonciation, processus qu'on nomme communément embrayage énonciatif* ». (MAINGUENEAU. 2004. P. 95) Il s'agit du système de repérage de l'énonciateur qu'on peut catégoriser en trois points essentiels qui sont le «Nous» le «Vous» et le «On».

Il faut ajouter que pour toute énonciation, un « *je* » appelle toujours un « *tu* ». «Benveniste considère le couple *Je/Tu* comme deux actes d'un même élément. «*Tu*» est l'implicite de «*Je* » parce que «*Je*» implique inévitablement un «*Tu*». Donc le «*Je*» de l'auteur implique son lecteur «*Tu*» représentant le destinataire privilégié de l'information. Le destinataire peut être impliqué sans être cité par le pronom «*Tu* » mais plutôt par «*Vous*», «*Nous*» ou «*On*» et également par les déictiques adverbiaux, adjectivaux, verbaux pronominaux et substantifs.» (TABOU.2008.p.98). Cependant, dans le discours du chroniqueur le «*je*» n'est pas employé, ce dernier s'exprime en employant d'autres marqueurs d'énonciation comme le « *On* », le « *nous* » et le « *vous* » (pour désigner ses allocutaires), comme pour inclure une distance à l'égard de ses propos, notion que nous avons déjà abordé plus haut.

## **La dichotomie : objectivité et subjectivité dans l'énoncé du traité**

Cette partie sera consacrée à l'analyse discursive des trois traités, mais à partir d'un seul élan, celui de la dichotomie subjectivité / objectivité. Dans cette partie, le traité dit objectif est forcément subjectif, et cela à travers son discours, celui de l'amour.

Au-delà des mots et des idées. Les trois essayistes ont fait de leurs traités une véritable confession à un lecteur averti. Pour qualifier ce rapport objectivité/subjectivité tel qu'il est exprimé à travers les textes, on analysera en premier lieu les nombreuses références personnelles comprises dans le texte, puis on s'attachera à montrer que les auteurs mettent leurs sentiments au cœur de la réflexion qu'ils instituent pour, enfin étudier l'ambition esthétique à travers des figures de style marquées de subjectivité et de pensée personnelle.

Chapitre 1

*Les maîtres d'Amour et du cœur au-delà  
de l'objectivité*

Les essayistes cherchent à convaincre les lecteurs de l'importance du sentiment amoureux. Ils tablent sur la raison de leurs destinataires afin d'emporter leurs adhésions à la thèse qu'ils défendent. Pour cela ils mettent un raisonnement logique suivant un principe inductif. Ils se réfèrent à une double expérience : l'une est celle des grands pédagogues et intellectuels qu'ils sont : leurs connaissances dans le thème de l'amour sont si grandes, qu'ils ne peuvent se tromper. La seconde, et c'est celle qui apparaît le moins, c'est leur expérience personnelle qui leur a permis de mieux comprendre le sentiment et de dépasser toutes ses douleurs.

L'enjeu de cette partie consiste à montrer que les auteurs cherchent le plus souvent à donner une impression de réalité à travers les histoires des autres. Ces derniers sont certes des personnages qui ont existé et ont vécu ces aventures amoureuses mais ils sont à l'image de trois auteurs et les représentent dans la joie et la douleur.

Cette dichotomie est à relever donc dans le discours, à travers des figures, des fragments, des repères stylistiques très intéressants à distinguer.

Nous relèverons les différents genres d'écriture entrepris par les auteurs sur deux plans : le rapport de la subjectivité et de l'objectivité par rapport à l'écriture de la passion. Sachant que les trois textes appartiennent à de grands écrivains de leurs époques : Ovide, l'écrivain par excellence de l'antiquité, le plus lu par ses contemporains, Ibn Hazm, le grand maître de la théologie et l'analyse des sentiments humains à savoir le sentiment amoureux et Stendhal, l'auteur de l'égotisme romanesque du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ensuite nous essayerons de retrouver l'écho des événements réels, vécus dans cette panoplie didactique qui ne peut qu'être influencée par une expérience et un vécu déclaré ou pas dans les textes en question.

### III.1.1 Ibn Hazm et l'interdiction de la subjectivité (*ra'y*)<sup>1</sup>

L'auteur soutient que le lecteur peut se reconnaître dans son traité didactique. L'énonciation subjective permettrait cette identification, parce que le traité d'Ibn Hazm repose sur un « *je* » finalement assez vague, le lecteur peut s'approprier cette première personne, la faire sienne, dans l'espoir que le lecteur devienne lui-même la source de l'énonciation, celui qui dit « *je* ».

Le traité apparaît donc comme un dialogue basé sur une subjectivité entre un sujet et son destinataire, entre l'auteur et son lecteur. C'est pour cette raison que l'on trouve un lien évident entre l'omniprésence du « *je* » et la forte prise en compte de « *tu* ». Pour le montrer, on peut s'appuyer sur des fragments de notre texte qui semblent s'inscrire dans l'ordre de la confiance et de la confession.

Ibn Hazm dans sa posture d'homme religieux de théologien nie en quelque sorte cette « faiblesse » qu'on retrouve chez ses contemporains Ibn Arabi et Ibn Zaydun et qui fait que l'auteur implique clairement le lecteur dans le partage d'une douleur. Le but d'Ibn Hazm est autre, son objectif est clair : « instruire ». Mais, plus son « *je* » est impersonnel, et plus le lecteur peut se l'approprier lors de sa lecture. On peut alors se demander si le traité d'Ibn Hazm n'est pas un texte impersonnel, comme semble le réclamer l'auteur mais un traité subjectif qui relève une catégorie argumentative particulière et propose une leçon sous l'apparence d'une confiance intime.

En effet, l'auteur livre, une réflexion, nourrie de lectures, d'observations personnelles sur l'amour ; il exploite les ressources que lui offre son vécu auquel il s'adonne. Comme un moraliste, il table sur l'impersonnalité et la clôture des énoncés qu'il produit pour se soustraire à la contestation, sur l'efficacité d'une parole brève et incisive pour battre à coups successifs une représentation idéalisée de l'amour. Il engage le lecteur par la grâce d'une parole intimiste à cultiver l'amour. Contre toute attente, la moralité verse dans une confession aux accents personnels et appelle les « amants » à jouir de la félicité amoureuse. Le poète andalous, par un collage de citations et de références variées, de remarques

---

<sup>1</sup>*Ra'y* est un terme qui a des définitions différentes dans la langue arabe ; Il prend le sens de l'avis, le point de vue dans son sens général, mais à travers les siècles, ce terme a pris une connotation politique (liberté d'expression) sociale (décision des sages) et même musicale (genre musical libre et jeune)



procèdent par touches successives, dans un ordre qui correspond à l'ordre d'une relation humaine (Lieu, rencontre, regards, dialogue, admiration, amour....) il développe une conception subjective de l'amour, considéré avant tout comme un phénomène divin et une chance sociale.

### III.1.1.1 Convaincre par le discours dogmatique

En Andalousie du XI<sup>ème</sup> siècle, la théologie et la pensée dogmatique sont fortement présentées dans la littérature. Cette dernière rejette catégoriquement le doute et la critique et impose une vision religieuse de toute thématique. Ibn Hazm dans son traité incarne cet idéal humain entre la prétention des pédants et la vulgarité du commun, il présente la figure de « l'honnête homme », et montre à son lecteur qu'il est capable de vivre harmonieusement dans une société où cohabitent des idéologies de plusieurs genres. Cet être cultivé, honorable et respectueux de la morale, est emblématique d'un temps et d'un milieu qui se méfient de l'arrogance et de la vanité, et qui soumettent les désirs individuels aux normes et règles de la société et de la civilité.

Pour le poète andalou, l'homme se définit par sa croyance, offerte par Dieu. Pensée théologique et surnaturelle, c'est cette même force qui convient de développer dans l'esprit humain un sens par rapport au sentiment amoureux. Convaincre ce lecteur musulman et croyant est fait essentiellement par la pensée dogmatique. Le coran et *El Hadith* sont les meilleurs exemples. Et l'interprétation d'Ibn Hazm consacre également une grande partie à la sensibilité humaine à condition qu'elle soit dans la rigueur de la parole de son créateur.

Dans le passage suivant

*« La tradition nous rapporte qu'Allah, puissant et grand, ordonna à l'âme de pénétrer dans le corps d'Adam qui était du limon. Mais l'âme fut prise d'effroi et s'affligea. Alors Allah lui dit « Entres-y de force et sors en force ! » (Ibn Hazm. 1949. p. 63)*

L'âme d'Adam est la création de Dieu, son cœur, ses sentiments, sa sensibilité aussi, c'est ainsi que le poète *zahirite* argumente la faiblesse de l'humain face à ce

grand sentiment, souvent involontaire. Dans ce passage, il consacre une partie de son argumentation à la première histoire d'amour, celle d'Adam et Eve. Cette théorie de la pénétration de l'âme dans le corps du premier humain a été souvent mise en doute par différentes écoles islamiques.

« Alors, lorsque Je l'aurai établi et aurai soufflé en lui de Mon <sup>و</sup> Souffle, prosterner-vous devant lui » (Coran 15/29 ; 38/72).

« Il (Dieu) a créé [façonné] (Adam) à partir de terre, puis lui a dit "Sois", et il a été » (Coran 3/59)<sup>2</sup>.

Ce qu'a annoncé Ibn Hazm dans son traité par rapport à cette action divine a été interdit par la suite, car les écoles théologiques ont interprété différemment ce verset et ont démontré que Dieu est maître de l'âme de l'homme et même après la création d'Adam, cette dernière ne lui a jamais désobéi.

Cet argument fortement inscrit dans le contexte religieux, ne laisse pas le choix au lecteur de douter par rapport au contrôle divin du sentiment amoureux, et se retrouve dans « l'obligation » de suivre cette tradition rapportée par les cheikhs. Ce passage montre surtout la difficulté de la pénétration du sentiment amoureux dans le cœur de l'amant. Une comparaison entre l'amour et la création de l'âme dans sa difficulté et sa complexité. Il s'agit là d'une véritable réflexion dogmatique.

Il est nécessaire de rappeler aussi que l'école *zahirite* a été ainsi appelée parce qu'elle prétendait qu'en matière de dogme et de loi religieuse, il faut s'en tenir à la lettre du coran et des *Hadiths*. D'où l'interdiction de toute déduction personnelle et condamnation formelle de tout raisonnement par analogie (*qiyas*), de toute opinion subjective (*r'ay*).

### III.1.1.2 Discours d'un théologien

Dans la pensée d'Ibn Hazm se montrent quelques-unes des tendances profondes de la foi musulmane. Ceci-dit, Ibn Hazm ne veut pas écarter le recours à la raison, et cela à l'aide des trois instruments naturels : l'intuition rationnelle, qui

---

<sup>2</sup> خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ<sup>2</sup>

permet à l'amoureux de juger et de choisir, l'intuition sensible, qui vient souvent suite à l'admiration et la séduction, sensibilité par rapport à des dires ou à une beauté physique et enfin, l'intuition linguistique et elle est représentée par la façon d'aborder.

La théologie hazmienne relie étroitement le cœur à « *El Kalam* » (la parole) et dit que dans toute sa grandeur, le sentiment amoureux passe par la parole : d'abord celle des traditions musulmanes, puis celle de l'opposition aux autres religions, essentiellement le christianisme, il s'agit là de la parole divine.

L'essayiste cordouan, met en garde ceux qui ne suivent pas la parole de Dieu et parle de « l'obéissance obligatoire ».

*« Beaucoup de gens obéissent à leurs âme, désobéissant à leur raison, suivent leurs passions, rejettent leur religion, évitent ce qu'Allah a instamment recommandé et inséré dans les cœurs sains en fait de chasteté, d'abstention des péchés et de séparation d'avec la passion. Ils contrecarrent Allah, leur Seigneur, et ils entrent dans les vues du diable, en se laissant aller à des appétits pernicieux. Ainsi ils commettent le péché dans leurs amours. [...] la confusion grandira, et l'homme tombera dans l'abîme de la perdition. C'est pour les ordres et les défenses sont excellents, l'obéissance obligatoire, la récompense justifiée et la rétribution méritée. »* (Ibid. p. 317)

Ibn Hazm fonde son argumentation sur un raisonnement théologique, il est donc clair, qu'il faut suivre la parole de Dieu pour ne pas tomber dans le piège des tentations interdites et donc le péché. La notion de l'obéissance/ désobéissance est forcément suivie par la récompense ou le châtement. Comme bon musulman le poète andalous ne condamne en aucun cas la relation amoureuse mais exige qu'elle soit dans la rigueur musulmane. Il insiste que l'âme et son contrôle n'appartient pas à l'homme mais à sa faiblesse ou sa force par rapport à la foi. La perspective subjective est complètement négligée dans ce passage, Ibn Hazm ne semble pas donner le choix à l'auteur et le menace carrément par cet exemple anonyme de ceux qui se laissent prendre par des passions interdites. Il insiste dans le passage suivant.

« Pour le musulman, il suffit qu'il s'abstienne des choses prohibées par Allah – dont la Gloire soit proclamée – et ne commette pas volontairement de graves péchés dont il lui sera demandé compte au jour de la Résurrection. Mais trouver beau ce qui est beau, se laisser gagner par l'amour, est une chose naturelle qui n'est ni ordonnée ni interdite par la Loi (la *sharī'ah*) » (Ibid. p. 65)

Dans sa leçon d'amour, Ibn Hazm simplifie le fait de ne pas tomber dans l'erreur, et dit qu'il suffit d'obéir et de s'abstenir. Et que la force et la volonté de l'amoureux pourrait sauver son âme. L'idéal islamique est clair, ne condamnant point l'amour, « il suffit » qu'il reste dans ce qu'a été dicté par Allah. L'adverbe « volontairement » a une valeur subjective, et semble aller en contradiction avec le reste des propos. En effet, le lecteur est devant un texte premier, le texte sacré, celui dicté par son créateur. Le péché est donc volontaire et est en opposition à la lumière de Dieu. Pourtant, Ibn Hazm consacre une grande partie de son œuvre à la sensibilité humaine, sensation ou sentiment, et que l'homme pourrait tomber dans l'erreur à cause de son ignorance. C'est justement cette dichotomie objectivité/subjectivité qui fait que le texte est destiné à l'ignorant, et celui qui « sait » mais néglige, le citant comme un mauvais modèle amoureux.

### III.1.1.3 Références andalouses

C'est au cours d'une période tourmentée et dans des circonstances politiques dramatiques que le traité de *tawq el Hamama* a été écrit. Ibn Hazm maître de la pensée *zahirite*, célèbre par ses écrits polémiques et dont la plume acérée et impitoyable a donné naissance au proverbe : « L'épée d'al Hajjâj et la plume d'Ibn Hazm. »<sup>3</sup>. Cette « audace littéraire » est discrètement apparente dans le traité, puisqu'il s'agit d'un discours d'observation, de définition et de point de vue. La référence andalouse est exclusive, il n'est pas question des amours célèbres des temps passés comme *Majnun Leyla* et *Jamil wa Buthayna* mais de ce qu'il a vécu et éprouvé lui-même. Les personnages de son livre, ce sont, en dehors de lui, des gens qu'il a connu et fréquenté, princes, ministres, savants, étudiants

---

<sup>3</sup> Proverbe arabe « سيف الحجاج ولسان ابن حزم شقيقان »

dont il nous raconte en un style charmant et plein d'élégance, les diverses histoires d'amour.

« Dans notre Andalousie, Abdu'Arrahmen ibn Muawiya fut amoureux de Da'jâ, je citerai encore al Hakam ibn Hicham et Abderrahmane ibn eh Hakam. La passion de ce dernier pour Taroub, la mère de son fils Abdellah, est plus connue que le soleil, Muhammed ibn Abderrahmene dont on connaît les tendres liens qui l'unissaient à Ghizlane, la mère de ses fils, Uthman al Quassim et al Mutarraf, el Hakam el Mustansir qui s'éprit de Sobh la mère de Hichem al Mu'ayad bi Allah, qu'Allah l'agrée, lui et tous les autres. » (Ibn Hazm. 1949. p.13)

Cette série de noms citée dans ce passage est très fréquente dans l'œuvre d'Ibn Hazm. Cette subjectivité franchement déclarée par l'auteur offre un témoignage vivant, ancré dans la réalité et les idées de son temps. Les noms cités dans ce passage sont des références andalouses connues, il s'agit des Emir de Cordoue et ses Califs entre 756 et 1013. Leurs amours étaient connues par le public. L'objectif d'Ibn Hazm n'est pas la dénonciation mais la référence. Ces noms sont cités souvent en vue de toucher un groupe déterminé de personnes, l'auteur se prête à l'expression d'un débat et appelle parfois à une réponse.

Son discours, permet alors de pénétrer dans la vie intime des arabes d'Espagne du XIème siècle, et fournit à l'histoire de cette époque une riche et brillante contribution. En effet, si Ibn Hazm a situé le cadre de son traité dans le milieu même où il vivait, c'est-à-dire l'Andalousie musulmane, il ne prétend nullement que les récits qu'il fait et les tableaux qu'il présente, aient un caractère spécifiquement andalou. Telle scène qui se passe à Cordoue, pourrait aussi bien avoir Bagdad ou Tanger comme décor.

La part subjective du texte hamzien se manifeste donc par l'implication forte qu'il réclame de son destinataire, andalous ou pas (à condition qu'il accepte la rigueur et les lois de la religion musulmane). Celui-ci est interpellé par une question rhétorique :

« Veux-tu savoir ce que c'est l'amour ? » (Ibid. p.14)

Cette phrase introductive désigne selon un registre familier par la valeur ironique. Cette apostrophe au lecteur s'inscrit dans le contexte argumentatif de nature didactique.

### III.1.2 La part subjective dans *De l'Amour* de Stendhal

Stendhal, étudie les réactions, les résultats du sentiment amoureux, une fois installé dans les cœurs. Son traité est une armure pour se protéger d'un sentiment qui lui a fait mal, une sorte de violence et une vengeance envers tous ceux qui peuvent aimer. Un engagement à dire la vérité. C'est ainsi que la focalisation interne se relève dans le traité de l'amour et l'auteur ne s'implique pas seulement en tant que narrateur mais aussi parfois comme un personnage mais qui se dissimule derrière le masque de la neutralité. D'une façon philosophique, didactique ou scientifique, les éléments présentés dans *l'Art d'aimer* de Stendhal restent très largement subjectifs car l'omniscience de l'auteur est présente clairement. Mais ce qui est important à relever c'est que l'essayiste est impliqué d'une façon directe ou indirecte dans son traité et cela à travers des expériences personnelles, des anecdotes vécues ou des amours passées.

Ainsi, en laissant peindre quelques aspects de leur vie à travers un discours souvent didactisé, dans la transversalité de l'argumentation, l'écriture du traité devient presque comme une évidence à laquelle le lecteur adhère naturellement. Stendhal, semble s'offrir carrément à un lecteur devenu très vite le confident voire l'ami, pour l'impliquer directement et volontairement dans son discours.

Stendhal semble faire un collage de citations, à la fin de chaque réflexion idéologique ou philosophique, il place une moralité avec une conception didactique.

« *L'amour est la seule passion qui se paie d'une monnaie qu'elle se fabrique elle-même.* » (Stendhal. 1994. p. 71)

« *Il suffit d'un très petit degré d'espérance pour causer la naissance de l'amour.* » (Ibid. p.114)

« *S'Il y a un plaisir délicieux, c'est celui à serrer dans ses bras une femme qui vous a fait beaucoup de mal.* » (Ibid. p. 88)

« *Heureux le mari qui peut tout dire à sa femme !* » (Ibid. p.125)

Ces maximes pourtant se donnent une apparence objective ce à quoi contribuent en particulier l'emploi récurrent de la forme impersonnelle et le présent gnomique (présent de vérité générale). Mais la subjectivité s'y traduit par l'utilisation du tour impersonnel à valeur de modalisation (il suffit), l'établissement d'une hypothèse (S'il y a), l'humour, comme la dernière citation, mais également par l'agencement même des énoncés qui manifeste l'ordre dans lequel le moraliste a choisi de traiter la matière de son argumentation.

Les marques du littéraire romantique du XIX<sup>ème</sup> apparaissent dans ses accents d'élégie qui prennent la place habituelle de la morale.

### III.1.2.1 Une confiance aux accents d'élégie

Le contexte lyrique dans lequel est placé le texte de Stendhal correspond à sa vocation littéraire. Le cheminement personnel l'a amené à produire ce texte, c'est le véritable *topos* élégiaque. Le récit qui devait sceller la singularité didactique et le discours d'apprentissage n'est en définitive qu'un modèle rhétorique de la grande écriture de la confiance et de la peine amoureuse. C'est donc au moment où l'auteur semble affirmer avec le plus de force son appartenance à la mémoire commune de ses lecteurs qu'il rompt radicalement avec le caractère collectif de l'écriture : l'expérience unique qui puise ses images dans le souvenir douloureux d'un vécu construit le personnage archétypal de l'auteur. L'auteur exprime sa subjectivité, l'auteur et l'individu réel se scindent définitivement.

Le caractère autoréférentiel du discours de Stendhal se proclame « sincère ». Le traité de l'amour de Stendhal prend source des souvenirs personnels provenant de l'expérience d'échec en amour et, ainsi, il prévient le lecteur pour éviter les mêmes erreurs, même si l'idée ne soit pas présentée de manière explicite. Stendhal semble de nouveau s'écarter du moi, car la convention

romanesque intercale un narrateur entre l'univers de la fiction et l'univers personnel de l'auteur. Néanmoins, le traité de l'amour, du moins pour Stendhal, contourne les idées phares, ce qui permet de faciliter la confiance, vu la distance qui sépare le « je » de l'auteur et le « je » du discours fictionnel. Le traité est donc aussi vrai que la réalité. A travers ce dernier, Stendhal s'est créé l'opportunité d'écrire un récit autobiographique alors qu'il pouvait s'épancher sans contraintes vers le genre romanesque.

Dans l'extrait suivant :

*« 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. Cela se réduit à exagérer une propriété superbe, qui vient de nous tomber du ciel, que l'on ne connaît pas, et de la possession de laquelle on est assuré. Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures et voici ce que vous trouverez : Aux mines de sel de Salsbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver : deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes. Les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grandes que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants. On ne peut plus reconnaître le rameau primitif. 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. En un mot, il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce que l'on aime. » (Stendhal. 1994. p. 7)*

Cet extrait adressé aux lecteurs en apparence, prend la tournure d'une confiance autour d'un vécu. Le pronom indéfini « on » marquant l'indétermination arrange l'auteur et le place dans la collectivité des êtres amoureux. Mais la confiance raisonne comme des conseils dictés par un homme que la douleur amoureuse a rendu lucide sur la nécessité de jouir du bonheur quand il est à portée de main. Cette stratégie énonciative relève d'une écriture consciente, celle qui se veut démonstrative, explicative et où l'impact sur le lecteur, par respect du genre oblige, est d'ordre éducatif, donnant lieu à une théorie sur l'amour. Les verbes de modalité rajoutent aussi cette fonction injonctive quant à la manière avec laquelle on doit se comporter en face de l'amour.



La théorie d'Orecchionni, qui dit que l'autre forme de la subjectivité, dite évaluative ou affective, n'est pas à écarter dans ce contexte, puisque Stendhal s'avoue implicitement comme source d'évaluation de la thématique qu'il décrit. Il définit certes le sentiment, le décortique, le condamne, le conseille mais ne dit à aucun moment qu'il l'a vécu. La subjectivité chez Stendhal est donc comme « déguisée » et niée par un contexte didactique. Mais les variations sensibles laissent sourdre l'émotion d'un cœur épris et abandonné. C'est la confiance d'une âme blessée que le lecteur est invité à lire plutôt qu'un précepte moral.

### III.1.2.2 Traces discursives : entre mémoire individuelle et récit collectif

La réalité du souvenir dans le texte de Stendhal éveille forcément une intention autobiographique. Il s'agit là d'un énoncé réalisé par un sujet, à un moment donné de son existence et qui porte sur la réalité d'un sentiment qu'il a vécu. Ne pas tenir compte de ce point autobiographique revient à traiter le discours comme un récit vide de toute subjectivité. Etudier les « traces » (terme employé par Ricoeur dans *Temps et Récits* en 1983)<sup>4</sup> dans un texte qui se veut complètement objectif, c'est surtout le fait de relever le va-et-vient entre souvenirs vécus et reconstitution mémorielle.

*« Je fais tous les efforts possibles pour être sec. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir pas écrit qu'un simple soupir, quand je crois avoir noté une vérité. »* (Stendhal. 1994. P. 46).

Ces trois phrases que comporte le chapitre IX, le plus bref du livre ont une résonance subjective complète. Son énonciation à la première personne du singulier ne laisse aucun doute à son contexte intime et personnel. Stendhal a consacré tout un chapitre à ces trois phrases pour détacher justement le personnel du commun. Quel que soit l'intérêt intrinsèque de sa réflexion, Stendhal a voulu écrire un traité scientifique sur « la maladie appelée amour », sous le coup du chagrin et du marasme sentimental.

---

<sup>4</sup> L'œuvre de Paul Ricoeur qui englobe les trois tomes : 1. L'ordre philosophique (1983), 2. La configuration du temps dans le récit de fiction (1984) et 3. Le temps raconté (1985).

Dans ce sens Benveniste dit : "l'unité psychique qui transcende la totalité des expressions qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience" (Benveniste. 1966. P. 260). C'est cette capacité subjective que Stendhal veut partager avec son lecteur sous une forme objective qui fait le génie de son écriture. A travers un langage marqué par des déictiques d'énonciation qui se résument seulement dans les pronoms personnels (aucune date, lieu ou nom ont été cités tout le long de l'œuvre de Stendhal par rapport à sa vie personnelle).

### III.1.2.3 Masques de l'auteur : le goût du pseudonyme de Stendhal

Dans cette grande maîtrise et gestion de l'énonciation, la parole de l'auteur est clairement identifiée, qui a une histoire et des préférences.

La passion narrative de Stendhal se retrouve dans ce traité, qui se compose à la fin, de pages de journal et de réflexion d'un jeune auteur-éditeur sous le nom de Lisio Visconti<sup>5</sup>. Cet étrange déguisement narratif est sans doute une confession d'un personnage fictif qui a une dimension autobiographique et qui prend une autre forme d'écriture, celle du journal intime.

Des repères spatio-temporels sont présentés dans cette partie qui a pour but de dériver la réflexion philosophico-scientifique présentée tout le long du traité, vers l'expérience d'un jeune amoureux plongé dans la mélancolie douloureuse du sentiment et qui est dans la nécessité d'éditer sa pensée sur la thématique de l'amour.

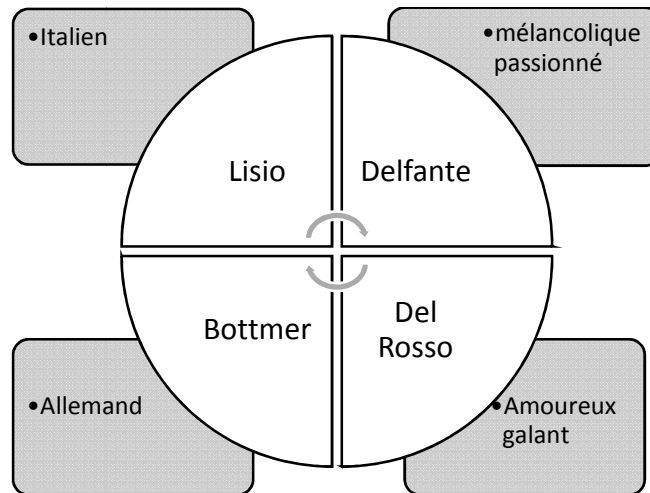
*« Un manuscrit italien de M. Lisio Visconti, jeune homme de la plus haute distinction, qui vient de mourir à Volterra, sa patrie. Le jour de sa mort imprévue, il permit au traducteur de publier son essai sur l'Amour, s'il trouvait un moyen de le réduire à une forme honnête. »* (Stendhal. 1994. p.505).

---

<sup>5</sup>Lisio Visconti est avec Salviati et Delfante, l'un des principaux masques de Stendhal dans *De l'Amour*. L'origine de ce pseudonyme a été découverte récemment : Lisio est le nom patronymique d'un officier piémontais qui s'était distingué à l'époque par son ardent libéralisme. Visconti, n'est que la forme abrégée de Viscontini, le nom de jeune fille de Matilde, la femme dont Stendhal consacre toute son œuvre et son cœur.

## La dichotomie : objectivité et subjectivité dans l'énoncé du traité

Cette tournure narrative, complètement subjective, souligne l'empirisme du genre de l'essai. Des personnages inventés, sans aucun hasard, qui rappellent la relation tumultueuse de Beyle et de Matilde. Ces « masques » de l'auteur sont nombreux et portent tous un pseudonyme<sup>6</sup> par rapport à un lieu, nom ou un indice autobiographique de l'auteur.



Il s'agit ici des quatre pseudonymes utilisés par Stendhal dans les notes de *De l'Amour*. Ces personnages, morts ou vivants, sont les marques essentielles de la présence de la vie de Stendhal dans son œuvre. Chaque détail concernant ces pseudonymes a un rapport avec la relation amoureuse avec Mélite Dembowska.

Lisio Visconti, le personnage fictif et éditeur est mort à Volterra<sup>7</sup>, lieu de la grande dispute et séparation de Stendhal et de Mathilde. Cela rappelle sans doute les essais de Montaigne qui a utilisé la même stratégie pour « déguiser » un moi qui ne devrait pas être présent dans l'écriture du genre traité.

### III.1.3 Ovide un art d'aimer pour ne pas aimer

La valeur subjective chez Ovide, n'est point cachée. Il s'agit d'un traité qui le concerne de près, son traité, son œuvre. Nous traiterons le point de cette arrogance littéraire un peu plus loin. Témoin des grands bouleversements

<sup>6</sup> Henri Beyle de son vrai nom, est fasciné par l'idée des pseudonymes, et s'invente pour chaque période de sa vie un personnage fictif avec un pseudonyme (souvent italien). Stendhal était le pseudonyme principal avec lequel il signait toutes ses œuvres.

<sup>7</sup> Une commune italienne, située dans la province de Pise.

historiques, Ovide fait de son traité la chambre d'écho des problèmes amoureux de son époque et s'investit dans le combat de changement des mentalités.

Les références ovidiennes sont mythiques. Les amours qu'il cite sont celles des dieux de l'olympé. Mais le traité est destiné aux « humains », c'est justement de ce statut contradictoire que le poète latin tire ses arguments par rapport à la faiblesse de l'homme ordinaire et son ignorance, face au sentiment amoureux. Cette culture antique et théologique dans laquelle place Ovide son traité, s'inscrit dans la circulation généralisée des discours sur l'amour dans ses nombreux textes. Ses nombreuses définitions de l'amour impliquent la seule marque de subjectivité : celle de son omniscience. Ovide voulait faire la différence et sortir de ce commun qui est d'amener le lecteur de l'amour humain à l'amour de Dieu, seul unique, sincère et sans fin<sup>8</sup>, à travers un texte non seulement didactique mais aussi narratif et lyrique.

*« Une partie de ma tâche me reste, une est épuisée. Jetons ici l'ancre et arrêtons notre navire. »* (Ovide, 1994. P.37).

Cette tournure narrative, avec un moi omniprésent, sous la forme de pronoms et déterminants de la première personne, implique fortement la part de subjectivité dans le texte ovidien, et fait de lui le maître de ses dires. La métaphore du navire (déjà cité dans la partie II) développe une conception fictive du discours et suit une temporalité selon l'évolution de la compréhension du lecteur. L'espace intime de l'amour devient un voyage, rappelant celui des grandes épopées d'Ulysse et d'Achille<sup>9</sup>, et ce voyage ne peut se faire sans la direction héroïque d'un maître de l'amour.

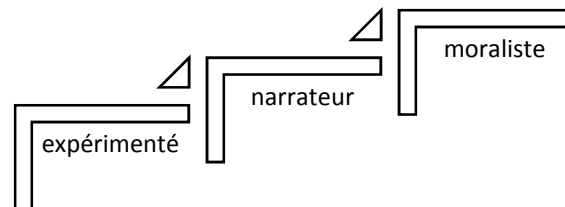
La subjectivité de son texte joue remarquablement de ce syncrétisme ordonné vers la seule doctrine celle de l'amour. *L'Art d'aimer* se présente comme la réponse à la lettre d'une femme qui lui demande conseil sur qui aimer. Cette dimension de l'expérience personnelle est clairement avouée dans son autre traité *Remèdes à*

---

<sup>8</sup> Dans une adaptation de *L'Art d'aimer*, Jean THOMAS, relie directement l'amour humain à l'amour divin et cela à travers la philosophie et la philologie.

<sup>9</sup> La thématique de l'amour est l'une des grandes affaires des héros antiques. Liée très souvent à l'idée de l'aventure maritime (essentiellement pour Ulysse dans l'Odyssée), l'idée de traverser les océans pour retrouver l'amour et très présente dans les écrits mythologiques.

*l'Amour* publié dix ans après *Ars Amatoria* où il dit avoir répondu à la lettre de la sœur du clerc par un texte adressée à tous les amoureux. Tout un dispositif spéculaire monté par Ovide, y impliquant le lecteur et l'expérience personnelle met en évidence sa subjectivité et fait de son texte un véritable reflet de son expérience personnelle.



Son « je » subjectif est multifonctionnel, il est à la fois le moraliste (dans sa dimension didactique), le narrateur (dans la métaphore de la prise en charge du personnage-lecteur) et l'expérimenté (dans son omniscience et son pédantisme).

### III.1.3.1 Subjectivité et provocation dans le discours d'Ovide

Le discours de *L'Art d'aimer* dans son sujet misogynne et licencieux suscite la provocation. Une provocation sociale d'abord, car contrairement aux autres *Ars oratoria*<sup>10</sup>, Ovide se distingue par la dimension érotique, essentiellement dans le livre II, consacré aux femmes, où il leur demande de se faire belles, de demander des cadeaux à leurs amants, de profiter de leur jeunesse et de leur beauté éphémère. Ce discours destiné aux femmes est comme une intention particulière pour le discours immoral par lequel a été accusé le poète latin, notamment par Auguste qui a interdit la publication de l'œuvre pendant six ans. Cette provocation complètement assumée par Ovide, puisqu'il annonce :

« Non, ma voix ne vous conseille pas de vous prostituer » (Ovide. 1994. p. 97)

Le discours ovidien est complètement dans le topique érotique de la provocation morale, comme dans ses autres écrits d'ailleurs. Nous pouvons ici parler de

---

<sup>10</sup> Des manuels de séduction et de savoir vivre et être, très répondus en littérature antique. Jeux de hasard, osselets, réceptions, poterie, des manuels de comportement humain qui s'affichent comme ouvrages didactiques.

l'*érotodidaxis*<sup>11</sup> qui était en vogue dans les écrits de la Rome antique. Ce choix s'inscrit dans le discours du *fiasco*<sup>12</sup>, puisque son traité dépasse le cadre de la défaillance et la non-compétence amoureuse et remet en cause, une valeur primordiale de la société romaine : La virilité<sup>13</sup>, la force sexuelle qui définit l'homme romain.

Un deuxième type du discours de la provocation : l'encouragement de l'immoralité. Dans son ouvrage *Langage et Morale*, Marie PAVEAU intègre le contexte moral dans toute conception discursive à visée subjective. « Il existe bien, chez l'ensemble des usagers d'une langue prise dans les contextes culturels, historiques et sociaux, des critères moraux pour la production discursive » (PAVEAU, 2013. p.16).

Ovide, dans son texte provocateur, banalise les valeurs morales imposées, comme la pudeur féminine ou la virilité masculine, mais va plus loin dans son raisonnement et encourage l'Adultère et le mensonge.

*« Amusez-vous, mais soyez prudents, que votre faute soit cachée et furtive, il ne faut tirer aucune vanité de votre action coupable. Et ne fais pas de cadeau que l'autre puisse reconnaître, n'aies point d'heure fixe pour ton infidélité. »* (OVIDE. 1994. p. 53).

Mais ce discours en tant qu'énonciation est soumis à des valeurs sociales d'une période précises. Le discours d'Ovide s'inscrit donc dans une période littéraire précise qui « justifie » presque sa provocation. La dimension didactique dans une littérature et une société bien définie donne la possibilité au discours immoral d'être dans un contexte spécifique. Maingueneau, dit dans ce sens : « Dans cette perspective on ne concevra pas l'œuvre comme une représentation, un agencement de "contenus" qui permettrait d'"exprimer" de manière plus ou moins détournée idéologies ou mentalités. Les œuvres parlent effectivement du

---

<sup>11</sup> L'acquisition des connaissances érotiques à l'aide d'un conseiller, terme utilisé par Michel Foucault, dans Histoire de la sexualité. Usage des plaisirs en 1997.

<sup>12</sup> L'écriture ovidienne a été liée au fiasco, dans les analyses et critiques littéraires de Brigitte Mauger-Plichon, spécialiste de l'œuvre gréco-romaine en 1999.

<sup>13</sup> Virilité *Uirtus* en latin, cette notion chez les romains représente une valeur fondamentale dans tous les écrits (épopées, poésies, traités, etc.)

monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité ; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde. Les conditions d'énonciation du texte littéraire ne sont pas un échafaudage contingent dont celui-ci pourrait se libérer, elles sont indéfectiblement nouées à son sens » (MAINGUENEAU, 1993. p. 20-21).

Le texte d'Ovide malgré la légèreté de son sujet, ne peut être considéré comme texte immoral, puisqu'il se plie à un métadiscours appartenant à une période définie avec des normes sociales précises. Cela n'exclut sûrement pas la tournure rhétorique de ses propos provocateurs qui lui ont coûté des jugements et des sanctions pendant et après la publication de son traité.

### III.1.3.2 La fonction ludique et parodie dans *l'Art d'aimer*

La fonction ludique en littérature est introduite pour rendre compte de la dimension satirique, dont l'amusement, dans un enseignement. En littérature didactique dans laquelle s'inscrivent les traités étudiés, le discours ludique se confond avec le registre sérieux et rhétorique. Essentiellement dans *l'Ars amatoria* où Ovide excelle. C'est justement ce goût de plaisanterie qui lui a coûté sa réputation de « poète léger ». Dans une critique du texte *Métamorphoses* d'Ovide, E. De Saint Denis affirme : « Nous avons conclu que la poésie philosophique dépasse le génie d'Ovide, qui n'a pas su pénétrer jusqu'au cœur de l'idéalisme pythagoricien : qu'il est plus à l'aise dans la narration tragique, lorsqu'il vulgarise aimablement les données d'Euripide, sans atteindre à la force dramatique de son modèle ; qu'il excelle, conteur habile et spirituel, dans un sujet moyen : la venue à Rome du serpent d'Esculape, qu'il narre avec alacrité et, par endroits, avec humour » (SAINT DENIS. 1958. p.185). Ovide cherche à tourner en dérision les grands thèmes du sentiment amoureux, à l'intermédiaire de la parodie, qui selon G. Genette, est introduite pour rendre compte d'un discours qui vise un amusement ou une activité distractive, sans visée moqueuse. Cette définition est séparée du pastiche, qui s'inscrit dans le même régime ludique, mais Genette

assure que « La parodie transforme quand la pastiche imite. » (GENETTE.982. p.43).

Ovide est dans la double fonction parodique, il se moque des valeurs enseignées dans la société romaine autour du sentiment de la passion mais aussi de son thème. Cet art paradoxal qui a deux niveaux de sens, se déclare dès l'incipit.

*« S'il est quelqu'un dans notre peuple qui ne connaisse pas l'art d'aimer (artemamandi), qu'il lise ce poème, et, instruit par sa lecture, qu'il aime. » (Ovide.1994. p.3.*

Associer l'art qui depuis Platon nécessite une rhétorique et un sérieux absolu, avec le thème de l'amour, qui selon les grecs est une force métaphasique que personne ne maîtrise, est le risque qu'Ovide a choisi de prendre.

Cette contradiction se poursuit dans l'art d'aimer. Ovide se rend compte que l'amour n'a pas besoin d'être enseigné, et que cela s'apprend par le biais de la nature.

*« C'est, dit-on, une volupté caressante qui adoucit ces cœurs farouches. Une femme et un homme s'étaient arrêtés en un même lieu. Ce qu'ils devaient faire, ils l'apprirent d'eux-mêmes, sans maître .Sans art. Vénus accomplit jusqu'au bout son doux ouvrage (dulce opus). L'oiseau a une femelle à aimer. Le poisson femelle trouve au milieu de l'eau avec qui goûter le plaisir de s'unir... Les juments entrent en folie et vont chercher dans des lieux éloignés les étalons que des fleuves séparent d'elles. » (Ibid. p.94)*

La dimension subjective est donc dans cette double fonction littéraire qui est entre la légèreté et le sérieux, la didactique et la parodie, le savoir-faire, et le savoir aimer.



Chapitre 2

*La dichotomie : Stimulus et Amour selon  
Umberto Eco*

Dans les différentes réflexions développées par Dali-Youcef Fatima Zohra, qui indique que « La poétique de l'œuvre ouverte, dans l'ouvrage d'Umberto Eco, permet de repenser le rapport du lecteur à l'œuvre : elle bannit la lecture de consommation, la passivité du lecteur face à l'œuvre pour, au contraire, mettre en valeur l'activité et l'effort que doit fournir celui-ci ».

Le recours aux travaux d'Umberto Eco nous a semblé intéressant pour mieux percevoir cette distanciation dans le discours de nos trois auteurs lors des trois étapes d'une part et, d'autre part, essayer d'entrevoir l'effet désiré chez le lecteur qui lui, voudrait rester dans ses représentations « fantasmatiques ». Il est à la recherche de sensations et d'émotions fortes à travers des récits racontant des situations presque invraisemblables pour lui ». Il est cependant intéressant, de relever cette comparaison que le théoricien a choisie, entre l'œuvre d'art et le texte. Par rapport à l'interprétation du lecteur face à la subjectivité de l'auteur.

En effet, l'«œuvre d'art», ne se résume pas à un tableau de peinture extraordinaire ou une sculpture majestueuse comme nous pouvons le croire. U. Eco parle d'« art » dans toutes ses formes de manifestation. Une composition musicale est une œuvre d'art, un texte est une œuvre d'art avec tout ce qu'il peut contenir comme beauté stylistique et sémantique.

Ceci dit, il serait intéressant de voir, selon U. Eco, comment s'établit cette relation entre l'auteur et le produit. Il affirme, à ce propos, qu'« une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du consommateur. [...] mais d'un autre côté [...] chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre ». (ECO. 1988. P.63)

### III.2.1 La stratégie du stimulus

Selon U. Eco, l'auteur façonne l'œuvre en fonction de l'imagination qu'il se fait de son lecteur / consommateur. Ce dernier, peut la percevoir et l'interpréter telle qu'elle a été pensée et conçue par son auteur en répondant favorablement à tous les signaux, les stimuli qu'il lui a envoyés. Ou bien, au contraire, ne pas être sensible, ni réceptif et donner à l'œuvre un autre sens, une autre interprétation en fonction de sa propre perception, et sa propre façon de voir le monde.

L'illustration avec laquelle nous appuyons cette affirmation, c'est quand par exemple, à l'issue de son œuvre, Ovide demande à ses lecteurs de lui faire un triomphe ; ceci montre combien l'énonciation insiste sur le fait de se mettre dans la peau du lecteur pour que l'impact soit plus grand.

Par ailleurs, U. Eco ajoute que « toute œuvre d'art, alors même qu'elle soit en forme achevée et «close» dans sa perfection d'organisme exactement calibrée, est «ouverte» au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Aimer une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale» (ibid. p.111).

Ainsi, U. Eco confirme cette réflexion lorsqu'il ajoute que « toute œuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une «exécution » personnelle. » (ibid. p.112).

Le concept de stimulus trouve son origine à partir des textes de Dewey, de sa conception de l'esthétique et de l'esthétisme de l'œuvre d'art (qu'il attribue à un créateur à un « créateur original») desquels s'est constituée une psychologie selon laquelle «à la perception d'un stimulus, le sujet incorporel, souvenir de ses perceptions précédentes. »

Ainsi, le processus que propose U. Eco mobilise trois protocoles d'analyse pour expliciter le stimulus, il s'agit de :

1- la référence,

2- la suggestion,

3-la suggestion dirigée.

Nous pouvons comprendre qu'il s'agit des trois degrés de présence du stimulus.

Il est avéré que la référence est un stimulus car elle désigne le rapport qui s'établit, dans l'esprit de l'individu, entre le terme employé dans la phrase et les objets du monde auxquels il renvoie. Entre autres, ce qu'il peut réveiller comme souvenir, comme joie, ou toute autre manifestation d'émotion. « Ce que nous avons appelé la première étape, celle qui a précédé l'écriture, correspond à ce qu'Eco appelle la « référence ». Il s'agissait pour nos voyageurs de pouvoir transposer les émotions vécues lors des périples et les faire correspondre à cette « référence » à laquelle appartient le lecteur et à laquelle ils avaient eux-mêmes appartenu ». (Dali-Youcef F.Z., 2016. p. 105).

En revanche, la suggestion dirigée consiste, elle, à faire appel, en plus à la suggestion «générale» (si l'on peut définir cela ainsi), à une autre forme de suggestion phonique qui ajoute de l'esthétisme et du poids à l'énoncé. «C'est le fait que l'on tente délibérément d'unir une donnée matérielle à une donnée conceptuelle, le soin aux réalités que l'on veut signifier». Il s'agit de chercher, au-delà de l'effet suggestif, un effet esthétique. En effet, cette réflexion nous fait penser plus précisément à la particularité des discours des uns et des autres, chacun selon son contexte : Le vécu latin ne ressemble pas à celui des jardins de Cordoue, ni aux fleuves inspirant le romantiques de Paris et de Rome.

Nous pouvons ainsi résumer cette réflexion par la déclaration d'Umberto Eco quand il dit que «les suggestions sont voulues, provoquées, appelées dans les limites déterminées par l'auteur ou plus exactement par la machine esthétique qu'il a mise en mouvement. Cette machine n'ignore pas les capacités personnelles de réaction des spectateurs ; au contraire, elle les fait intervenir, elle y voit même la condition de son fonctionnement et de sa réussite : mais elle les oriente et les domine». (ECHO. 1988. p. 60).

Dans le discours des trois auteurs, Ovide, Ibn Hazm et Stendhal, la référence faite au destinataire est explicitement, parfois implicitement, présente. Le lecteur est interpellé, selon son vécu, son imaginaire collectif voire ses fantasmes souvent irréalisés. Les marques du discours qui relèvent du stimulus dans les énoncés de l'un et de l'autre sont souvent là pour témoigner que le scripteur écrit pour qu'il y ait réaction du destinataire.

### III.2.1.1 Dans *l'Art d'aimer*

Dans cet énoncé par exemple,

« *Mais cache-toi bien ! Si tu caches bien tes intelligences avec elle, tu seras toujours informé de ce qu'elle fera ton amie* ». (OVIDE.1994. p. 23) ;

L'énonciateur fait référence au stimulus suggéré puisque, toujours dans le cadre du discours didactique, il anticipe sur l'action du destinataire de son énoncé en lui proposant, pour ne pas dire en réveillant chez lui, l'idée de se cacher, de bien cacher ses intelligences, s'il veut à chaque fois tout contrôler chez la femme qui est avec lui. L'auteur, pris en charge par un narrateur (avec l'emploi d'un discours direct : tu seras...), agit dans son discours sur le stimulus reproduit de l'imaginaire collectif du lecteur et de son contexte, pour qu'enfin, ce dernier adhère à sa pensée et à ce qu'il voudrait véhiculer.

Ce choix d'impliquer le lecteur dans le discours indique que *L'Art d'aimer*, malgré la sa dimension didactique qui exclut le destinataire par son omniscience, doit être lu et interprété de la même façon que les œuvres rhétoriques. Quelques critiques modernes<sup>14</sup> ont défendu l'idée qu'Ovide avait conçu son œuvre selon la demande de quelques lecteurs et cela s'explique dans les introductions de chaque thématique :

- *inuentio et loci* (livre I, p. 41) : choix de la matière à traiter et manière dont on va le faire
- *dispositio* (livre I, *incipit*) : tactique d'approche

---

<sup>14</sup> Voir M. LABATE ; il développe l'hypothèse proposée par S. D'ELIA concernant l'œuvre d'Ovide dans plusieurs articles et actes de colloques.

## La dichotomie : objectivité et subjectivité dans l'énoncé du traité

- *elocutio* (livre I, 45) : il faut savoir parler pour plaire
- *actio* (livre I, 56) : être présent, soigner la tenue, au cours d'un dîner...
- *memoria* (livre, III, p 76) : il faut lire de bons auteurs

Ovide s'adresse directement à son lecteur, et lui dédie chaque mot de son traité.

« Où choisir l'objet de ton amour, où tendre tes filets ? Voilà les indications que jusque ici t'a données Thalie, traînée sur des roues inégales. Maintenant, ce sont les moyens de captiver celle qui t'a plu que je voudrais t'indiquer ; c'est le point le plus important de mon traité. » (Ibid. p.25)

La forme interrogative, implique le lecteur par l'énonciation déjà étudiée dans la deuxième partie de ce travail. Mais cette forme ironique et provocatrice qu'Ovide utilise, qui a inspiré toute forme de littérature didactique, essentiellement celle de Rabelais dans *Pantagruel*, où le grotesque, et le « Vulgaire » stimule un lecteur et l'implique dans un discours qui lui donne exactement ce qu'il veut, et le met dans une sorte de confiance/ amitié dans le rapport lecteur/ auteur.

### III.2.1.2 Dans *Le Collier de la colombe*

Tout comme dans les trois corpus, les trois références sont présentes dans le discours des trois auteurs. A titre d'exemple, nous vous proposons d'observer le recours à la référence générale chez Ibn Hazm, pour orienter les utilisateurs de son traité et leur professer les enseignements de l'amour, selon un contexte connu :

« Tout amour a nécessairement une cause originelle. Je commencerai par parler par la cause la plus extraordinaire, afin de procéder par ordre, encore qu'on ait coutume de commencer toujours par le plus facile et le plus simple. Or donc, parmi les causes de l'amour, il en est une qui si singulière que je ne la mentionnerais point si je ne l'avais constatée moi-même. (...) La raison qui, presque invariablement, fait que l'amour s'attache à la beauté extérieure, c'est que l'âme, elle-même belle, s'éprend de tout ce qui est beau et a du penchant pour les figures parfaites. Quand elle en voit une, elle s'y attache et si, par-delà cette

*image, elle discerne un trait qui lui corresponde, alors la jonction se fait, et c'est le véritable amour.* », (Ibn Hazm. 1949 p.51)

Comme pour faire admettre une évidence connue, Ibn Hazm débute son énoncé par : « *Tout amour a nécessairement une cause originelle* » ; C'est la référence globale, admise par tout le monde, qui va diriger la suite de son discours. Ensuite, engageant sa personne avec un « je » d'énonciation manifeste, il ajoute que la première cause est « extraordinaire » : « *Je commencerai par parler par la cause la plus extraordinaire, afin de procéder par ordre, encore qu'on ait coutume de commencer toujours par le plus facile et le plus simple.* » ;

Il explique qu'il va déroger à la règle mais que lui, il commencera par l'argument le plus fort. Ensuite, il dit : « *Or donc, parmi les causes de l'amour, il en est une qui si singulière que je ne la mentionnerais point si je ne l'avais constatée moi-même.* » ; Pour être plus crédible, il se dénonce en disant que cette cause, lui-même il l'a subie et vécue.

Dans ce type de discours où l'énonciateur s'implique dans les propos, et devient un homme ordinaire, pouvant lui aussi arriver toute sorte de choses car, figurant lui aussi dans la référence générale, le stimulus est ainsi mieux pris en charge stratégiquement. Ce qui appuie cette réflexion, c'est l'emploi du « je ».

### III.2.1.3 Dans *De l'Amour*

Enfin, nous nous proposons de vous soumettre un exemple, extrait du corpus d'analyse du traité de Stendhal, pour montrer comment, ce dernier use lui aussi de cette stratégie pour stimuler le lecteur :

*« C'est un grand malheur pour vous de l'avoir connue. J'en conviens presque, tant je me sens abattu et sans courage, tant la mélancolie a aujourd'hui d'empire sur moi. (...) Il y a deux malheurs au monde : celui de la passion contrariée et celui du deadblank<sup>15</sup> (Stendhal. 1992. p. 101).*

Dans cet énoncé, le narrateur « affirme » presque des idées, comme pour les rendre évidentes chez le lecteur : « *C'est un grand malheur pour vous de l'avoir*

---

<sup>15</sup> Une expression beaucoup utilisée chez Stendhal et qui veut dire : le vide complet.

*connue.* ». Ainsi, il dirige implicitement l'opinion du lecteur sur une « vérité » qu'il désire qu'elle soit ainsi, acceptée d'emblée au début de son énoncé.

Ensuite, comme pour affirmer encore plus ses propos, il s'implique dans son discours : « *J'en conviens presque, tant je me sens abattu et sans courage, tant la mélancolie a aujourd'hui d'empire sur moi.* ».

En définitive, les réflexions qui se dégagent de cette analyse dénotent d'une stratégie de discours bien menée, pensée de manière à ce que la production des énoncés s'effectue à des niveaux divers : il s'agit tout d'abord d'une instance productrice, au moment où l'on projette d'émettre un sens à l'autre instance, appelée réceptrice, celle qui deviendrait, ou non, co-énonciatrice. Le dernier élément de la chaîne de ce processus est le produit, s'articulant autour d'effets visés, d'effets souhaités et d'effets produits ; en d'autres termes, des effets que l'instance d'énonciation souhaite produire sur l'instance de réception et les effets réellement produits.

A ce stade d'analyse, il nous est permis de dire que les éléments du discours et d'énonciation nous ont permis d'avoir une vision plus ou moins proche du réel quant aux sens des textes produits par les trois essayistes. Nous avons pu prendre conscience des différents décalages sémantique qu'il peut y avoir à la lecture des traités, selon le temps et le lieu où l'on peut se trouver. Ainsi, nous pouvons distinguer, à travers certains éléments du discours, l'intention de l'auteur, son projet, l'impact attendu et l'effet obtenu.

### III.2.3 Le discours comme forme d'action

Parler est une forme d'action sur autrui et pas simplement une représentation du monde. C'est ainsi que toute énonciation constitue un acte visant à modifier un état de choses. A un niveau supérieur, ces actes élémentaires s'inscrivent eux-mêmes dans des discours d'un genre déterminé qui visent à produire des modifications sur leurs destinataires.

Ovide, tout comme Ibn Hazm et Stendhal, chacun dans son style propre, utilisent un discours visant l'action et l'impact chez l'autre, sinon, pourquoi qualifierions nous leur ouvrage de traité ? Ovide est qualifié comme étant ce « professeur de l'amour », celui qui inculque la manière dont il faut se comporter en matière de



séduction pour aborder l'amour et les femmes. Son discours est dirigé essentiellement vers un public masculin au départ, pour lui apprendre toutes les stratégies et les savoir-faire de la séduction. Le discours qu'il privilégie tente de s'appuyer sur un enseignement imprégné de la psychologie « expérimentale » de la femme et de sa façon de concevoir l'approche appropriée à telle ou telle situation. Cependant, derrière cette impression qui paraît superficielle et humoristique, se profile de véritables leçons sur l'amour. Observons l'énoncé suivant :

*« Parlerai-je de Byblis, qui brûla pour son frère d'un amour coupable, et qui, en ce pendant, se punit courageusement de son crime ? »* (Ovide. 1994. p.19)

Dans son discours, Ovide recourt à la forme interrogative, une stratégie qu'il utilise souvent dans son écriture. Le but recherché étant de convaincre et de se positionner ainsi en tant qu'interlocuteur dominant le sujet : le professeur qui parle. La forme interrogative, paradoxalement à ce que l'on pourrait comprendre dans son discours, n'a pas un effet de doute, au contraire, c'est une manière bien intelligente, usant de ses « manigances » psychologiques, pour convaincre le destinataire, à savoir l'homme. Afin de mieux conforter sa position de dominant, il rajoute à sa stratégie discursive un autre ingrédient, *Byblis*, le mythe irréfutable de la population de son époque, l'argument de force que nul ne pouvait rejeter. Si dans un seul et même énoncé dans le discours d'Ovide, il peut comporter tous ces aspects stratégiques pour convaincre le lecteur que son enseignement est indéniable, que serait-ce la somme de tous ces détails que comporte son ouvrage ?

Pour la même ambition, se positionner en tant que « professeur de l'amour », Ibn Hazm use de stratégies diverses. Lorsqu'il se représente l'amour en disant :

*« On n'est pas d'accord sur la nature de l'amour, on en a longuement disserté. Mon opinion est que c'est une conjonction des diverses parties des âmes, parties qui sont divisées entre les diverses créatures, conjonction qui s'opère dans leur élément originel le plus haut. »* (Ibn Hazm, 1949 p.15)

Sa vision sur l'impact que pourrait avoir sa philosophie sur l'autre est bien réfléchi : En un premier temps, pour gagner l'adhésion des lecteurs, il « s'intègre » dans l'énonciation en utilisant le pronom personnel « on », suivi d'une affirmation négative : il dit, « On n'est pas d'accord » ; Faire croire au co-

énonciateur que celui qui émet un énoncé partage la même opinion que lui, est une stratégie discursive bien connue pour convaincre. Ensuite, Ibn Hazm fait paraître une neutralité, comme pour montrer qu'il ne se « mouille » pas encore dans la problématique qu'il soumet. Il est vrai, comme nous le verrons plus tard dans l'analyse, que le discours subjectif pose souvent un problème de crédibilité et le recours à des déictiques tels que le « on » ou le « nous » pourraient accrocher plus facilement le consommateur d'un discours argumentatif, comme celui qui caractérise un traité.

Dans l'énoncé qui suit, Ibn Hazm use d'une autre stratégie dans son discours, il recourt au syllogisme connu dans la tradition grecque pour atteindre l'esprit du co-énonciateur :

*« Si la cause de l'amour résidait dans la beauté de la forme corporelle, on devrait nécessairement rejeter quelque chose de moins beau. Or, nous constatons que beaucoup de gens préfèrent des êtres ou des choses de qualité inférieure, tout en sachant fort bien que d'autres sont supérieurs, et que leur cœur ne peut s'en détourner. »*, (Ibid p.17).

Dans un souci de paraître le plus convaincant possible, à la recherche d'un discours irréfutable, l'auteur se met d'emblée dans une situation de plaidoirie, privilégiant le discours apologique dont la seule finalité étant d'imposer sa philosophie sur l'amour.

Stendhal quant à lui, son jeu de « professeur » de l'amour est peut-être différent de ses prédécesseurs sur la forme, mais presque identique sur le fond ; Par exemple, quand il dit :

*« 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. Cela se réduit à exagérer une propriété superbe, qui vient de nous tomber du ciel, que l'on ne connaît pas, et de la possession de laquelle on est assuré. »*, (Stendhal, 1992.p.7)

Il recourt à la même stratégie citée plus haut, en usant du « on » qui installe cette confiance, souvent « provisoire », du co-énonciateur (le lecteur qui construit lui aussi le sens de l'énoncé produit par l'auteur). Aussi, dans cet énoncé, comme

pour mieux manifester encore plus de distanciation par rapport à ses propos, il utilise des verbes pronominaux : On se plaît – On se détaille... Cette tournure donne l'aspect d'un discours objectif, avec l'impression de lire une théorie sur le sujet. Il est clair que ce sont des énoncés comme celui-là qui ont inscrit cet ouvrage dans le genre « Traité ».

Néanmoins, dans le discours sur l'amour, nous retrouvons aussi chez Stendhal des phrases explicitement déclaratives qui donnent souvent l'impression que ses propos sont irréversibles !

*« L'amour est la seule passion qui se paie d'une monnaie qu'elle se fabrique elle-même. »*, (ibid.p.31). ou bien, lorsqu'il dit : *« Une femme amoureuse est une esclave qui fait porter les chaînes à son maître. »*, (Ibid.p.42).

Nous remarquerons dans ces deux énoncés que l'auteur change carrément de stratégie et opte plutôt pour l'affirmation stricte, sans équivoque, ce qui nous permet de dire qu'il rejoint Ovide et Ibn Hazm dans la position de « professeur de l'amour », le théoricien, pour ne pas dire le « donneur des leçons » sur ce sentiment qu'il juge mieux connaître.

### III.2.3.1 Le discours interactif

L'activité verbale est en fait une interactivité qui engage (au moins) deux partenaires. Cependant, dans le cas qui nous intéresse, en l'occurrence le discours écrit, l'interaction existe mais différemment : Dans tout discours qui vise à convaincre un lecteur, l'auteur « parle » au destinataire de son discours ; il anticipe ses pensées, ses rejets et tente de le faire adhérer à ses propos en usant de stratégies diverses. De l'autre côté, le lecteur perçoit le contenu d'un discours aussi comment il l'entend, tel qu'il voudrait qu'il soit, selon ses aspirations. On parle alors d'un lecteur co-énonciateur, celui qui co-construit le sens avec l'auteur. L'interaction n'est certes pas verbales, peut paraître non active, mais elle a un impact direct sur le sens qui se construit à travers les énoncés qu'il lit. Ainsi, tout auteur confirmé, de la trempe d'Ovide, d'Ibn Hazm et de Stendhal, s'ingénie à imposer ses croyances, ses réflexions, par le biais de stratégies énonciatives et discursives en anticipant même sur les réactions que pourrait avoir le lecteur au moment de découvrir ses propos.

Donc, il est indispensable de ne pas confondre toutefois interactivité fondamentale du discours et interaction orale: Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire est prise dans une interactivité (on parle aussi de dialogisme): elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs (réels ou virtuels), elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur, et par rapport à laquelle il construit son propre discours. Quand on admet que le discours est interactif, qu'il mobilise des partenaires, il semble difficile de parler de "destinataire" pour nommer l'interlocuteur. On parlera plutôt de "co-énonciateur".

Quand Ovide dit : « *C'est l'expérience qui me dicte cet ouvrage* », (Ovide, 1994. p.10), il anticipe déjà sur la réaction que pourrait avoir certains lecteurs qui douteraient sur la fiabilité de sa théorie ; alors, il évoque l'expérience, un argument qu'on a du mal à rejeter facilement.

Nous retrouvons le même scénario chez Ibn Hazm qui lui, s'adresse à un destinataire sensé reconnaître en lui le statut du juste et de la droiture. A cet effet, il contextualise ses propos et répond déjà dans ses propos à ses détracteurs, ceux qui pensent qu'il est en contradiction avec la religion et l'éthique qu'il est sensé défendre :

« *L'amour, commence par un badinage et finit par des choses sérieuses, ses divers aspects sont une subtilité telle qu'ils échappent à toute description. On n'en saisit la réalité qu'en les subissent soit même. L'amour n'est point condamné par la religion, ni prohibé par la loi, car les cœurs sont dans la main d'Allah, puissant et grand.* », (Ibn Hazm. 1949. p.13).

Stendhal non plus n'échappe pas à la règle ; connaissant bien son public, ses adorateurs, mais surtout le rêve et le romantisme dans lesquels ils baignent, il leur « parle » différemment, avec des fleurs. Comme nous le verrons dans la partie qui suit, il agissait en fonction du contexte dans lequel évoluaient ses lecteurs :

« *L'amour est une fleur délicieuse, il faut avoir le courage d'aller la cueillir sur les bords d'un précipice affreux* », (Stendhal. 1992. p.12).

Ainsi, nous concevons que toutes les théories autour du discours et de l'énonciation, s'appliquent à toute production littéraire ou autre, car, en

confrontant les propos d'un auteur, tout en les repositionnant dans leur contexte, peuvent nous éclairer sur le sens, tout en nous éloignant de toute interprétation subjective, relevant d'une quelconque représentation personnelle, voire fantasmatique.

### III.2.3.2 Le discours contextualisé

La réflexion que nous venons de réaliser plus haut, nous mène inévitablement à penser un discours et donc un sens, dans un contexte. Nous avons expliqué que dans un traité, il était important d'être à la fois convaincant et stratégique. Mais cette opération ne peut être efficace que si le contexte est pris en considération.

Un discours intervient toujours dans un contexte. On ne peut attribuer véritablement un sens à un énoncé que relativement à un contexte. Par ailleurs, le discours contribue lui-même à définir son contexte, qu'il peut modifier en cours d'énonciation.

En effet, Ovide fait référence dans son discours sur l'amour, aux grandes figures de la mythologie grecque, car cela répondait bien au contexte de l'époque. Quand il dit par exemple :

« Parlerai-je de Byblis, qui brûla pour son frère d'un amour coupable, ... »  
(Ovide. 1994. p.52)

Il met en avant une légende grecque, *Byblis*, une nymphe qui, par désespoir, se changea en fontaine. Sachant que le lecteur s'accroche à ces croyances, il l'utilise comme un atout supplémentaire pour mieux convaincre. Aussi, transposé à l'ère actuelle, l'analyse de son discours ne peut s'effectuer sans se référer aux éléments relatifs au contexte dans lequel il fut réalisé.

Le juriste que fut Ibn Hazm, devait l'amener à produire un discours qui convenait aux principes auxquels croyaient ses adeptes qui se référaient aux choses de la vie mais surtout aux leçons de celle-ci. Ainsi, il contextualisait ses propos, en les mettant dans un moule à la fois moralisateur mais qui émane de l'expérience des hommes :

« *L'amour fait voir à l'homme, sous des riantes couleurs, ce qui lui répugnait naguère. Il lui fait paraître aisé ce qui lui semblait difficile, il va jusqu'à transformer les caractères innés et les dispositions naturelles.* », (Ibn Hazm. 1949.29).

Le contexte dans lequel le discours de Stendhal devrait être perçu est tout autre. Comme il a été dit tout au début, cet auteur est à la fois concepteur et acteur ayant évolué dans une époque où le romantisme était à son apogée. Ses séjours dans une Italie sublimée par la beauté de la nature et l'expression de l'amour. Quand par exemple il lançait ses critiques aussi subtiles soient-elles, pour dénoncer un état de fait de l'époque en France, Stendhal ne se gênait pas :

« *La France est un pays où il est plus important d'avoir une opinion sur Homère que d'avoir lu Homère.* », (Stendhal. 1994. p.38).

Même si le sujet fondamental traité dans l'ouvrage étant l'amour, cela ne l'empêchait guère de soulever un point qui était d'actualité dans un contexte bien précis.

En somme, ce que nous pouvons aussi dire, le discours est pris en charge par un énonciateur, souvent identifié par un « je » qui se pose comme source de repérage personnel, spatial et temporel car il indique quelle attitude il adopte à l'égard de ce qu'il dit et de son co-énonciateur. Il indique notamment qui est le responsable de ce qui est dit, peut moduler son degré d'adhésion, attribuer la responsabilité à quelqu'un d'autre, commenter sa propre parole.

Chaque acte de langage implique des normes particulières, il ne peut se poser sans justifier d'une manière ou d'une autre son droit à se présenter tel qu'il se présente. Par ailleurs, tout discours est pris dans un inter-discours : Il ne prend sens qu'à l'intérieur d'un univers d'autres discours à travers desquels il doit se frayer un chemin. Pour l'interpréter, il faut le mettre en relation avec toutes sortes d'autres discours. C'est ainsi qu'intervient aussi la notion de contexte dans le discours.

## Chapitre 3

*La mise en texte et le choix rhétorique et  
stylistique*

Les traités étudiés adoptent le style et le contenu d'une forme didactique. Les auteurs s'y présentent comme des maîtres de l'amour mais aussi du discours sur l'amour. Par les grands sujets traités, les « arts d'aimer » s'inscrivent dans la grande tradition de l'écriture de « l'enseignement », et par ses formes, dans celle de l'écriture rhétorique des grandes littératures : antique, andalouse et française. Cette rhétorique est représentée par une ambition esthétique dans laquelle les trois auteurs ont excellé. Les procédés littéraires dans lesquelles les auteurs cherchent à séduire et persuader des lecteurs, n'ont pas une fonction purement ornementale : elles sont au service du sens qu'elles éclairent. La rhétorique et la stylistique font l'objet d'une distinction marquante par rapport à l'écriture neutre, sans « artifices » dans laquelle s'identifie la littérature didactique. Ces figures et formes se manifestent et caractérisent l'organisation des traités, structurant la mise en texte.

Les procédés littéraires tiennent une place particulière dans le traité, ils représentent en effet la particularité paradoxale d'être des composants du discours. La notion de l'image par exemple, complexe et floue dans les trois traités, elle demeure l'élément constitutif du discours didactique. Cette image est donnée essentiellement au deux éléments phares du discours dans les trois traités : l'amour et l'amoureux.

Dans cette partie nous étudierons la difficulté de la réalité linguistique par rapport au langage stylistique, que les trois auteurs ne peuvent ignorer, en ne dissociant pas l'ambition esthétique de la conception du discours.

### III.3.1 Image et métaphore dans les trois traités

Il n'est évidemment pas question d'étudier ici toutes les figures et les effets de sens qu'elles peuvent générer. Nous nous arrêterons seulement sur la distinction métaphore-image dans la mesure où ces figures sont particulièrement fréquentes, dans la mesure aussi où ces « images stylistiques » forment cette opposition entre le réalisme du texte didactique qui forme le traité, et la poésie d'un style d'écrivains essentiellement poètes et romanciers.



Dans le cadre sérieux des traités de l'amour, la métaphore et la métonymie qui sont des formes de l'image sont marques de subjectivité et d'omniscience. Ovide est le poète latin par excellence, Ibn Hazm, le légendaire poète andalou et Stendhal est le grand romancier qui s'inscrit dans le grand genre romantique et lyrique. Cette appartenance ne peut être effacée même si le discours est dans son contexte didactique absolu. Le recours aux figures de style comme la métaphore et la métonymie est presque obligatoire et se présente comme une signature des trois grands « littéraires ».

« Dans la métaphore, le transport de sens se fait par le moyen d'une ressemblance. Dans la métonymie le transport utilise la voie d'une relation et il y a autant de variétés de variétés de métonymies qu'il y a de types de relations. » (SUHAMY. 1981. p.76).

Cette définition s'applique dans les traités, dans le sens où les différentes représentations du sentiment amoureux proposées par les auteurs obéissent à la reformulation dont on pourrait penser qu'elles sont au service d'une précision croissante de l'image. Mais, bien souvent, cet emploi rend le sujet de plus en plus flou :

« *Ne suis-je pas un fou pour vous dire comment aimer ?* » (Ovide. 1994. p.14)

L'interrogation suggère une réponse affirmative, l'image du « fou » qui écrit un traité sur l'amour est volontaire. Une identité paradoxale que le poète déclare et qui associe les deux images complémentaires, déclinant le paradigme du « fou » et du « sage ». Cette image de dédoublement est aussi fréquente chez le poète andalou aussi qui se déclare comme « *L'éternel éphémère* » (Ibn Hazm. 1949. p.56). Cet oxymore forme l'objet « métonymisé »<sup>16</sup> et en même temps substitut de présence/ absence. Cette image s'offre la double interprétation qui protège l'auteur d'un engagement absolu et rompt en quelque sorte le pacte moral avec le lecteur.

---

<sup>16</sup> Ce terme a été utilisé par Barthes dans « Fragments d'un discours amoureux » dans l'analyse de la métaphore de « Werther » p. 211.

On retrouve la même image chez l'auteur français. Stendhal s'offre la métaphore du voyage que nous allons développer un peu plus loin. « *Voyage dans les régions peu connues du cœur humain* ». (Stendhal. 1992. p.334)

Mais cette image de la présence/ absence qui se répète dans les trois traités n'a rien d'antithétique, elle associe les éléments complémentaires, déclinant le pouvoir divin de contrôler le sentiment amoureux, en se mettant dans la position du simple expérimenté qui partage un vécu illustré par des connaissances sociales et philosophiques.

### III.3.1.1. Ovide et l'image antique

Le texte de l'*Art d'aimer* est souligné par la présence de deux grandes métaphores qui représentent les activités « viriles » de l'époque romaine : La course des chevaux, la navigation et la chasse.

« *Plus tard, il me faudra le souffle d'un vent, plus puissant ; tant que je suis dans le port, qu'une brise légère me pousse en avant.* » (Ovide. 1994. p.15)

C'est ainsi que commence chaque partie des livres d'Ovide, une métaphore banale, déjà utilisée par Virgile, et par plusieurs écrivains antiques. La métaphore de la navigation permet de comprendre la linéarité de la progression de la réflexion de l'auteur. Cette métaphore « oppose l'enseignement « élémentaire » d'une part et l'enseignement « avancé d'autre part à travers précisément, l'image de la navigation » (actes de colloque, *Enseigner Ovide*, Lille. 2004). Cet ordre métaphorique qui veut que le premier enseignement dans le livre I, se fait dans le port, avant même de prendre le navire, quant aux autres livres, ils seront découverts en plein mer.

Une deuxième métaphore, aussi banale que la première, celle du char. Très utilisée dans l'Iliade et l'Odyssée, Ovide veut que cette métaphore soit référentielle et qu'elle reflète la force divine et humaine de deux puissances qui peuvent se déplacer à l'aide d'un cœur et d'un cerveau. L'association du sentiment amoureux avec ces deux images est dans le sens de la puissance. Il le déclare :

*« C'est l'art qui permet aux navires de voguer rapides à la rame ou à la voile, c'est l'art qui permet aux chars de courir légers. C'est par l'art qu'Amour doit être gouverné. Automédon savait lui manier un char et les rênes flexibles. Tiphys était le pilote (magister) de la poupe hémonienne. Moi, Vénus m'a donné comme maître (artificem) au tendre Amour : on m'appellera donc le Tiphys et l'Automédon de l'Amour. » (Ibid, p.25)*

Ovide, place les trois images dans un ordre stratégique : L'Amour, le Char et le Navire comme des notions auto-animées, la première guidée par la force divine, la seconde par des chevaux puissants et la troisième par le vent qui guide son mouvement. C'est à travers cette métaphore qu'Ovide trace tout son traité : Sentiment amoureux offert par Dieu, cœur guidé par la puissance de l'amour, et le vent, guide de tout déplacement, dans lequel Ovide s'identifie comme maître de l'Amour.

Ces deux métaphores ne sont pas choisies au hasard, elles évoquent les deux univers épiques d'Homère. Celui du monde guerrier de la puissance d'Achille, et celui des aventures maritimes d'Ulysse.

Une autre métaphore qu'Ovide utilise comme message au Roi Auguste et à ses poètes, proclamant sa subjectivité et son originalité. Il se dit appartenir à la tradition de la poésie didactique mais parodie Lucrèce qui manque d'expérience par rapport à son génie :

*« Mais le taureau finit par soumettre sa nuque au poids de la charrue et le noble cheval par ronger le mors ; de même l'Amour cède devant moi, bien qu'il me perce le cœur de ses flèches et qu'il brandit et agite ses torches (pour me brûler). Mais plus violemment l'Amour m'aura transpercé, plus violemment il m'aura embrasé, et mieux je me vengerai des blessures qu'il m'aura faites. »*

Ces « imitations » burlesques reviennent souvent dans le traité *Ars amatoria*, qui se veut original et unique. Annonçant ainsi sa rupture avec la poésie didactique et revient définitivement à la poésie élégiaque.

### III.3.1.2 Ibn Hazm et l'image métaphorique

Ibn Hazm ne fait de la métaphore ou de la comparaison une affaire personnelle, il l'utilise que pour décrire l'amour dans sa douleur ou son malheur. Toutes les parties de son livre, sont illustrées par des vers où le narrateur devient sujet lyrique. Les images citées dans sa poésie sont généralement inspirées de la nature (comme presque toutes les images poétiques d'ailleurs) et se fondent sur une comparaison entre la fragilité de la nature, et la réalité mélancolique de l'amoureux.

« *Mes paupières ont donné des leçons aux nuages et ils ont répandu une pluie générale et abondante. Cette nuit, en pleurant ainsi, voudrait-elle partager les tourments que tu me fais endurer ou m'aider à veiller ?* » (Ibn Hazm. 1949. p.39)

Cette forme exclusivement poétique de la comparaison du naturel et du spirituel, revient dans tous les exemples en vers qu'Ibn Hazm propose. La notion de la beauté (physique et morale) est, elle aussi, représentée dans une forme imagée. Liée souvent à la force divine, elle est opposée à toute invention humaine qui pourrait la détruire :

« *Reste le soleil que tu es, les bouts de tissu sur ta tête te protègent<sup>17</sup> mais effacent la brillance de ta beauté* » (Ibid. p.59).

Les images métaphoriques empruntées à la nature deviennent chez Ibn Hazm, le symbole de la condition de l'enseignement. L'élucidation du fonctionnement allégorique de son texte, au-delà de simples images de la nuit, le soleil ou la pluie, en permet une relecture morale et philosophique.

Le lecteur du « *Collier de la colombe* » sait que l'auteur est un spécialiste de la langue. Ibn Hazm est l'écrivain d'*Al Fissal*, œuvre où il étudie tous les procédés littéraires dans les différents genres. *El majaz*, la métaphore, appelé aussi *el isti'ara* se révèlent spécifiques du discours du poète andalou. Dans ses leçons de l'amour, il met sa compétence langagière et son savoir rhétorique au service du lecteur, et n'hésite pas à illustrer chaque réflexion avec une tournure poétique. Quelques-unes sont d'une beauté inestimable :

---

<sup>17</sup> Ibn Hazm ne semble pas ici parler du voile de la femme, il a fait recours à cette métaphore pour mettre en valeur la beauté naturelle de la femme sans artifices.

*« Je garde les étoiles comme si j'avais mission de les garder toutes, qu'elles soient fixes ou mobiles. Il semble qu'elles et la nuit soient les feux de la passion allumée dans la nuit de mon âme. Il semble que je sois devenu le gardien d'un jardin verdoyant dont la végétation serait rehaussée par l'éclat des narcisses. Si Ptolémée vivait, il serait persuadé que je suis le plus fort des hommes dans l'observation du cours des astres. » (Ibn Hazm. 1949. p.41)*

Cette belle poésie, riche en métaphores a été rédigée pour décrire l'amoureux qui ne retrouve pas le sommeil et qui semble être un gardien des étoiles, en attendant le jour pour revoir sa bienaimée.

### III.3.1.3 Stendhal et la métaphore du voyage

La notion de la « cristallisation » dans le traité de *De l'Amour* semble être la grande image métaphorique utilisée par l'auteur pour décrire le sentiment amoureux. Elle signale de la meilleure façon le raisonnement et le contexte argumentatif dans le traité : l'analogie et l'anecdote. L'essai stendhalien exploite les exemples qui dépassent la réflexion déductive et qui, avec l'analogie, rappelle le discours narratif de l'écrivain romantique. La métaphore du voyage dans le petit récit à la fin de l'essai, sert d'exemple de toute la vérité proposée dans le texte didactique, une sorte d'application de la théorie stendhalienne.

Stendhal présente la métaphore de la cristallisation de la manière suivante :

*« Quand un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver est jeté dans une mine de sel, qu'il en est retiré plusieurs mois après couvert de cristallisations brillantes, comme garni d'une infinité de diamants, alors il n'est plus possible de reconnaître le rameau primitif. » (Stendhal.1992.p.96)*

Stendhal fait recours à cette métaphore pour montrer le parcours de l'amoureux et son chemin spirituel, marqué par plusieurs expériences. « Il induit de tous les cas particuliers en sa connaissance un schéma théorique général dont ressort la dimension éminemment mentale et fantasmagorique de la passion amoureuse authentique. Il identifie précisément sept époques de l'amour qui se succèdent dans l'âme : 1° l'admiration ; 2° le plaisir de la fréquentation ; 3° l'espérance ; 4°

la naissance de l'amour ; 5° la première cristallisation ; 6° la naissance du doute ; 7° la seconde cristallisation. » (TREFFEL.2017.p.22).

Dans son processus métaphorique, l'image s'approprie des formes codifiées, dans un discours scientifique qui s'inscrit dans la réalité du discours. Un paradoxe que l'on retrouve encore, comme chez les autres auteurs, qui oppose la réalité du sentiment à la métaphore de sa réalisation.

Une deuxième image, symboliquement présente dans la partie *Notes* du traité philosophique, celle du voyage qui se confond avec la première à travers l'aspect fictionnelle des « *amours* » de Lisio Visconti.

Cette fiction métaphorique du journal intime montre que l'essai stendhalien est un croisement des genres, et unit des formes avec génie dont le discours est très différent. C'est dans cette construction que le lecteur fait l'exercice d'une pensée singulière qui lui permet une illustration de toute forme théorique, philosophique et historique présentée tout le long de l'essai. Ce dernier est présenté dans une esthétique fragmentaire, fragile et discontinue. La métaphore de la mise en scène de situations dans des sociétés mondaines rapporte des échanges d'individus fictionnels, inventés dans un but narratif qui complète l'esprit didactique de l'essai.

Dans la foule d'exemples que propose le journal intime de l'essai, un échange qui relève la figure de l'image de l'amour fictionnel entre Lisio Visconti et une femme d'esprit :

« *Une jeune fille de dix-huit ans n'a pas assez de cristallisation en son pouvoir [...] pour être en état d'aimer avec autant de passion qu'une femme de vingt-huit* ». *la femme d'esprit prétend le contraire* » (Ibid.p.332)

Cet échange qui continue tout le long du chapitre pour justifier, prouver et persuader la grande image métaphorique qui véhicule l'essai : celle de la cristallisation, parallèlement l'image de « Le rameau de Salzbourg ».

### III.3.2 Hybridité des genres dans les traités

A l'issue de cette réflexion sur le genre didactique (essentiellement) dans lequel s'inscrivent les trois traités, il est nécessaire de faire une clarification sémantique sur la nature typographique et stylistique des trois textes (vers, formes expressives, journal intime...). Ces figures sont des traits génériques qui se présentent comme une signature de chaque auteur par rapport à une appartenance littéraire (antique, andalouse et romantique). Ce « jugement » bien qu'intéressant suscite un embarras car il pourrait appartenir à l'inter-généricité, sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Dans ce cachet typique de différents genres, il y a hybridité et inter-généricité. Il s'agit d'un croisement stylistique : « Nous définissons l'hybridité générique comme un procédé scriptural qui prélève des caractéristiques d'un genre « A » et les implante dans un genre « B ». (THUAULT.2016.p.4) L'inter-généricité serait alors la présence de deux genres, ou plus, dans le même et unique texte qui, en plus de son hybridité, a une visée différente.

Après ces définitions des nécessités théoriques et terminologiques, nous revenons aux auteurs des traités et aux éléments d'hybridité dans leurs textes. De la poésie vers la narration, de l'écriture de l'intime vers l'élégie, les trois auteurs n'ont pas hésité à exposer leur génie littéraire, qui se présente comme une marque de subjectivité dans un genre déclaré objectif.

#### III.3.2.1 Vers un discours de confidence

La confidence est définie comme une déclaration faite en secret<sup>18</sup>. Lorsque les auteurs ont choisi leurs titres des *Arts d'aimer*, ils expriment déjà l'impossibilité de rédiger une œuvre autobiographique. Cette hypothèse reste mince. Mais l'idée de la confidence/ confession est très présente et s'associe au schéma de communication présenté dans l'essai. « Ils composent ce qui serait l'essence de la confidence, que nous schématisons sous la forme d'un noyau sémantique, inspiré des travaux de la Sémantique des Possibles Argumentatifs

---

<sup>18</sup> Définition du petit Larousse 2001

(SPA) de Galatanu (depuis 1999) : CONFIDENCE = COMMUNICATION + SECRET. Ce noyau autorise à redéfinir la confiance telle *une communication secrète*. Parler de *communication* signifie qu'il y a un émetteur, un récepteur, un message/un *dictum*, avec un mode de transmission particulier, qui serait le secret. Le support de la communication peut aussi jouer un rôle, écrit ou oral. Le genre lui-même peut être une extension de ce support. » (Ibid.p 5).

Chez Ovide :

Les élégies d'Ovide ont longtemps été considérées comme des confidences lyriques des humeurs d'un poète mondain. Sa sincérité est remise en doute, à cause de ses aveux ironiques et vides d'émotions. Mais son discours de confession est apparent dans son énonciation et met en relation son « *je* » historique à son « *je* » transhistorique.

Sa réflexion repose tout d'abord sur la mise en place d'un manuel de séduction. la confession historique est dans le jugement de toutes les valeurs imposées par Auguste. Ovide partage avec son lecteur son avis, son opinion par rapport à la « sévérité » des valeurs imposées à Rome.

*« J'ai écrit des vers galants et des poèmes légers, sans qu'aucune rumeur n'ait altéré ma réputation... Crois-moi, mes mœurs sont loin de ressembler à mes chants : ma vie est sage et ma Muse folâtre. Mes œuvres, en grande partie mensonges et fictions, se sont accordé plus de licence que leur auteur, et mon livre, sans révéler l'état de mon âme, est un délassement innocent qui, le plus souvent, offre aux oreilles des rythmes charmants. »* (Ovide. 1994. P 37)

Ces chants destinés à Auguste, se présentent comme une justification par rapport à un jugement qu'Ovide refuse. La dimension autobiographique s'unit au discours de la confession et forment un lamento volontaire pour attirer, plaire et toucher une sensibilité du destinataire.

Ovide continue son discours de confiance et va jusqu'au regret :

*« Qu'ai-je à faire de vous, misérable souci, pauvres livres, moi qui dois, hélas ! Ma perte à mon génie ? Pourquoi revenir à ces Muses, qui viennent d'être condamnées et qui sont mon crime ? De m'avoir une fois valu un châtement est-ce*



*trop peu ? C'est la faute de mes chants, si hommes et femmes, pour mon malheur, ont voulu me connaître. » (Ibid. p.38)*

Ovide plaide alors la séparation entre l'homme, en tant qu'être intelligent, et l'œuvre, qui est le produit d'une réflexion, et innocente son texte de toute intention perverse.

« On est tenté de commenter cette distinction en citant Balzac<sup>19</sup> qui disait à quel point il était difficile de persuader les lecteurs qu'un auteur peut concevoir un crime sans être criminel. » (NERAUDAU. 1996. p.27)

Chez Ibn Hazm :

Le discours de la confiance chez Ibn Hazm dépasse à son tour le contexte discursif et reste dans la place que l'auteur donne au lecteur/ destinataire, celle du confident.

L'idée de « l'ami secourable » à laquelle Ibn Hazm a consacré tout un chapitre, est celle de « l'autre » qui conseille, une âme généreuse, incapable de trahir. Le discours de la confiance unit avec la confiance installée dans le pacte auteur/ lecteur. Il est en quelque sorte le représentant de l'amant, son défenseur. La confiance est un genre relativement souple, mais qui se caractérise par un certain nombre de traits qui permettent de le distinguer de la confession.» (RABATEL. 2012. p.93).

Le schéma transactionnel de la confiance dans l'œuvre d'Ibn Hazm est très banal dans son idée (rencontres amoureuses, trahison, souffrance) mais c'est sa narration avec toutes les postures énonciatives qui est intéressante. D'un point de vue stylistique, les déterminants et les adverbes (mon ami, cher lecteur...) renvoient vers une confiance superlative. Sur le plan sémantique, cette confiance a comme référent l'intertextuel, l'aveu. Ibn Hazm rappelle le principe religieux de la confiance à Dieu (الشكوى لله) et mets en garde le lecteur aux amis traitres. La confiance qui relève de la sphère de l'intime peut se faire, si l'ami secourable est absent à Dieu ou à ses forces (la nature essentiellement), le principe même du lyrisme de la nature, très répondu en Andalousie, notamment chez *Ibn*

---

<sup>19</sup>Balzac dans la Préface de *La Peau de chagrin*.

*Zaydùn*, l'éternel amoureux de *Wallada*. Ibn Hazm donne la solution à l'amoureux et lui rappelle qu'il peut retrouver cette confiance dans la nature :

« *Si l'amoureux manque d'ami, il est préférable d'aller s'isoler dans des lieux éloignés de tout compagnon. Et faire ses confidences au vent, parler à la terre et éprouver un soulagement pareil à celui du malade qui soupire et de l'affligé qui sanglote.* » (Ibn Hazm. 1949. p.125)

Le genre de la confession est donc complètement dépourvu du péché et du regret comme le présente Ovide. Il est dans son sens large de la consolation et de partage. Ibn Hazm dans son genre didactique et théologique, emploie la confiance comme une solution et non pas comme un problème.

Chez Stendhal :

Si la confiance est une « interaction dissymétrique entre deux locuteurs dont l'un se cantonne davantage au rôle d'adjuvant écouteur que de parleur, elle n'en reste pas moins une interaction qui repose sur une grande complicité des énonciateurs : sur la base de la disjonction locuteur/énonciateur (Ducrot, 1984), elle est chez Stendhal la principale fonction de toute production littéraire et psychologique. « La littérature est le miroir qu'on promène le long du chemin »<sup>20</sup>, c'est ainsi que Stendhal décrit toute production littéraire en y insérant forcément le contexte autobiographique. Mais comme Ibn Hazm, Stendhal unit le discours de la confiance à l'interprétation du lecteur. De l' *Amour* est un essai complet abouti et clos, l'exercice de l'interprétation doit être complété par le lecteur. Son confident/lecteur est loin d'être anonyme, il est celui à qui la lecture est une forme de réflexion. L'essai est adressé, comme déjà cité, à l'amour de sa vie, mais le contrat de lecture est avec son destinataire :

« *Je [...] vous demanderai si vous avez lu dans l'année quelque'un de ces ouvrages insolents qui forcent le lecteur à penser ? Par exemple, l'Émile de J.-J. Rousseau, ou les six volumes de Montaigne ? [...] si vous n'avez pas l'habitude, contre nature, de penser en lisant, ce livre-ci vous donnera de l'humeur contre l'auteur ;*

---

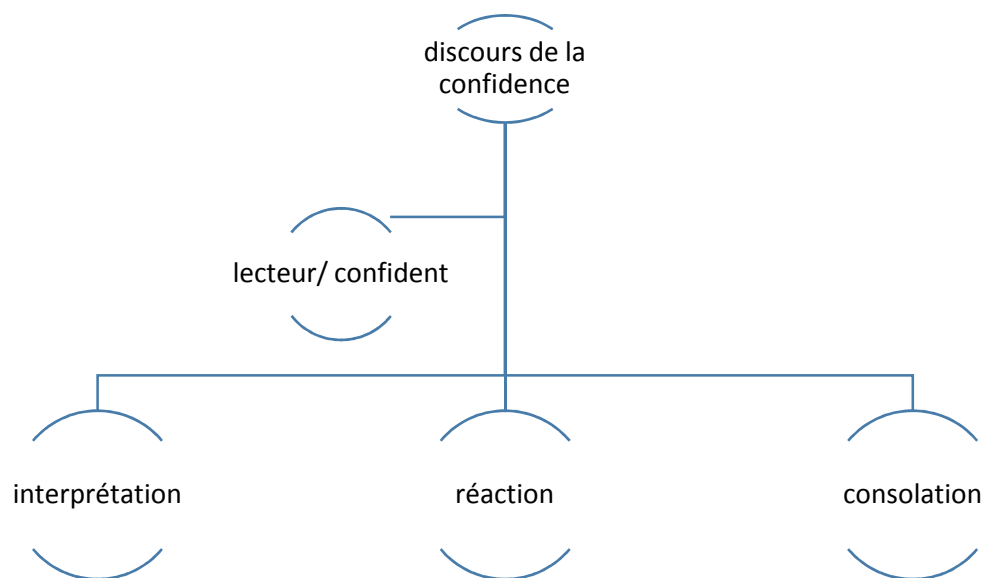
<sup>20</sup> Epigraphe du chapitre XIII, du Livre I, du « *Rouge et le noir* »

*car il vous fera soupçonner qu'il existe un certain bonheur que vous ne connaissez pas, et que connaissait Mlle de Lespinasse. » (Stendhal. 1992. p. 341)*

Le macro-récit présenté à la fin de l'essai, présenté comme le journal intime du personnage fictif implique un lien relationnel avec le lecteur et impose cette idée du *confieur* /confident qui scelle le pacte entre auteur et lecteur. Cette tâche dissymétrique qui veut que par son discours, l'auteur ne veut que la qualité de l'interprétation et une forme de consolation.

Stendhal est donc lié au lecteur par la confiance. C'est exactement le même processus employé par Roland Barthes dans sa fragmentation du discours amoureux de Werther. Ce duel/duo est doublement représenté par le discours de la confiance et par l'interaction langagière.

Ainsi, nous pouvons schématiser ce processus de la structure de la confiance dans les traités comme suit :



Ce processus s'arrête pour l'auteur au niveau de la remise du texte. Le secret ne lui appartient plus, et ignore comment il est interprété. Mais l'auteur du traité, dans sa stratégie argumentative qui est présentée dans une structure macro-

séquentielle ne donne pas au lecteur le choix mais l'engage dans une sorte de conversation inscrite dans la dynamique de son discours essentiel, celui de l'amour.

### III.3.2.2 Le genre poétique

La poésie par définition, se destine à l'expression des sentiments, particulièrement des sentiments amoureux. Mais cette poésie une fois introduite dans la prose du genre traité devient une poésie didactique. Ce genre propose à transmettre un savoir, un enseignement à vocation morale. Dans les traités étudiés (essentiellement *Le Collier de la colombe* et *L'Art d'aimer*) le genre poétique est clairement introduit comme illustration, exemple et anecdote. La rencontre des deux genres s'inscrit dans la volonté de l'auteur de montrer ses talents littéraires. Puisqu'il se donne pour mission de délivrer un enseignement, il met les ressources de l'écriture de son écriture poétique au service d'une édification morale.

Mais la poésie introduite dans les traités n'est pas seulement morale : elle peut être philosophique, voire scientifique.

Chez Ovide :

Le texte ovidien est complètement poétique, il est caractérisé par le travail spécifique du rythme, du son et de l'image. L'originalité de son écriture poétique réside dans la particularité du regard élégiaque. Composé de figures rhétoriques, la poésie est fondée sur un idéal de la beauté et de l'harmonie, elle suit le modèle platonicien à travers les images de la femme essentiellement *la puella*<sup>21</sup>. Ovide prétend avoir l'art et la manière de rédiger des poèmes grâce à Apollon<sup>22</sup>. Excellent dans son genre Ovide demeure l'une des plus grandes figures du genre poétique antique.

Il me dit : « Précepteur de l'amour facile, conduis-donc tes disciples dans mes temples, ils y verront une inscription que la renommée a portée jusqu'aux extrémités de l'univers et qui ordonne à chacun de se connaître. Seul celui qui se connaîtra sera sage dans ses amours et proportionnera les entreprises à ses forces.»

---

<sup>21</sup> Figure de la femme séductrice et séduisante dans la Rome antique.

<sup>22</sup> Conducteur des neuf muses, il est celui qui donne le don de l'inspiration poétique.

Chez Ibn Hazm :

Le poète andalou répond à la tradition de la littérature de ses contemporains qui veut que la poésie soit dans toute expression littéraire. Ibn Hazm orne presque toutes ses réflexions par une poésie dont le thème correspond à l'idée présentée. Ces poèmes servent à illustrer son exposé, ils se mêlent aux versets coraniques et aux *hadiths* inspirés par la profonde culture de l'auteur.

Cette poésie est rédigée par Ibn Hazm, à l'exception de deux poèmes, écrits par *El Hadjadj* et par son ami, *Ibn Abderrahmène al andalusi*. Dans sa forme lyrique, elle parle essentiellement de l'amoureux, son sentiment, son expression, son comportement et sa douleur. Chaque chapitre est illustré par des vers où le « je » représente l'amant et non pas l'auteur.

L'objectif de cette introduction poétique est traditionnel. L'hybridité des genres dans la littérature andalouse est très fréquente, essentiellement la prose et la poésie. Dans le sens stylistique Ibn Hazm répond aux normes les plus rhétoriques de la grande poésie lyrique qui fleurit entre le X<sup>ème</sup> et le XI<sup>ème</sup> siècle.

La conception amoureuse dans la poésie d'Ibn Hazm est très élevée, elle représente l'idéal amoureux dans toute sa splendeur.

Ils t'ont décrit à moi et, quand nous  
nous sommes rencontrés, mes  
conjectures sont devenues réalité  
visible.

Les plus belles descriptions du paradis  
sont bien en deçà de la vérité.

(Ibn Hazm. 1949. p.54)

Stendhal, en tant que romancier, n'introduit aucune forme poétique dans son traité à l'exception de quelques citations de Dante, des odes décrivant des femmes séduisantes qui ont marqué le poète dans la rédaction de sa divine comédie.

### III.3.2.3 Le genre didactique

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises plus haut, Ovide, Ibn Hazm et Stendhal sont des auteurs qui ont écrit un traité sur l'Amour. Leur discours est caractérisé par un style rappelant celui d'un enseignant qui oriente son élève pour lui éviter l'échec. A cet effet, en se basant sur le processus de l'hybridité des genres, nous analyserons des échantillons d'énoncés pour montrer comment nos trois auteurs procèdent-ils pour impliquer le lecteur dans les consignes qu'il voudrait donner et les « leçons » qu'il désirerait faire apprendre à leurs élèves « apprentis » dans le domaine de l'amour.

Nous nous proposons d'analyser quelques énoncés extraits des trois traités et voir comment s'organise le discours didactique des trois auteurs, celui qui tourne autour des connaissances sur le relationnel dans un couple où l'amour est présent. Nous verrons comment le co-énonciateur est interpellé et quelles stratégies énonciative et discursive utilisent-ils à cet effet.

Chez Ovide

Observons l'énoncé suivant :

*« Mais c'est surtout dans les théâtres et leurs gradins en demi-cercle que tu chasseras ; ces lieux t'offriront plus que tu ne peux désirer. Là, tu trouveras de quoi aimer, de quoi lutiner, de quoi faire une conquête passagère, de quoi nouer une liaison durable. »* (Ovide. 1994. p.13)

- La structure grammaticale : « *Mais c'est surtout dans...* » ; l'auteur montre qu'il est sûr de sa consigne, avec l'usage de *mais...surtout*.
- L'emploi des déictiques : « *...que tu chasseras...* » ; « *...plus que tu peux désirer...* » ; « *Là, tu trouveras de quoi lutiner.....* » : Il s'adresse directement au co-énonciateur, limitant ainsi la distanciation que nous avons évoquée plus haut. L'emploi du « tu » implique impérativement la présence du « je » implicite, celui qui lui parle.
- Le temps des verbes : « *que tu chasseras* », « *ces lieux t'offriront..* », « *tu trouveras de quoi aimer...* » : L'emploi du futur simple de l'indicatif est très récurrent dans les trois textes ; il a une valeur de vérité générale mais

aussi, il instaure un discours d'expert, celui qui oriente l'autre vers une réglementation d'ordre général.

Ce procédé énonciatif est très usuel dans le discours d'Ovide et caractérise ainsi son choix stratégique quand il s'agit d'orienter, de conseiller son lecteur sur le « comment se comporter » en face d'une situation amoureuse.

Le verbe de modalité (Falloir), conjugué à la forme impersonnelle (Il faut + infinitif) est une récurrence discursive dans l'écriture Ovidienne :

« *Il faut également attaquer la belle lorsque l'affront d'avoir une rivale provoquera son ressentiment ; alors tu travailleras à ce qu'elle ne reste pas sans vengeance.* (Ibid. p.22)

Dans cet énoncé, la tournure « *Il faut attaquer la belle* » est suivie d'une première conséquence, exprimée par un verbe conjugué au futur simple de l'indicatif « *l'affront provoquera son sentiment* », comme un premier résultat qui, lui-même amènera le deuxième résultat, la quête recherchée, la finalité, introduite par une expression de conséquence : « ... *alors tu travailleras à ce qu'elle ne reste pas sans vengeance* ».

Nous pouvons ainsi schématiser la structure de l'énoncé, à visée didactique, comme suit :

Il faut+ Infinitif + Verbe au futur → L'expression de la conséquence.

Ce procédé canonique chez Ovide, instaure la dimension didactique dans le traité.

Dans l'exemple qui suit, nous découvrons un autre procédé qu'utilise Ovide pour exhorter le lecteur à suivre ses leçons :

« *Etudiez les arts libéraux, je vous le conseille, jeunes Romains, mais pas seulement pour défendre un accusé tremblant ; aussi bien que le peuple, que le juge austère, que le sénat choisi entre tous les citoyens, la femme, vaincue, rendra les armes à votre éloquence.* » (Ibid.26)

La même structure phrastique que dans la précédente est reprise, sauf que l'énoncé est annoncé cette fois-ci par l'emploi du mode impératif : « *Etudiez les arts...* ». En s'adressant aux « *jeunes Romains* », pour lesquels la leçon est adressée, comparant la situation d'une femme comme « *quête* » voire, « *proie* » qui, en la

comparant à un condamné « tremblant », quel que soit son rang social, elle finira par tomber : « *la femme, vaincue, rendra les armes à votre éloquence.* » ; Ainsi, l'emploi du verbe au futur (rendra), aura la valeur d'une conséquence fatalement obtenue si toutefois ses consignes et ses leçons sont appliquées à la règle.

Dans l'énoncé qui suit, le même procédé est répété mais avec deux variantes supplémentaires : la négation + Impératif, mais en utilisant le tutoiement, donc le « je » d'énonciation en arrière-plan :

« *Ne souffre pas que, sans toi, elle aille, dans tout l'éclat de sa beauté, s'asseoir sur les gradins semi-circulaires du théâtre : un spectacle te sera offert par ses épaules. Tu pourras la regarder, tu pourras l'admirer, Tu pourras lui dire mille choses par les mouvements des sourcils, mille choses par des gestes* ». (Ibid.27) ;

En recourant au procédé « ne + Impératif + pas », la tournure prend la forme de « si tu le fais, ... » ; et d'ailleurs, cela se confirme par l'emploi du futur simple de l'indicatif un peu plus loin dans l'énoncé, comme pour dire : voici ce qui t'arrivera ! : « *Tu pourras la regarder, tu pourras l'admirer, Tu pourras lui dire mille choses par les mouvements des sourcils, mille choses par des gestes* ».

« *Applaudis le mime qui représente la jeune fille ; applaudis tous ceux qui jouent le rôle d'amant.* » (Ibid. 26)

Dans le passage suivant, le discours est presque 'paternel', avec l'emploi du « mais » juste après l'impératif :

« *Amusez-vous, mais soyez prudents ; que votre faute soit cachée et furtive. Il ne faut tirer aucune vanité de votre action coupable. Et ne fais pas de cadeau que l'autre puisse reconnaître ; n'aie point d'heure fixe pour ton infidélité, et si tu ne veux pas qu'une amie te surprenne dans une retraite qu'elle connaît, ne donne pas toujours tes rendez-vous au même endroit.* ». (Ibid.53)

Aussi, on retrouve les autres procédés cités plus haut :

- « *Il ne faut tirer aucune vanité de votre action coupable.* » : Falloir + négation
- « *Et ne fais pas de cadeau que l'autre puisse reconnaître...* » : Impératif + négation + Tu



- « *si tu ne veux pas qu'une amie te surprenne dans une retraite qu'elle connaît* » : Le conditionnel, de manière très explicite cette fois-ci.

Même constat dans l'exemple qui suit :

« *Accompagnez vos paroles de gestes rares et menus, si vos doigts sont gros et vos ongles peu polis. Celle qui a l'haleine forte, doit ne jamais parler à jeun, et se tenir toujours à distance de l'homme auquel elle s'adresse. Si tes dents sont noires, trop longues ou mal rangées, tu te feras beaucoup de tort en riant.* » (Ibid. p, 77)

Toutes ces tournures discursives nous mènent à avancer, sans risque de se tromper, que l'écriture Ovidienne est une série de leçons donnée aux jeunes et dans laquelle l'énonciateur varie le type de procédés incitatifs dans un but purement stratégique : Impliquer sa cible, le lecteur.

Chez Ibn Hazm,

Dans son discours didactique, Ibn Hazm limite sa distanciation vis-à-vis du locuteur. Les « leçons d'amour » qu'il énonce sont sous la forme d'un discours expositif à travers lequel il définit, presque de manière juridique, tout le champ qui englobe l'amour :

« *La raison qui, presque invariablement, fait que l'amour s'attache à la beauté extérieure, c'est que l'âme, elle-même belle, s'éprend de tout ce qui est beau et a du penchant pour les figures parfaites. Quand elle en voit une, elle s'y attache et si, par-delà cette image, elle discerne un trait qui lui corresponde, alors la jonction se fait, et c'est le véritable amour.* (Ibn Hazm.149.p. 31)

Nous remarquons l'emploi du présent de l'indicatif auquel il donne la valeur de vérité générale et donc atemporelle : « *...fait que l'amour s'attache à la beauté extérieure* » ; « *c'est que l'âme, elle-même belle, s'éprend de tout ce qui est beau...* » ; « *Quand elle en voit une, elle s'y attache et si, par-delà cette image, elle discerne un trait...* ».

Cependant, dans l'exemple suivant, nous retrouvons toutes les marques du discours répertoriées plus haut, celles qui caractérisent le discours didactique :

« Sont encore des signes de l'amour : le fait d'écouter attentivement les paroles de l'aimé, de s'étonner de tout ce qu'il avance, fût-ce pure absurdité et incongruité, de lui donner raison même quand il ment, de l'approuver même quand il a tort, de témoigner pour lui, même s'il commet une iniquité, de le suivre quoi qu'il fasse et quoi qu'il dise. » (Ibid.p. 31) ;

Nous pouvons avancer que, contrairement à Ovide et Stendhal, le discours, chez Ibn Hazm, de par son caractère atemporel et expositif, se rapproche plus du genre, le traité, Même si la subjectivité est présente aussi dans son discours. Les énoncés produits sont plus proches de « lois » orientés vers les amoureux, même si souvent, ils évoquent de simples constats inspirés d'aventures réellement ou vraisemblablement vécues.

Chez Stendhal

Stendhal ne déroge pas à la règle ; dans son ouvrage, son discours sur la leçon converge lui aussi vers l'injonction et l'exhortation, même si l'on dénote quelques particularités au plan de la stratégie énonciative qu'il utilise, en comparant avec celle dont ont eu recours ses prédécesseurs.

Le discours sur l'amour est pris en charge, tout comme Chez Ibn Hazm, sous la tournure d'une leçon de vérité générale :

« Il suffit d'un très petit degré d'espérance pour causer la naissance de l'amour. L'espérance peut ensuite manquer au bout de deux ou trois jours, l'amour n'en est pas moins né. » (Stendhal. 1992. p. 34)

En commençant l'énoncé par « Il suffit de... », Stendhal occupe d'ors et déjà le statut d'expert, du professeur qui détient la vérité. La tournure phrastique « Il suffit d'un très petit degré d'espérance pour causer la naissance de l'amour... », répond à la structure suivante : Il suffit de + Pour + infinitif : sa manière bien à Stendhal de donner des leçons sur le phénomène.

Idem pour l'exemple suivant :

« L'erreur commune est d'en agir avec les femmes comme avec les espèces d'hommes, plus généreux, plus mobiles, et surtout avec lesquels il n'y a pas de

*rivalité possible. L'on oublie trop facilement qu'il y a deux lois nouvelles et singulières qui tyrannisent ces êtres si mobiles, en concurrence avec tous les penchants ordinaires de la nature humaine, je veux dire : l'orgueil féminin, et la pudeur, et les habitudes souvent indéchiffrables filles de la pudeur. » (Ibid. p. 87)*

La caractéristique du discours didactique chez Stendhal s'appuie essentiellement sur l'emploi du présent à valeur générale « *L'erreur commune est d'en agir avec les femmes comme avec les espèces d'hommes, (...) L'on oublie trop facilement qu'il y a deux lois nouvelles et singulières qui tyrannisent ces êtres si mobiles.. ».*

Aussi, l'emploi du déictique « on », dans « *L'on oublie trop facilement qu'il y a deux lois... » », rajoute une valeur supplémentaire à cette tournure définitoire que propose Stendhal dans ses énoncés dédiés à la transmission des leçons qu'il se propose de donner autour du concept de l'amour.*

Ce que nous nous devons retenir à travers cette analyse, c'est que le terme de discours, comme nous sommes en train de le voir dans les extraits étudiés, recouvre plusieurs acceptions selon les chercheurs ; certains en ont une conception très restreinte, d'autres en font un synonyme de "texte" ou "d'énoncé". A travers l'exemple que nous analysons, on peut déjà dire que le discours est une unité linguistique de dimension supérieure à la phrase (transphrastique), un message pris globalement. Pour L. GUESPIN, c'est ce qui s'oppose à l'énoncé ; c'est-à-dire que : « *l'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication ; le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne* » (1971 : 10)<sup>23</sup>.

Nous pouvons comprendre, à travers ces exemples, le désir de l'auteur du traité d'impliquer le lecteur et de vouloir anticiper sur sa façon de penser. L'auteur sait à l'avance ce que désire entendre (lire) le lecteur. A ce propos, sachant que ce même lecteur est co-énonciateur (il participe lui aussi, à sa manière au sens du texte), l'auteur, par le biais du narrateur, anticipe dans son discours et on a l'impression qu'il répond à un besoin de l'auteur, à un désir.

---

<sup>23</sup> GUESPIN Louis, a traité l'idée de la co-énonciation et le discours politique dans son article « *Problématique des travaux sur le discours politique* », [article], dans la revue *Langages*, Volume 23, en 1971.

### III.3.3 Synthèse : Ovide, Ibn Hazm et Stendhal ou le consensus autour de l'amour

L'étude que nous venons de mener nous invite à méditer sur le contenu des traités réalisés par Ovide, Ibn Hazm et Stendhal certes, à des époques diamétralement opposées mais traitant du même objet à savoir l'amour sur tous les plans. Pour évoquer cette thématique, les approches peuvent paraître différentes a priori mais, le travail d'analyse que nous avons effectuée a rapproché les trois ouvrages quant à leurs démarches et à leurs finalités. En fait, la réflexion que nous avons menée sur un plan comparatif, appuyée sur l'étude des énoncés, de leur mode de fonctionnement dans un par excellence, nous a permis de démystifier la particularité d'un genre, le traité, et d'éliminer toutes les idées préconçues sur ce type d'écriture.

Ainsi, nous pouvons schématiser la démarche entreprise et le cheminement de notre réflexion comme suit :

De quoi parle-t-on ?	De la Thématique de l'amour et de la passion qu'il suscite pour le cœur humain
Qui en parle ?	Trois auteurs appartenant à des époques et à des cultures différentes
A qui parlent-ils ?	A toutes les personnes ayant vécu ou en train de vivre une aventure amoureuse.
Dans quel but ils en parlent ?	Pour être coaché, afin de mieux gérer une relation amoureuse aussi difficile soit-elle
Comment en parlent-ils ?	Dans un discours qui apparaît comme des réflexions autour de l'amour et qui se veut comme un traité des bonnes résolutions à suivre.
Qu'est-ce qui caractérise	D'une part, un procédé énonciatif très mitigé où les

leurs discours ?	« je » et le « ils » s'alternent et des marques discursives où se mêlent objectivité et subjectivité.
------------------	---

### III. 3.2.1 : L'amour : une thématique universelle et atemporelle

Le travail effectué dans cette recherche nous a permis de réfléchir sur le sujet de l'amour, ce sentiment qui de tout temps intrigue les femmes et les hommes. Les littéraires et les artistes furent de tout temps les chantres de ce sentiment présenté à chaque fois comme étant le témoignage d'une noblesse humaine. La majeure partie de l'œuvre littérature mondiale fut consacrée à cette thématique que ce soit de manière explicite ou implicite. Tous les faits historiques mais aussi les légendes sont rattachés à une situation amoureuse et ce, depuis l'existence de l'humanité. Au-delà de la dimension spirituelle de l'existence de l'homme, l'aventure d'Adam et Eve par exemple, demeure le symbole d'une belle histoire d'amour qui marqua le début d'une union fusionnelle qui allait être perpétuée durant la grande odyssée humanitaire.

Pour mieux comprendre la pertinence du sujet mis en lumière dans les trois traités, nous avons soulevé l'intérêt que portaient aussi les philosophes à l'amour. Ceci nous a amené à déduire qu'il n'occupait pas seulement les cœurs mais aussi l'esprit.

En fait, l'amour est un thème hautement philosophique. Il se distingue de l'amitié et désigne généralement une relation intime, qu'elle soit physique et/ou intellectuelle, entre deux êtres ou entre l'homme et Dieu chez les penseurs religieux.

L'amour ne date pas d'aujourd'hui : Chez certains philosophes, notamment les grecs et les romains, l'amour est érigé en notion fondamentale de leur pensée. Ainsi Platon fait de l'amour, une sagesse. Etre amoureux renvoie à la contemplation des Idées. Etre philosophe, c'est être amoureux. En revanche, l'amour humain, lui, est perçu comme une passion du corps condamnable, une mise en esclavage du désir. A la lumière de cette vision particulière de l'amour,

nous ne pouvions pas imaginer qu'un personnage aussi intelligent et sensible comme Ovide, pouvait rater l'opportunité de produire une œuvre dans laquelle il résume des expériences vécues en leçons destinées à un lecteur atemporel, tout en s'inspirant de la légende gréco-romaine.

Par ailleurs, à la période où l'essor des sciences et de la culture marquant une civilisation arabo-andalouse à son apogée, entre le IX<sup>ème</sup> et le XVI<sup>ème</sup> siècle, l'amour était au centre de toutes les productions littéraires et artistiques. Ibn Zeydoun (Cordoue 1003 - Séville 14 avril 1071) fut un célèbre poète andalou, dont la poésie est dominée par sa relation avec la poétesse *Wallada bint al-Mustakfi*, la fille du dernier calife omeyyade de Cordoue Muhammed III. Sa production d'une extrême noblesse a eu un impact extraordinaire sur une pléiade de poètes de l'amour dans la péninsule ibérique. L'influence du poème d'amour est allée impacter même les soufis de l'époque andalouse qui ont gardé cette notion comme l'élément fondamental de leur production. Nous pensons essentiellement à *Abi-Medyen Choaib El Ichbili* et de son disciple *Mohyeddine Ibn El Arabi*.

L'amour étant à la croisée des chemins entre les arts, la littérature d'un côté et les chantres du soufisme de l'autre, il ne pouvait qu'avoir aussi de l'effet sur les hommes de loi, les juristes et les théologiens de l'époque ; Ibn Hazm, ayant lui aussi baigné dans cette ambiance andalouse, ne pouvait non plus évoquer ce thème dans un de ses ouvrages. En faire un traité, fut son choix et son livre apparaît comme un compromis entre une histoire d'amour vécue, racontée par ses amis, et discours dominé par le dogme et la religion.

Ensuite, pendant et après la renaissance, l'Europe connut une ampleur sans égal quant au talent des écrivains et artistes musiciens. Encore une fois, les légendes sur l'amour se multiplient. Henri Marie Bell, connu sous le pseudonyme de Stendhal en fut l'ambassadeur par excellence. Celui qui fut connu pour son analyse psychologique précise de ses personnages, Stendhal vécut dans un contexte qui eut une grande influence sur lui, à savoir le Premier Empire français dirigé par Napoléon. Il a beaucoup voyagé, principalement en Allemagne en tant que membre de l'armée impériale. Il a également participé à l'invasion de la Russie en 1812, mais était le plus attaché à l'Italie, où il a passé une grande partie de sa carrière comme consul à Trieste et Civitavecchia. Son roman " Monastère de

Parme " est sorti d'abord en Italie, car l'auteur estime que c'est un pays bien plus approprié et "passionné" que la France renaissante. De retour en France, l'écrivain est devenu obsédé par sa passion pour les femmes, qui s'est transformée en manie. Ainsi, il a reçu l'inspiration pour écrire de nombreuses œuvres d'art et même une analyse de ce qu'est l'amour, intitulée «For Love». Ces réflexions et autres écrits sont la raison pour laquelle il est défini comme un réaliste romantique, en raison de la romance qu'il y investit.

En outre, Stendhal était un admirateur passionné de la musique, en particulier des compositeurs tels que Chimarosa, Mozart et Rossini, et a même écrit une biographie très complète de Rossini (1824), qui est bien accueillie non pas en raison de l'exactitude historique, mais en raison de l'analyse de la musique elle-même (le livre a également été traduit en bulgare).

De nos jours, ses œuvres suscitent l'intérêt en raison de la subtile ironie, de la profondeur psychologique dans la description de la relation entre les personnages et l'information historique, entrelacées dans un tout parfait.

Toutes ces conditions l'ont amené à rentabiliser sa grande expérience sur l'amour et les femmes pour devenir le professeur qui oriente, conseille et accompagne les amateurs des relations amoureuses dans leurs aventures diverses.

L'après Stendhal fut aussi intéressant que les périodes antérieures : Plus tard, les Romantiques feront de l'amour la plus haute expérience humaine : chez Rousseau notamment ou Goethe par exemple, l'amour permet à l'homme de faire avec la Nature et l'ensemble du Cosmos. Chez Kierkegaard, l'amour permet à l'infini des possibles de s'exprimer en l'homme.

Au XXème siècle, Sartre fera de l'amour une passion inutile, une tentative pour se faire Dieu. Etre amoureux selon Sartre, c'est tenter de justifier son existence, son être hors de soi, exister "en soi pour soi". Avant lui, Schopenhauer dira de l'amour qu'elle n'est qu'une invention de l'espèce humaine pour justifier la reproduction, une ruse de l'instinct sexuel ? En tout état de cause et dans toute situation, l'amour, résistant au temps et aux aléas, il demeure roi.

### III. 3.2.2 : De la littérature au traité

L'autre réflexion que nous pouvons retenir à l'issue de cette recherche, est celle relative au genre. A priori, nous avions du mal à concevoir un genre tel que le traité ou l'essai, évoquer un sujet aussi sensuel et personnel. Ecrire un traité sur un mode de comportement ou sur toute autre valeur humaine n'aurait soulevé aucune équivoque. Le paradoxe entre le thème de l'amour et le genre fut l'une des premières interrogations que nous nous sommes posée. Une poésie ou un récit sur l'amour n'aurait sûrement pas titillé notre curiosité. Ainsi, il était important pour nous d'approfondir notre recherche sur ce rapport plus ou moins paradoxal entre thème et genre.

Nous avons été alors amenée à redéfinir le traité pour aller le dénommer comme étant un manuel d'instructions ou un livre standard dans n'importe quelle branche qui forme un sujet d'études. Nous pouvons citer quelques exemples de traités universellement connus et reconnus tels que : le traité des lois, celui de la nature humaine ou encore celui de l'architecture.

Ils se différencient les uns des autres, aussi bien par le public ciblé que par le sujet abordé. Les traités sont habituellement édités par des imprimeurs spécialisés, dans le but de répondre aux besoins de formation, sur n'importe quel thème susceptible de faire l'objet d'un enseignement. Il s'agissait autrefois généralement d'un important commerce qui nécessitait des ventes massives, afin de rendre ces publications rentables. Bien que la plupart des traités soient uniquement édités sous forme de livres reliés, certains sont désormais consultables sur internet.

On les classe par le public recherché et par le sujet étudié. Les traités sont généralement publiés par des éditeurs spéciaux qui traitent toutes les demandes d'information sur des sujets d'enseignement.

Lors de notre réflexion, nous avons pu établir le rapport qui existe entre roman, essai et traité, ce qui était un passage obligé qui allait nous aider à fixer définitivement l'appartenance des textes à un genre. Là aussi, encore une fois, la polyvalence entre tous ces genres prédominent les trois ouvrages. Ce sont des auteurs qui avaient envie non seulement de donner des leçons, de conseiller les amoureux mais aussi d'évoquer des situations vécues et par voie de conséquence,



le profil d'un écrivain romancier n'était pas toujours loin. C'est ce qui a motivé notre choix quant à la démarche méthodologique pour laquelle nous avons opté pour confirmer toutes ces hypothèses non pas à travers des suppositions en extrapolant des référents théoriques mais en puisant dans l'énoncé même ainsi que le discours produits dans les traités.

Par définition, l'énonciation fut abordée selon son versant psychologique ou cognitif, comme processus de mise en œuvre de la parole. C'est à partir de ce précepte que nous avons reconsidéré l'analyse du discours contenu dans les trois traités à partir du moment où les trois auteurs réalisent leur production sur la base d'un vécu. En outre, la thématique de l'amour ne pouvait qu'avoir de l'influence sur l'écriture puisque, comme nous l'avons souligné à maintes reprises, il s'agit encore une fois d'un sentiment et non pas d'une notion appartenant à une quelconque discipline scientifique.

À cet égard, il était important pour notre recherche de pouvoir distinguer les trois modalités distinctes qui peuvent participer au processus de mise en œuvre de l'activité signifiante : du côté du sujet avec le paradigme de la faculté (ou cognition incarnée), le préconstruit (dans le cadre de l'analyse du discours), et l'énonciation (la prise en compte du sujet, à partir des travaux de Benveniste).

Nous nous sommes donc posé la question de l'énonciation et tenter de savoir comment et selon quelles modalités des interlocuteurs parviennent à se comprendre. En fait, quel dispositif mettre en place pour comprendre l'autre ? Ovide, Ibn Hazm et Stendhal, de manière explicite ou implicite, se sont engagés à réaliser leur ouvrage dans le but de faire passer un message et donc, d'être compris. Comprendre l'autre, c'est toujours le comprendre spontanément à partir de soi, de son propre intérieur cognitif et émotionnel, et c'est toujours non per(re)cevoir passivement, comme le suggère le mot réception, le sens des mots (leur appartenant). Mais bien plutôt montrer spontanément la capacité intentionnelle et transcendante, altéritaïre, de se mettre spontanément dans les pas de celui qui s'énonce ou s'est énoncé et dont le texte est matériellement la trace verbale.

Créer à partir de cette linéarité, mais sans jamais causalement y attacher et y réduire la forme du sens global du texte perçu / compris.

Dans notre analyse, nous avons donc insisté aussi sur la co-énonciation puisque comprendre un texte c'est amener l'autre à en co-construire le sens. Ainsi, le discours est perçu comme une forme mise en place par le sujet, qui devrait néanmoins s'intégrer selon nous dans une dimension socio-historique, tel que cela est pensé en analyse de discours.

Parmi les résultats les plus pertinents obtenus à cet effet fut cette ambivalence qui dominait les textes des auteurs au plan de l'engagement personnel sur le sujet. Voulant probablement instaurer un discours explicatif, voire exhortatif, la neutralité dans le discours, alternée par l'expression d'une émotion vécue, a donné lieu à des variations diversifiées dans l'usage des pronoms personnels : Du « je » énonciatif au « on » globalisant, en passant parfois par un « nous » inclusif et un « il » marquant une distanciation par rapport à des propos rapportés, la symphonie énonciative était assez intéressante à prendre en compte dans notre étude. Nous nous sommes même demandé si, à la lumière de ces résultats, la dénomination du genre n'était pas quelque part compromise.

Toutes ces réflexions nous ont poussées à aller vérifier quelques aspects qui concernent cette fois-ci le discours produit par les trois essayistes.

### III. 3.2.3 Le discours autour de l'amour : entre objectivité et subjectivité

L'autre démarche qui nous a aidés à apporter des éclairages sur le fonctionnement de l'écriture des traités mais aussi et surtout sur la dimension sémantique de la thématique fut celle du discours.

Perçue comme une suite logique, l'analyse de certains éléments du discours nous a paru complémentaire quand on avait soulevé cette ambivalence dans le dispositif énonciatif contenue dans la production des auteurs. En effet, la réflexion première sur le thème et le genre, nous a conduits à analyser le système d'énonciation et l'implication des auteurs. Ainsi, nous nous devons de vérifier cette particularité aussi en procédant par une analyse des discours produits.

Comment les auteurs qualifiaient l'amour mais aussi la femme et sa relation avec l'homme ? Une question que nous nous sommes posée et nous avons effectué un

relevé assez intéressant dans le corpus d'études pour le soumettre à l'analyse. La variation entre l'emploi fréquent des adjectifs évaluatifs axiologiques ou/et non axiologiques nous a permis de décoder le rapport étroit qu'avait l'auteur avec la thématique. De la neutralité à l'affectif, l'analyse du discours sur ce plan-là a montré cette ambivalence intéressante entre objectivité et subjectivité. Ceci a conforté notre réflexion première à propos de l'énonciation diversifiée. En fait, nos trois essayistes ne pouvaient pas s'empêcher de passer par des « jugements de valeur » sur ce qu'ils présentent comme notions de vérité générale. De ce fait, nous remarquerons que le recours à la qualification relative à un ressenti personnel, est projetée sur toutes les situations en rapport avec l'amour ou la femme.

L'analyse des adjectifs axiologiques et les différentes valeurs qu'ils suggèrent, nous ont montré que les essayistes s'impliquent énormément dans leur discours et ce, de manière consciente ou inconsciente, en s'inscrivant dans leur énonciation car, le but étant, d'y associer l'Autre, leurs lecteurs cibles, pour en faire leurs co-énonciateurs. Etait-ce la stratégie recherchée ? Nous souhaiterions développer toutes ces questions dans des publications futures mais aussi inviter tous les chercheurs qui seraient intéressés par cette problématique à y réfléchir et à collaborer éventuellement dans des projets complémentaires.

Il est important de signaler que lorsque, tout au début de la recherche, nous avons pensé à l'intitulé de la thèse, il était très loin de ma part de penser à une démarche énonciative/discursive pour analyser les corpus. Ce qui prédominait à priori, c'était la conception et la représentation du thème de l'amour selon des auteurs, des essayistes appartenant à des périodes très différentes. C'est la raison pour laquelle que dans la première partie de notre travail, nous nous sommes focalisée uniquement sur cet aspect thématique et situer les auteurs par rapport à cette conception. Chemin faisant, il me semblait presque impensable de limiter ma réflexion juste sur des « suppositions » relatives à des informations collectées à propos des ouvrages, de leur auteur et de la thématique de l'amour. Cependant, pour donner plus de crédibilité aux données que nous allions avancer, il fallait à tout prix se doter d'un outil d'analyse plus performant et qui allait donner plus de fiabilité aux résultats escomptés. Le recours à la linguistique, celle régit le socle

qui a donné naissance aux textes analysés, nous a semblé incontournable pour tenter de se rapprocher le plus possible à des données plus palpables, plutôt que de rester sur des considérations presque fantasmatiques qui réduiraient la fiabilité des données avancées.

En somme, nous pouvons avancer, sans risque de se tromper, que le recours aux procédés linguistiques, tels que le discours et l'énonciation, donnent des résultats très précis sur des textes anciens. Ceci démystifierait l'idée selon laquelle, l'analyse du discours ne peut être appliquée qu'aux textes contemporains. Nous parlons donc d'un outil d'analyse qui lui est certes récent, mais avec lequel, des chercheurs pourraient revisiter beaucoup de textes anciens pour corriger s'il le faut, certaines analyses qui ne se sont appuyées que sur des suppositions instinctives.

# CONCLUSION

de la malade  
vient  
me  
le  
et  
SAIGNANTE  
CHE  
de  
ou  
su  
de  
LOU M'A  
PERCE  
de  
de

À l'issue de la présente thèse doctorale, s'inscrivant dans le domaine des sciences des textes littéraires, il est pertinemment important de rappeler les grandes lignes du projet sur lequel nous nous sommes investis tout au long de ce travail. Ce dernier, ayant porté sur une thématique qui pouvait, certes, paraître anodine a priori, mais qui s'est avérée beaucoup plus complexe par rapport aux représentations que l'on se fait de cette notion qu'est l'amour.

Entreprendre un projet de recherche, en partant de mots clés en apparence épars, tels que l'amour, cœur humain, traité, évoqués à travers des corpus émanant d'auteurs d'horizons divers. L'un, Ovide (en latin Publius Ovidius Naso), ayant vécu à une époque latine, (né en 43 av. J.-C. à Sulmone, dans le centre de l'Italie et mort en 17 ou 18 ap. J.-C.). Tandis-que l'autre, Ibn Hazm, un arabo-andalou évoluant au XI<sup>e</sup> siècle, dans un contexte très particulier, à un moment où la civilisation musulmane en Europe était à son apogée. Et, enfin, placer dans ce puzzle en construction, un troisième auteur, Stendhal, un écrivain français du XVIII<sup>e</sup> siècle cette fois-ci, celui qui a su épouser tout le charme revendiqué par le romantisme de l'époque et dont il s'est nourri lors de ses séjours en Italie, mais aussi dans plusieurs autres villes européennes.

Dans notre introduction, nous avons privilégié quelques pistes de recherche qui nous avaient permis par la suite d'émettre quelques hypothèses qu'il fallait vérifier par une étude approfondie sur la notion d'amour, celle qui fut véhiculée avec des variantes différentes dans les trois ouvrages. S'il était un peu plus aisé d'établir de quel amour il s'agissait et selon quelles représentations leurs approches définitives les auteurs se sont-ils appuyées, il était plus complexe, cependant, de rattacher la thématique au genre : le traité. Ce dernier, paraissant en paradoxe avec l'étude d'un sentiment naturel, nous a ouvert la piste pour aller vérifier cette complexité, voire contradiction, en recourant à une étude énonciative et discursive pour pouvoir démontrer la teneur des propos des auteurs, mais aussi la dichotomie : objectivité et subjectivité dans le discours autour de l'amour.

De ce fait, la problématique du concept du genre, le traité, par rapport à la thématique de l'amour, un sentiment ressenti de manière naturelle mais surtout individuelle, s'est d'emblée posée à nous. Nous avons retenu les principes de base qui caractérisent le traité comme genre, celui d'un manuel d'instructions ou d'un livre standard dans n'importe quelle branche qui forme un sujet d'études.

Même s'ils se différencient les uns des autres, aussi bien par le public ciblé que par le sujet abordé, les traités sont habituellement édités dans le but de répondre aux besoins de formation, sur n'importe quel thème susceptible de faire l'objet d'un enseignement. L'autre particularité du traité, qui avait attiré notre attention, était celle de son aspect lucratif : théoriquement, il s'agit d'un important commerce qui nécessite des ventes massives, afin de rendre ces publications rentables. Bien que la plupart des traités soient uniquement édités sous forme de livres reliés, certains sont désormais consultables sur internet. Ceci nous a amené à réfléchir sur le discours que les auteurs doivent utiliser ainsi que les stratégies d'écriture dont ils devaient user pour séduire un maximum de lecteurs, dans le but de « vendre » leur enseignement sur l'amour. Nous savons aussi qu'ordinairement, on classe les traités par le public recherché et par le sujet étudié.

Ceci étant, prenant conscience du fait que le projet portait sur la réalisation d'une thèse doctorale dans le domaine de la littérature, nous avons jugé donc utile de soulever l'autre sous-problématique dans ce travail et qui se rapporte aux liens qui peuvent exister entre les deux genres à savoir le roman et le traité. Il est aussi important de souligner que les trois auteurs, en dehors des ouvrages choisis pour le corpus d'analyse, sont tous aussi, chacun dans son domaine de prédilection, poètes, romanciers, essayistes etc.

Les genres littéraires sont des catégories de la littérature déterminées en fonction de la forme d'expression choisie (roman, pièce de théâtre, poème etc.), mais également du registre, du sujet, de l'atmosphère générale de l'œuvre (une pièce de théâtre peut-être une comédie ou une tragédie). Ils se différencient les uns des autres, aussi bien par le public ciblé que par le sujet abordé. Nous sommes tous unanimes à définir le roman comme étant un long récit en prose (ou au Moyen Age en vers), qui peut revêtir de multiples formes (roman d'aventures ou d'analyse, roman épistolaire,

etc.). Son organisation traditionnelle autour d'une intrigue et de personnages a été remise en cause au XXe siècle par les partisans du Nouveau Roman.

Or, l'essai par exemple, est une Œuvre argumentative en prose, n'obéissant à aucune règle contraignante ; il prend donc des formes variées. L'auteur peut s'y exprimer à la première personne du singulier ou du pluriel, ou de manière plus impersonnelle ; il adopte dans son propos une progression libre, il peut mêler raisonnement général et récit d'expérience personnelle, art de convaincre et art de persuader. L'essai correspond souvent à une démarche de recherche intellectuelle : L'auteur tente, par l'écriture, de mettre ses pensées à l'épreuve.

Toutes ces approches définitoires nous ont donné du fil à retordre durant tous les périples de cette recherche. La raison est que toutes les caractéristiques du genre citées plus haut, apparaissent, à un moment ou un autre, dans nos trois corpus d'étude. La grande question qui avait retenu notre attention était la suivante : Comment peut-on argumenter, philosopher et présenter le sentiment de l'amour et des relations de couples qui l'engendre, comme objet d'enseignement ? Comment requalifier l'essai, à lumière d'une analyse discursive ?

Or, on sait que les trois ouvrages que nous avons choisis pour le corpus d'analyse, à savoir, *L'Art d'aimer* (Ovide), *Le Collier du pigeon* (Ibn Hazm) et *De l'Amour* (Stendhal) sont à la base considérés conventuellement comme étant des traités. Cependant, le traité devait être un travail de démonstration plus contraignant que l'essai, privilégiant rigueur et logique ; les marques de la présence du locuteur y sont généralement plus discrètes que dans un essai.

Afin d'étudier cette triade entre la thématique de l'amour, des auteurs de différents horizons, de par leurs époques respectives mais aussi par le statut qu'occupait chacun d'eux dans l'environnement où ils avaient évolué, Il était important pour nous de recourir non seulement à leur vécu mais, pour des raisons de crédibilité aux résultats escomptés à l'issue de notre recherche, à l'analyse énonciative et à quelques aspects du discours qu'ils ont produit.

Pourquoi avoir recouru à ce procédé ? Lorsqu'on sait que dans toute communication, on trouve à la fois un énoncé et une énonciation. L'énoncé (tel que relevé dans les corpus que nous avons analysés dans notre travail) n'est autre que le



résultat linguistique, c'est-à-dire, le texte écrit, tandis que l'énonciation est l'acte linguistique par lequel des éléments de langage sont orientés et rendus spécifiquement signifiants par l'énonciateur (et son co-énonciateur, qui n'est pas un simple destinataire) en vue de produire ledit énoncé : on dit généralement que l'énoncé est le « dit », tandis que l'énonciation est le « dire ». Nous sommes ainsi partis sur l'idée selon laquelle, « c'est l'énonciation qui fait l'énoncé ».

Pour mieux cerner toute la charge sémantique autour de l'amour, selon les trois auteurs, nous avons retenu le principe selon lequel l'énoncé est de nature matérielle. Ainsi, il était impensable pour nous de rester juste sur des suppositions, pour ne pas dire « fantasmer » sur la thématique de l'amour. Ceci qui nous a amené à décider de pénétrer les énoncés autour de ce sentiment par le procédé énonciatif.

Les éclairages théoriques auxquels nous nous sommes référés avant d'effectuer l'analyse, nous ont montré aussi que l'énonciation en revanche, est beaucoup moins matérielle, et partant, beaucoup plus difficile à cerner et à transcrire. N'étant pas toujours directement perceptible, elle peut faire l'objet d'une enquête ou d'une déduction, mais elle nous échappe toujours, au moins partiellement : consistant en un acte individuel et unique, « l'énonciation, par nature, ne peut être reproduite ». C'est ainsi d'ailleurs que pour décoder le discours subjectif sur l'amour, nous avons commenté des énoncés, en suivant un protocole d'analyse relatif aux valeurs axiologiques.

D'un point de vue strictement grammatical, on pourrait croire a priori que seuls les énoncés concernent cette discipline, et que par conséquent, l'énonciation est hors sujet. Ce n'est pas exact. En effet, d'abord, l'énonciation sert précisément à circonscrire les limites du champ de la morphosyntaxe, ensuite, son repérage était pour nous indispensable à l'étude de certaines catégories, telles que noms, pronoms, adverbes.

En fait, cette confrontation entre analyse énonciative, sur le discours subjectif à travers les jugements de valeur, sur la thématique de l'amour dans un genre appelé, traité, a répondu à nos préoccupations de départ et nos hypothèses de recherche.

En effet, la subjectivité dans le discours de l'amour paraissait évidente dès l'amorce de notre projet, quand déjà il était à l'état naissant. Nonobstant tout sens

global et globalisant de la notion, au plan intrinsèque, la subjectivité, en tant que concept, suggère ce qui a rapport à la personnalité du sujet parlant, à ses impressions, à son affinité, à ses états de conscience. Nous avons compris ainsi que, le statut d'Ibn Hazm, le juriste qu'il fut, le philosophe mais surtout le théologien œuvrant dans la cour du roi, devait avoir un impact considérable sur son énonciation. Le contexte d'Ovide et de Stendhal était très visible aussi dans les profondeurs de leurs discours.

Benveniste voit dans cette notion "l'unité psychique qui transcende la totalité des expressions qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience" (BENVENISTE. 1966.p.260). Selon lui, la subjectivité est donc la capacité du locuteur à se poser comme sujet. Le raisonnement de Benveniste nous a convaincu lorsqu'il a dit que subjectivité et langage sont intimement liés. Le langage, dit-il, est la "possibilité de la subjectivité" qui en constitue "une propriété fondamentale" (ibid. p.263). Par ailleurs, les travaux de K-Orecchionni ont conforté cette vision puisque, elle aussi, est de cet avis. Elle croit qu'aucun lieu langagier n'échappe à l'emprise de la subjectivité" (Orecchionni. 1969. p.117). La même idée se retrouve chez Ricœur pour qui le langage est un mode d'être dans l'être" (ibid. p.261).

Tout ce socle théorique nous a orienté vers la mise en place du protocole d'analyse des corpus sélectionnés à cet effet, et nous a mis sur la piste de la recherche d'énoncés dans lesquels, la dimension axiologique nous a permis de mesurer comment la notion d'amour ainsi que le champ lexico-sémantique qui l'entoure (relation amoureuse, la femme, l'homme et la femme, l'amant, etc.) est qualifiée.

Cette approche méthodologique, basée sur le procédé énonciatif et le discours, s'est avéré très rentable, même lorsqu'elle est appliquée à des textes « anciens ». La réflexion portée sur les trois traités, à travers l'analyse d'énoncés qui se sont avérés être révélateurs sur le système d'énonciation, la caractéristique des discours, par rapport à la dénomination figée du genre, pourrait être, sans prétention aucune, un modèle méthodologique à recommander pour les jeunes chercheurs, en quête d'une démarche, leur permettant d'aboutir à éclairer leur problématique de recherche.

Ce travail nous a permis aussi de casser certains tabous d'ordre procédural et de dépasser certains stéréotypes quant aux représentations que l'on peut avoir sur les textes dits anciens qui, semblent, ne plus être d'actualité.

Nous pensons très sincèrement, chemin faisant, que l'étude appliquée à ces trois textes nous a permis d'abord de reconsidérer le genre qui, jusque-alors, avait un sens figé. En outre, aussi ancien soit-il ce texte, il reste un discours, produit dans un contexte spatio-temporel donné et donc, il est porteur d'un sens. Les révélations contenues dans une telle analyse peuvent enrichir des données historiques mais pas seulement ; elles peuvent renseigner sur certains aspects en anthropologie, en psychologie des personnages et de l'auteur qui, en fait, représentent un effet miroir de leur époque.

Vu sous un autre angle, du point de vue de la dynamique de la recherche scientifique, nous considérons ce travail, aussi, comme un ouvrage dans lequel des données très importantes sont à exploiter ainsi que des pistes intéressantes de recherche sont à pourvoir par d'autres chercheurs. Cet ouvrage offre une infinité de données significatives qui restent à exploiter à bon-escient.

Le discours des trois auteurs nous a révélé de nombreuses thématiques que les étudiants-chercheurs peuvent reprendre : Pour ne citer que celle-ci, le discours de l'amour, à travers les figures de styles : le recours à la métaphore était une caractéristique récurrente dans leur écriture. Les auteurs, surtout Ovide, devaient se référer à des codes socioculturels propres à leur vécu, car ils reprenaient des figures symboliques que le co-énonciateur de l'époque devait se représenter comme étant des référents. Une analyse énonciative et discursive qui décoderait tous ces éléments sociétaux, caractérisant le contexte de chaque époque, devrait apporter de l'eau aux moulins de plusieurs chercheurs et ce, appartenant à diverses spécialités, telles que la sociologie, l'éthologie, l'histoire, la psychologie etc.

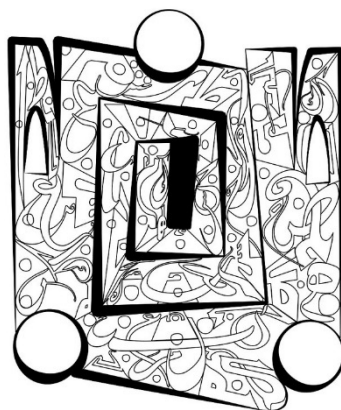
En somme, il conviendrait de dire, qu'un travail réalisé dans une discipline ayant pour cadre la Littérature, peut transcender dans l'interdisciplinarité et aller rivaliser les autres domaines, en participant elle aussi aux apports scientifiques dans d'autres disciplines. Les résultats auxquels nous sommes parvenus dans ce travail ont satisfait nos attentes, mieux encore, ils ont permis d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche et de travailler davantage sur ce qui constitue en fait la langue du littéraire. A savoir : la dimension linguistique, avec toutes les retombées qu'elle peut avoir sur la sémantique, la pragmatique et autres, pour qu'enfin, les clés qui nous ouvrent les portes qui nous introduisent dans d'autres horizons et ce, à travers cette vision

multidisciplinaire qui s'avère aujourd'hui nécessaire dans la recherche scientifique moderne.

Cette recherche a prouvé encore une fois, que le discours inscrit dans sa dimension didactique « cache » toujours une perspective subjective que le lecteur doit recevoir comme une demande de consolation de la part d'un auteur amoureux.

Ovide, Ibn Hazm et Stendhal sont sans doute parmi les plus grands écrivains de l'Amour.

# Références bibliographiques



### Ouvrages du corpus

- IBN HAZM al Andaloussi, BERCHER Léon. Le collier du pigeon ou de l'Amour et des amants. Carbone, Alger, 1949, 420p.
- Ovide, L'art d'aimer. Librio, Flammarion, Paris, 1994, 96p.
- STENDHAL. De l'Amour. Folio classique, Paris, 2005, 505p.

### Ouvrages de référence

#### A

- ADAM, Jean Michel et HEIDMANN Ute. Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité. Etude de lettres, France, 2005, 365p.
- ARIES, Philippe. L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime. Seuil. Paris, 1975, 448p.
- ARON, Paul. SAINT-JACQUES, Denis. VIALA, Alain. Le dictionnaire du littéraire. PUF, Paris, 2010, 768p.
- ASSOUN, Paul-Laurent. Littérature et psychanalyse. Ellipses, Paris, 1996, 144p.

#### B

- BARTHES, Roland. Fragments d'un discours amoureux (Séminaire à l'école pratique des hautes études). Seuil, Paris, 2007, 743p.
- BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Seuil, Paris, 1982, 105p.
- BARTHES, Roland. S/Z, Seuil, Paris, 1970, 125p.
- BOYER, Henri. Stéréotypages, stéréotypes : fonctionnement ordinaires et mises en scène. L'Harmattan, Paris, 2007, p407.
- BLANCHOT, Maurice. L'Écriture du désastre. Paris, Gallimard, 1980, 219 p.

#### C

- CASTONGUAY, Annye. Amour, passion, volupté et tragédie. Séguier, Biarritz, 2007, 265p.
- CALVET, Louis-Jean. Roland Barthes. Paris, Flammarion, 1990, 327p.
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique. Dictionnaire d'analyse du discours. Paris, Seuil, Paris, 2002. 580p.
- CHEBAL, Malik. Les 100 noms de l'amour. Paris, Alternatives. 2006. 63p.
- CLÉMENT, Catherine, Vies et Légendes de Jaques Lacan, Paris, Éditions Grasset, Coll. Figures, 1981, 256 p.

#### D

- DAVID, Christian. L'État amoureux. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1990, 310 p.
- DURAND, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Dunod, 1992, 536p.

#### E

- ECO, Umberto, sémiotique et philosophie du langage. Paris. PUF, 1988, 255p.
- ESCARPIT, Robert. Le Littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970, 117p.

### F

- FERRY, Luc. La révolution de l'amour. Paris, Plon, 2010, 210p.
- FISHER, Hélène. Pourquoi nous aimons. Paris, Robert LAFFONT, 2006, 320p.
- FOUCAULT, Michel. Folie, Langage, Littérature. Paris, Vrin. 2019. 312p.
- FOURNIER, Martine. L'amour, une philosophie nouvelle pour le XXIème siècle.
- FREUD, Sigmund. Lecteur littéraire et la fantaisie. Paris. Gallimard. 1985. 286p.

### G

- GODIN, Jean-Guy, Jacques Lacan, 5 rue de Lille, Paris, Seuil, 1990, 211 p.
- GODINO CABAS, Antonio, Curso e Discurso da obra de Jacques Lacan, Sao Paulo, Ed. Moraes, Coll. Biblioteca Freudiana Brasileira, 1982, 292 p.
- GAZALE, Olivia. Je t'aime à la philo. Paris, Livre de poche, 2010, 426p.
- GENETTE, Gérard. Figures III. Paris. Seuil. 1972 ? 310p.
- GIDDENS, Anthony. La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes. Paris, Le Rouergue, 2004, 265p.
- GRAWITZ, Madeleine, Méthodes des sciences sociales. Paris, Dalloz, 2000, 1040p.
- GUETTAT, Mahmoud. La musique classique du Maghreb. Paris, Sindbad. 1980.239p.

### H

- HAMBURGER, Kate. Logique des genres littéraires. Paris.Seuil. 1986. 312 p.

### J

- JULIEN, Philippe, Le Retour à Freud de Jacques Lacan, Paris, E.P.E.L., 1990,235 p.

### K

- KAUFMANN, Jean Claude. Quand je est un autre. Paris, Armand Colin. 2008, 264p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L'énonciation : de la subjectivité dans le langage. Paris, Armand Colin, 2009, 272p.
- KRISTEVA, Julia. Sémiotiké, recherche pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1966, 384p.

### M

- MAINGUENEAU, Dominique. Discours et analyse du discours, Paris, Armand Colin, 2017. 296p.
- MAINGUENEAU, Dominique. Analyser des textes de communication. Paris, Collection I-com, 2016, 280p.
- MILLER, Judith, Album Jacques Lacan. Visages de mon père, Paris, Seuil, Coll. Champ Freudien, 1991, 156p.

### N

- NASIO, J. -D., Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1994, 261 p.

### P

- POILLOUX Jean Yves. Essai, genre littéraire. Paris. Armand COLLIN. 1974, 266p.
- PLATON, Le Banquet ou De l'amour, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1973, 184 p.

### R

- REY, Pierre, Une saison chez Lacan, Paris, Seuil, Coll. Points Actuels, 1989, 220 p.
- RIFKIN, Jeremy. Une nouvelle conscience pour un monde en crise, vers une civilisation de l'empathie, Paris, Les liens qui libèrent, 2011, p389.
- REUTER, Yves. Introduction à l'analyse du roman. Paris. 2009, 210p.
- RICOEUR, Paul. Temps et récit. Paris, Seuil, 1983. 404p.
- RUDINESCO, Elisabeth, Histoire de la psychanalyse en France, Vol. 1, Paris, Fayard, 1994, 496 p.

### S

- SCHOPENHAUER. Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort. Paris, Union générale d'éditions. 1964, 181p.
- STENDHAL. Journal. Paris, Folio classique, 2010, 1266p.

### T

- TODOROV, Tzvetan. La notion de la littérature et autre récit. Paris, Seuil, 1987, 455p.
- TODOROV, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris, Larousse, 1970, 177p.
- TODOROV, Tzvetan, "La Parole selon Constant", dans Poétique de la prose, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1971, 117p.

### U

- ULLRICH, Langer. Le plaisir littéraire au XVI ème siècle. Paris, Seuil, 1973, p258.

### W

- WURTZ, Ludmila. La poésie lyrique. Paris. Paris. Bréal. 2002. 222p.

### Articles

- BENGHABRIT, Mohammed Tewfik. L'armée du Salut de Abdellah Taia. Du romanesque au filmique : quelle esthétique de l'adaptation ? Ouvrage collectif Littérature et Arts dans l'espace maghrébin. Université de Tlemcen. 2020, 75.
- FABRE- SERRI, Jaqueline. Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne



- FOURNIER, Martine. L'amour, une philosophie nouvelle pour le XXIème siècle. Les grands dossiers des sciences humaines. 2013, n°32, p17.
- FRYCER, Jaroslav. La littérature comme acte de communication. ETUDES
- GOMANE, Jean Pierre. L'italianisme de Stendhal. Dans Études 1962/4 (Tome 313)
- JAMBET, Christian. La fitna, Le désordre politique dans l'Islam médiéval. Médiévales 2011/1 (n° 60)
- VIAL, Hélène. La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation. L'information littéraire 2004/2 (Vol. 56), pages 34 à 37
- ZELIZER, Viviana. The social meaning of money. Pin money, paychecks, poor relief and other currencies. Revue française de sociologie. Année 1997 38-2 pp. 387-389  
Fait partie d'un numéro thématique : L'économie du politique

### Dictionnaires et encyclopédies

- LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 520p.
- Le Petit Robert I, Paris, Dictionnaire LE ROBERT, 1989.
- Dictionnaire de la psychanalyse, sous la direction de Roland Chemama, Paris, Larousse, Coll. Références Larousse, 1993, 300p

### Thèses de doctorat

- BRAHMI, Fatima. Dupin de Poe, Lecoq de Gaboriau et Holmes de Doyle: Trois héros-détectives examinés sous la loupe comparatiste. Thèse soutenue à l'université de Tlemcen en 2013.
- DALI-YOUCHEF, Fatima Zohra. L'exotisme de l'Ouest américain, vu par quelques auteurs : Chateaubriand, James Fenimore Cooper et Gustave Aimard, thèse soutenue à l'université de Tlemcen en 2016.
- FABRE- SERRI, Jaqueline. Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne, thèse soutenue à Paris IV, 2004
- MAHDI, Tahar. Le concept d'igmâ' chez Ibn Hazm selon l'Ihkâm fi usûl l'ahkâm : traduction annotée et commentée du chapitre l'igmâ'. Thèse de doctorat en Études arabo-islamiques, soutenue à Paris VIII en 2002.
- PION, Alexandra, Stendhal et l'idéalisme romantique. Thèse soutenue à Vienne en 2011.
- TOLA Eléonora, La métamorphose poétique chez Ovide : Tristes et Pontiques : le poème inépuisable. thèse soutenue à Paris IV, 2000

# Index des auteurs



l'arabique

**A**

Abu al Abas.....	68
Abu el atahiya.....	22
Abu Medyen.....	125
Abu Nuwas.....	22/35
Agapé .....	37
Agathon.....	20
Al Djahiz.....	96/108
Al hajiz.....	34
Archiloque.....	26
Aristote.....	20
Aristophane.....	20

**B**

Beaumarchais.....	43
-------------------	----

**C**

Catulle.....	26/112
--------------	--------

**D**

Derwich.....	22
Duvelle.....	44

**E**

El Abbas Ibn EL Ahnef .....	22
El Kabbani.....	22
Engels.....	106
Erôs .....	37

**F**

Freud..... 53

**G**

Goethe..... 48

Guillaume..... 86

**I**

Ibn ‘Arabi..... 23/35/50/66/69/125

Ibn Daoud..... 34

**K**

Khayyam.....35

Klein..... 53

**L**

Lucrèce.....29

Larbaud.....49

Lacan..... 53

**M**

Michaux.....41

Molière.....43

Molinié.....76

Montaigne .....63/69

Musset.....47/48

Musu’udi..... 96/108

**P**

Platon.....20/21/29/109

Pascal.....	36
Prodalire.....	93
<b>R</b>	
Rostand.....	43
<b>S</b>	
Safouan .....	53
Shawki .....	22
Shiloan.....	45
Socrate.....	20/21
Spinoza.....	47
<b>T</b>	
Tamimi.....	86
<b>V</b>	
Villon.....	23
Voltaire.....	135

## Annexes

از صدای سخن عشق ندیم خوشتر یاکار که درت  
کنش بدوار بنام

## Annexe 1 :

## Texte dans la langue d'écriture d'Ovide

(Ovide, œuvres complètes, avec traduction française publiées sous la direction de M.NISARD. 1903)

- *et erit tenui meditabor: non enim melior esset*(page 78)
- *Malo mendacium frugi animose locutus est promissa attrahentibus foeminas, omnis homines deosque testor tuum curae.* (page 79)
- *Ego odi eum, quia non est femina quae dat se ad se, et animi et nihil cogitat de ea knitting. Quæ data est mihi voluntas extra officium non est iucundum mihi, volo audire verba significatur laetitia sentit non (..) Ego amo video vidi oculis meis et moriens dominae more ...*(page 81)
- *Circum magnum auditorium cum suis multis occasiones praebet, verbis non opus est tibi exprimere instituit. Quis similis tui in sede a valde proxima, ne quis te prohibet ...*(page 86)
- *Si quis ex nostris qui illic esse ignotum est ars amandi, Hoc legat et lecto carmine.*(page 89)
- *Omne versum esset rescripsi* (page 90)
- *Incipit non esse, me magistrum.  
Et nolite in hac parte.  
Vel etiam queri debeo.  
Pars mei ad me manet negotium, unum devoratum est.  
Lets 'adepto conectuntur prohibere huc navis.*(Page 91)
- *Confinia loquar qui ardebat amore fraterno conscio et interim strenue se ulciscitur scelus?*(page 92)
- *Dilexit pauper sum, ubi non dabit tibi munera dederunt delicatus verba* (p 93)
- *Dona mihi palmam, gratiam puer, et in meam ponere in odoratos positu variare capillos coronam de fabula. Graecis enim aliud ars medendi Prodalire nepotem Eaque virtutis prudentiae Nestorem quam ob immensam Calchas alvum erudiendae Telamonius armis. Otomedon facere fugientes currus mihi, ut sapiens in caritate. Homines et celebrant tuam poetae laude*

*nóxium me; sit nomen meum in cantu omnes super orbis terrarum. Et dices: «Naso magister erat » (page93)*

- *quod sic, ut auguror esse, voveo ac vincere erit tibi poema gloriae tuae [...] provisum est ut scribantur sermones mei non est indignus te languere. (page 94)*
- *Cum Exsultabit cor meum in dolore constricta, quando non est, ad id opense, tunc scite blanda Venus, labitur in ea(p 107)*
- *Tu quoque nosti quomodo sibi gloriosam consequi, adhibito colorem album (...) concedit ad artem replete in hiatus (..) in supercilio linea et color velare verum tuae lucis cum umbra genis. Et tu non dubitas adiungere figura nempe in luce reponit Patris vestri cinis pulchrum oculis aut produci in spica litoribus(page 116)*
- *Ad ea Germanicus inficitur teneras herbas Femina canitiem illis artificio magis quam sub colore mollis.(p122)*
- *Femina venit ante ipsum densissima capillos adornatus: isque cum emit eam, et in pretium pro pecunia, et capillus sui aliorum fit. Et palam, et non erubesco ad emptionem ipsorum venerant, venundatus sub oculis sunt, Herculis signum dei ipsius ex choro musae. (p 122)*
- *Deo autem et Patri quis est sine crimine amavi; ita et in femina. Malus homo celare; mulier abscondit sibi melius vult. Si autem fortior sexus non convenerit, ut incedat, quod ut cito victi femina est munus faciendi illa.(page 122)*
- *Est quaedam militia. Back, inertia hominum, qui non haberet signa pusillanimus.(page 124)*
- *Pars mei ad me manet negotium, unum devoratum est. Sit scriptor navis in ancoris stantis huc nostros prohibere.(page 156)*
- *Non mea vox nec te ipso monere vos fuerint fornicatae(page 157)*
- *Amusez-vous, mais soyez prudents, que votre faute soit cachée et furtive, il ne faut tirer aucune vanité de votre action coupable. Et ne fais pas de cadeau*



*que l'autre puisse reconnaître, n'aies point d'heure fixe pour ton infidélité.*  
(page 158)

- *Si quis enim est hominum, qui nesciat quod in arte amandi (artem amandi), hoc legat et lecto carmine, instructus per Lectio ejus, et amat.*(page 159)
- *Hoc est, quod dicit, quod delectatio mitigat His ferox et plausae sonitum corda. Mulier ibidem vir desisset. Quid faciam, didicit quod a se, sine domino. Sine es. Dulcis Venus implet opus (dulce opus), ut finis. Quod est avis feminam amare. Media femina piscis aqua quos invenit in mortem ire equae ... unire insaniam voluptatem quaerat et a longinquis separare equos flumina*(page 160)
- *Sed abscondere bene! Si mentes vestras bene celare illam, et semper erit certior ea quae non faciam cum amico tuo* (p 165)
- *Ubi est eligere, quod ames, ubi retia ponas? Haec aliaque argumenta demonstrant Thalie tradidit enim te tam procul conspexit, hanc iniquo rotae. Iam hi sunt vias tenere in unum probaverunt me ad vos would amo ad designandum; hoc est maxime magna parte meorum.*( p 166)
- *Byblida quid loquar qui ardebat amore fraterno conscio et interim strenue se ulciscitur scelus?*( p 169)
- *Non dico vobis quia ego sum stultus, ut quomodo caritas*(p 177)
- *Later, oportet me et spiritus Dei fortius est ventus; ut quamdiu sum in portu, provehat aura levis est mihi exinde proficies* ( p 178)
- *Iuxta quod facit ars rates aut oaring navigandum idoneas non lacus ars currere lucem. Non est ars quae ex amore excludi oportet. Curribus Automedon lentisque sciebant quam tractamus in curru fieri et lora elit. Tum Tiphys autem gubernatori (magister) de hemonian puppis erit. Ego Venus sicut dominus dedit mihi (artificem) et amor tener fuerit: erit igitur mihi erit tum Tiphys et Automedon vocavit amor.*( p 179)
- *Leve fortibus scripsi carmina, fractae autem mea sine ulla fama rumor ... Credite mihi, o mores sunt procul carmina mei colorem uultu refert, vitam nostram, et recalcitravit sapit. Mea opera, magna ex parte falsa atque conficta, ipsis plus licentiam concesserunt, quam auctoris sui, et liber, nisi revelaverit secretum de statu animae meae, quod est innocentes relaxationem, magis saepe quam non, ut in numeris praebet aures, venuste.* ( p 184)

## Annexe 2 :

## Texte dans la langue d'écriture d'Ibn Hazm

## (Le collier du pigeon, texte arabe et traduction française. 1949)

- كان هناك شاب لحبيبتة رقبة قصيرة جدًا ، وبدت له النساء ذوات الرقبة النحيلة وكأنهن ثعابين طويلة ، لإثبات امتياز اختياره ، اعتمد على حجة لم تكن تفتقر إلى "الدليل": هل ضعف رقبة الجمال يجعلها أجمل؟ (page 78)
- لقد حزنت لرؤيته في مثل هذه الحالة المؤسفة ، ورأسه منحني وبصره ثابتة ، قلت له خلال الحديث ، (page 80) حفظك الله من هذا العذاب.
- في سنوات شبابي ، كنت أحب عبدًا أشقرًا صغيرًا ومنذ ذلك الحين لم أعد أقدر السمرات بعد الآن [...] كلنا نعاني من ضعف في الذهب ، نفس الشيء حدث لوالدي ، وقد احتفظ بهذا الميول طوال حياته. (page 81)
- انا شخصياً عرفت ابنة زكريا التميمي في قرطبة وأخبرتني أن "ابنتي التي قتل زوجها رفضت (page 86) الزواج من بعده ، وماتت من الألم بعد عامين من وفاة زوجها.
- (page 89) فضل طريقة لبدء هذا العمل هي أن نحمد الله العظيم العظيم [...] حفظني الله وإياك
- (page 96) الحب لا يحرمه الدين ، ولا يحرمه القانون ، لأن القلوب بيد الله

الاجتماعات من نوعين. أولاً ، الزيارة الموعودة. وسأقول لهم هذا الشعر :

الاجتماعات من نوعين. أولاً ، الزيارة الموعودة. وسأقول لهم هذا الشعر :

عندما تأخرت في القدوم ، أقضي ليلتي في رؤية القمر

وأنا أرفي ضوء ذلك ، أرى جمال لوضوحها

وتمضي ليلتي في نشوة.

حبي في هذا الشعور سخط،

(page 98) لأن اللقاء قريب ولم يعد الخوف من الهجر

- يقال أن حسن بن هاني وقع في حب محمد بن هارون وأعطاه بقسوة النظرات الطويلة التي قدمها له. (page 99)
- (page 108) الحب اوله هزل و اخره جد
- (page 108) الحب لا يدينه الدين ولا يجرمه الشرع لأن القلوب بيد الله العظيم
- إنه اتحاد أجزاء مختلفة من الأرواح ، أجزاء يتم تبادلها بين مختلف المخلوقات ، وهو ارتباط يحدث (p 109) في أسمى عناصرها.
- يعرف المشرع الإلهي طرق الحقيقة ، ويعرف كل هذا أفضل بكثير مما يعرفه من يدعي أنه يحكم (p 113) نفسه ويعتقد أنه يستطيع التصرف وفقاً لاستنتاجات منطقته الخاص
- عن نفسي ، يمكنني أن أخبرك أنني في شبابي أحببت واحدة من عبيدتي ذات الشعر الأشقر ، ومنذ ذلك الحين لم تستطع امرأة سمراء إرضائي ، رغم أنها كانت جميلة مثل الشمس وصورة الجمال ذاتها. منذ تلك الأيام ، أجد هذه الصورة متجذرة في طريقة وجودي ، ولا تستجيب روعي لآخر (p118)
- السبب الذي يجعل الحب يربط نفسه بالجمال الخارجي هو أن الروح ، نفسها الجميلة ، تقع في حب كل ما هو جميل ولديها ميل إلى الشخصيات المثالية. عندما ترى واحدة ، فإنها تثبتت به ، وإذا تمكنت ، وراء تلك الصفة، من تمييز الحالة التي تتوافق معها ، عندها يتم التقاطع ، وهذا هو الحب الحقيقي (p125)
- الحب له علامات على أن الرجل العاقل يراها وأن كل شخص ذكي سيلاحظ ذلك. الأول هو التأمل المطول في الشيء المحبوب. الآن العين ليست الجزء المفتوح على النفس ؛ يدقق في أسراره ويعبر (p عن أفكاره الحميمة ؛ هو وسيط المنتدى الداخلي. هكذا نرى الحبيب الذي ينظر إلى المحبوب (127)

- لكن في كثير من الأحيان تسوء الأمور ، يكون المزاج حساسًا للغاية وتسيطر مخاوف العطاء. هذا يمكن أن يؤدي إلى الموت والانفصال عن العالم السفلي. يروي هذا الحديث: (من وقع في الحب طاهر (p.129) ومات فهو شهيد).
- و قد جاء في الأثر ان الله عز و جلقال للروح حين امره ان يدخل جسد ادم و هو فخار فهاب و جزع فقال ادخل كرها و اخرج كرها (p 145)
- كثير من الناس يطيعون أرواحهم ، ويعصون عقولهم ، ويتبعون أهوائهم ، ويرفضون دينهم ، ويتجنبون ما حث الله عليه ، وغرسه في القلوب السليمة من العفة ، والابتعاد عن الذنوب ، والانفصال عن الشغف. يحبطون الله ، ويدخلون في أقوال الشيطان ، ينغمسون في الشهوات الخبيثة. لذلك يرتكبون الخطيئة في محبتهم. [...] سيسقط الإنسان في هاوية الهلاك. هي للأوامر ، والطاعة واجبة ، (p.147) والأجر مبرر ، والقصاص مستحق.
- في الأندلس كان عبد الرحمن بن معاوية مغرمًا بدعجاء، الحكم بن هشام وعبد الرحمن بن حكم. شغفه بطروب ، والدة ابنه عبد الله ، معروف أكثر من الشمس ، محمد بن عبد الرحمن ، الذي توحدته علاقاته الحميمة مع غزلان ، والدة أبنائه ، عثمان القاسم والمُطرف ، معروفة. حكم المستنصر الذي وقع في حب صبح والدة هشام المؤيد بالله رضي الله عنه وعن الآخرين. (p149)
- و لا بد لكل حب من سبب يكون له أصلا و انا مبتدئ بأبعد ما يمكن ان يكون من أسبابه ليجري الكلام (p على نسق وان يبتدأ ابدا بالأسهل و الاهون. فمن أسبابه شيء لولا اني شاهدته لم اذكره لغرابته. 180)
- إذا كان سبب الحب يكمن في جمال الشكل الجسدي ، فعلى المرء بالضرورة أن يرفض شيئاً أقل جمالاً. الآن ، نجد أن الكثير من الناس يفضلون اناس ذات جودة أقل ، مدركين تمامًا أن الآخرين (p180) متفوقون ، ولا يمكن لقلوبهم الابتعاد عنها
- تعلمت السحائب من شؤوني فعمت بالحيا السكب الهتون  
بذلك ام على سهري معيني ( p 181) وهذا الليل فيك رفيقي

**Annexe 3 :****Fragments des lettres de Stendhal à Matilde trouvés avec les manuscrits à la fin de son essai « *De L'Amour* »**

- Je voudrais vous écrire une lettre un peu amusante mais je passe ma vie avec de bons bourgeois qui s'occupent toute la journée du prix du blé, de la santé de leurs chevaux, de leurs maîtresses et de leur casino. Leur grosse joie, leur bonheur si facile me fait envie [...] Et cependant, ils errent au hasard, au milieu de ces écueils qui semblent si aisés à éviter, et eux aussi sont presque toujours malheureux. Ils ne s'occupent guère du monde qui nous intéresse et qui est pour eux comme une terre étrangère. Une chose les a beaucoup frappés ils prétendent être sûrs que Mme Annoni a pris un amant. (C, I, p. 947, lettre n° 2 du 16 novembre 1818)
- Je me connais ; je vous aime pour le reste de ma vie ; tout ce que vous ferez ne changera rien à l'idée qui a frappé mon âme, à l'idée que je me suis faite d'être aimé de vous et au mépris qu'elle m'a donné pour tous les autres bonheurs ! enfin j'ai besoin de vous voir, j'ai soif de vous voir. (C, I, p. 948, lettre n°2, du 16 novembre 1818)
- Le plaisir le plus vif que j'ai eu aujourd'hui est celui de dater cette lettre ; j'espère, dans un mois, avoir le bonheur de vous voir. Mais que faire pendant ces trente jours ? J'espère qu'ils passeront comme les neuf longues journées qui viennent de s'écouler. (C, I, p. 947)
- Ha que le temps me semble pesant depuis que vous êtes partie ! et il n'est que 5 heures et demie ! Que vais-je faire pendant ces 40 mortelles journées ? Dois-je renoncer à tout espoir, partir et me jeter dans les affaires publiques ? Je crains de ne pas avoir le courage de passer le Mont-Cenis. Non, je ne pourrai jamais consentir à mettre les montagnes entre vous et moi. Puis-je espérer, à

force d'amour de ranimer un cœur qui est peut-être mort pour cette passion ? [...] Je me déteste moi-même ; si je n'étais pas le dernier des hommes, ne devais-je pas avoir une explication décisive hier avant votre départ, et voir clairement à quoi m'en tenir ? (C, I p. 964-965, lettre n° 4 du 12 mai 1819)

- Ah ! Madame, qu'il est aisé à l'homme qui n'a pas de passion d'avoir une conduite toujours mesurée et prudente [...] ; je suis dominé par une passion funeste qui ne me laisse plus le maître de mes actions. Je m'étais juré de m'embarquer ou au moins de ne pas vous voir, et de ne pas vous écrire jusqu'à votre retour ; une force plus puissante que toutes mes résolutions m'a entraîné aux lieux où vous étiez. (C, I, p. 965-966).
- Je trouve la réponse en quatorze pages au clou des clés. Un procaccio [messenger] l'a apportée hier soir, demandant une grazia [récompense]. Cette réponse datée, à la fin, du 26 n'est pas venue par la poste. (C, I, note a p. 973 – dans les marges de la lettre du 11 juin)
- Je vous vis enfin ; depuis ce moment jusqu'à celui où je vous quittai je n'ai que des idées confuses ; je sais que je parlais beaucoup, que je vous regardais, que je fis l'antiquaire. Si c'est dans ce moment-là que j'ai commis des manques de délicatesse, c'est bien possible, je n'en ai nulle idée, seulement que j'aurais donné tout au monde pour pouvoir fixer le tapis vert de la table. Je puis dire que ce moment a été l'un des plus heureux de ma vie, mais il m'est entièrement échappé. Telle est la triste destinée des âmes tendres ; on se souvient des peines avec les plus petits détails, et les instants de bonheur jettent l'âme tellement hors d'elle-même qu'ils lui échappent. (C, I, p. 971, lettre n°6 du 11 juin)

# Table des matières

شوی جانان  
بلانق  
شوی  
باید که جانان  
بیت

INTRODUCTION.....	1
<b>Partie I : Conceptualisation et approches définitoires.....</b>	<b>17</b>
Introduction .....	18
<b>Chapitre 1 : L'amour dans tous ses états .....</b>	<b>19</b>
I.1.1 Légendes et littératures de l'Amour.....	20
I.1.1.1 L'amour dans l'antiquité gréco-romaine.....	20
I.1.1.2 Le langage de l'amour dans la littérature arabe.....	22
I.1.1.3 L'amour à la française : évolution d'un discours.....	23
I.2 Origine d'un mot : Amour.....	25
a) Origine latine.....	26
b) les 100 noms de l'Amour en langue arabe.....	27
I.1.2.1 Vision philosophique de l'Amour .....	28
I.1.2.2 Psychologie du sentiment amoureux .....	31
I.2.3 Regard psychanalytique : le délire de l'amour.....	32
I.3 Amour et religion(s).....	33
I.3.1 Panorama d'une pensée islamique.....	34
I.1.3.2 Passion et Tragédie chrétienne.....	36
<b>Chapitre 2 : Discours de l'amour et du cœur.....</b>	<b>38</b>
I. 2.1 La littérature du plaisir.....	39
I.2.1.1 Les écrivains de l'amour .....	40
I.2.1.2 Le discours amoureux entre genres et arts.....	42
a) quand l'amour est enseigné à travers la poésie.....	42
b) le théâtre didactique de l'amour.....	43
c) Musique et amour : une vieille connaissance.....	43
c. 1 La nuba ou l'amour dans tous ses états.....	44
c.2 Les instruments de la musique ou le cri de l'amour et des poètes.....	45
I.2.2 Le discours de l'échec amoureux .....	47
I. 2.2.1 L'expression de la douleur.....	48
I.2.2.2 Le refuge et la consolation.....	49
I.2.3 Discours amoureux et figures .....	51
I.2.3.1 Fragmentation de Barthes.....	52
I.2.3.2 Le tournant communicationnel ( Kauffman).....	54
I.2.3.3 Discours littéraire/ discours amoureux : Théorie de Maingueneau.....	55
<b>Chapitre 3 : Le traité : un genre / un discours.....</b>	<b>59</b>
I.3.1 Genèse d'un genre.....	60
I.3.1.1 Traité ou essai .....	61
I.3.1.2 Une œuvre de réflexion.....	62
I.3.1.2 Assumer la subjectivité de son discours.....	63
I.3.2.1 Implication d'un lecteur apprenant.....	65
I.3.2.2 Recours à l'autobiographie.....	66



I.3.2.3 Le projet pédagogique.....	67
I.3.3.1 Le traité à référence historique.....	68
a) Les références antiques .....	68
b) Textes sacrés et retour à la religion.....	69
I.3.3.2 La stratégie argumentative.....	69
a) Convaincre : Une argumentation fondée sur la raison.....	70
b) Persuader : L'adhésion provoquée par les passions.....	70
c) Délibérer : A la recherche du préférable .....	71
<b>Partie II : Énonciation et discours dans le traité de l'amour et du cœur ...</b>	72
Introduction.....	73
<b>Chapitre 1 : Théories de l'énonciation.....</b>	75
II.1.1 Énoncé et énonciation.....	76
II.1.1.1 Les modalités énonciatives dans le corpus.....	77
II.1.1.2 Quand le « je » devient « il ».....	78
II.1.1.3 Le lexique évaluatif et affectif.....	79
II.1.2 Entre sujet d'énonciation et sujet d'énoncé.....	81
II.1.2.1 La voix auctoriale.....	82
II.1.2.2 Les indices de lieu et de temps.....	84
II.1.2.3 Le système mixte : discours direct et indirect.....	86
<b>Chapitre 2 : le « je » et ses enjeux dans les trois traités.....</b>	89
II.2.1 La situation d'énonciation dans « <i>L'Art d'aimer</i> » .....	91
II.2.1.1 Le « je » dans l'enjeu de la séduction.....	91
II.2.1.2 Le « je » expérimenté.....	93
II.2.1.3 Le « je » prometteur.....	95
II.2.2.1 La situation d'énonciation dans le collier de la colombe.....	96
II.2.2.1 Ibn Hazm et la mise à distance du moi.....	98
II.2.2.2 Interpellation du lecteur.....	100
II.2.2.3 La dédicace.....	101
II.2.3 La situation d'énonciation dans <i>De l'amour</i> .....	102
II.2.3.1 Le « je » Stendhalien, entre égotisme et douleur.....	102
II.2.3.2 Un discours amical .....	103
II.2.3.3. Le « tu » entre <i>Mathilde</i> et le lecteur.....	104
<b>Chapitre 3 : Analyse d'un discours du terme au thème de l'Amour.....</b>	107
II.3.1 <i>Amare</i> , 'ishk, amour : autour d'un terme.....	108
II.3.1.1 <i>Ars amatoria</i> ou la définition didactique de l'amour.....	109
II.3.1.2 L'Amour entre les mains d'Allah d'Ibn Hazm.....	110
II.3.1.3 La définition scientifique de l'Amour chez Stendhal.....	111
II.3.2 Métadiscours et ses représentations dans les trois traités.....	113
II.3.2.1 L'Amour au nom de Dieu.....	116
II.3.2.2 Femme séduite et séduisante.....	118
II.3.2.3 Le lieu de séduction : quand l'Amour a une adresse.....	121
II.3.3 Une organisation au-delà de la phrase : Les qualificants.....	123
II.3.3.1 La qualification de l'Amour dans le discours d'Ovide.....	124
II.3.3.2 Les qualificants axiologiques chez Ibn Hazm.....	127
II.3.3.3 La qualification de l'Amour dans le discours stendhalien.....	133

<b>Partie III La dichotomie : objectivité et subjectivité dans l'énoncé du traité</b>	141
Introduction .....	142
<b>Chapitre 1 : les maîtres d'amour et du cœur au-delà de l'objectivité</b> .....	143
III.1.1 Ibn Hazm et l'interdiction de la subjectivité ( <i>ra'y</i> ) .....	145
III.1.1.1 Convaincre par le discours dogmatique.....	146
III.1.1.2 Discours d'un théologien.....	147
III.1.1.3 Références andalouses.....	149
III.1.2 La part subjective dans <i>de l'Amour</i> de Stendhal.....	150
III.1.2.1 Une confidente aux accents d'élégie.....	152
III.1.2.2 Traces discursives entre mémoire individuelle et récit collectif .....	153
III.1.2.3 Masques de l'auteur : Le goût du pseudonyme de Stendhal.....	154
III.1.3 Ovide un art d'aimer pour ne pas aimer.....	156
III.1.3.1 Subjectivité et provocation dans le discours d'Ovide.....	158
III.1.3.2 La fonction ludique et parodie dans <i>l'Art d'aimer</i> .....	160
<b>Chapitre 2 : La dichotomie : stimulus et amour selon Umberto Eco</b> .....	162
III.2.1 La stratégie du stimulus.....	164
III.2.1.1 Dans <i>l'Art d'aimer</i> .....	166
III.2.1.2 Dans <i>Le collier de la colombe</i> .....	167
III.2.1.3 Dans <i>De l'Amour</i> .....	168
III.2.3 Le discours comme forme d'action.....	169
III.3.1 Le discours interactif.....	172
III.2.3.2 Le discours contextualisé.....	174
<b>Chapitre 3 : La mise en texte et le choix rhétorique et stylistique</b> .....	176
III.3.1 Image et métaphore dans les trois traités.....	177
III.3.1.1 Ovide et l'image antique.....	179
III.3.1.2 Ibn Hazm et l'image métaphorique.....	181
III.3.1.3 Stendhal et la métaphore du voyage.....	182
III.3.2 Hybridité des genres dans les traités.....	184
III.3.2.1 Vers un discours de confidence.....	184
III.3.2.2 Le genre poétique.....	189
III.3.2.3 Le genre didactique.....	191
III.3.3 Synthèse : Ovide, Ibn Hazm et Stendhal ou le consensus autour de l'Amour .....	197
III.3.3.1 L'Amour : une thématique universelle et atemporelle.....	198
III.3.3.2 De la littérature au traité.....	201
III.3.3.3 Le discours autour de l'Amour : entre objectivité et subjectivité.....	203
<b>CONCLUSION</b> .....	206
<b>Références bibliographiques</b> .....	212
<b>Index des auteurs</b> .....	217
<b>Annexes</b> .....	221
Annexe 1 : Textes dans la langue d'écriture d'Ovide.....	222
Annexe 2 : Textes dans la langue d'écriture d'Ibn Hazm.....	225

Annexe 3 : Fragments des lettres de Stendhal à Matilde.....	228
<b>Table des matières</b> .....	<b>230</b>

## Résumé :

Ce travail de thèse s'inscrit dans le domaine des sciences des textes littéraires francophones et concerne plus précisément la littérature comparée. La recherche a porté sur trois ouvrages, des traités, traitant de la thématique de l'amour. Il s'agit de l'art d'aimer, d'Ovide (43 av. J.-C.-v. 17 apr. J.-C.), Le collier de la colombe, d'Ibn Hazm (994—1064) et De l'amour, de Stendhal (1723 – 1842). Les trois essayistes se sont livrés à un discours didactique sur les relations amoureuses et donnent des leçons aux lecteurs, les invitant à suivre leurs orientations quant à la façon de se comporter face aux différentes manifestations de ce sentiment. Afin de comparer la perception de l'amour chez les trois auteurs, nous avons eu recours à l'analyse énonciative et discursive des énoncés extraits des trois corpus.

**Mots-clés :** Ovide – Ibn Hazm – Stendhal - Traité - Amour – Enonciation – Discours

## Abstract :

This thesis work is in the field of the sciences of French-speaking literary texts and more specifically concerns comparative literature. The research focused on three books, treatises, dealing with the theme of love. These are the art of loving, by Ovid (43 BC - v. 17 AD), The Necklace of the Dove, by Ibn Hazm (994—1064) and Of love, by Stendhal (1723 - 1842). The three essayists engaged in a didactic discourse on romantic relationships and give lessons to readers, inviting them to follow their directions as to how to behave in the face of different manifestations of this feeling. In order to compare the perception of love among the three authors, we used enunciative and discursive analysis of the statements taken from the three corpora.

**Keywords:** Ovid - Ibn Hazm - Stendhal - Treatise - Love - Enunciation – Speech

## ملخص :

موضوع هذه الأطروحة في مجال علوم النصوص الأدبية الناطقة بالفرنسية يتعلق بشكل أكثر تحديداً بالأدب المقارن. وركز البحث على ثلاثة كتب تتناول موضوع الحب. فن المحبة لأوفيد (43 ق.م - 17 م) وقلادة الحمامة لابن حزم (994-1064) وفي الحب لستندال (1723 - 1842). انخرط كتاب المقالات الثلاثة في خطاب تعليمي حول العلاقات الرومانسية وقدموا دروساً للقراء ، ودعواهم إلى اتباع توجيهاتهم حول كيفية التصرف في مواجهة المظاهر المختلفة لهذا الشعور. من أجل مقارنة تصور موضوع الحب بين المؤلفين الثلاثة ، استخدمنا التحليل المنطقي والاستطرادي للبيانات المأخوذة من المجموعات الثلاث.

**كلمات مفتاحية:** أوفيد - ابن حزم - ستندال - رسالة - حب - نطق - كلام