

elle qui encouragera Fabrice à s'évader malgré la crainte de ne plus le voir ou qui acceptera un mariage arrangé par son père pour ne pas partir au couvent loin de Fabrice : ainsi, « elle lui [a] sacrifié sa vie ». De son côté, Fabrice, une fois amoureux, ne songe plus à la pénibilité de sa situation de prisonnier ; « sans songer autrement à son malheur », il se laisse émouvoir par la « céleste beauté » de Clélia et celle du paysage qu'il aperçoit depuis la fenêtre de sa cellule, comme charmé par « les douceurs de la prison », expression oxymorique qui prouve ici qu'il oublie lui aussi sa propre aliénation pour se consacrer entièrement à la pensée de l'être aimé. A contrario, son père, le marquis del Dongo, personnage égocentrique, d'une « avarice sordide » et au « genre de vie boudeur », haineux de tout ce qui n'est pas lui, n'aime personne et n'est aimé de personne ; Fabrice s'étonnera même de pleurer la mort de « cet homme sévère et qui ne l'avait jamais aimé ». Cela contrastera avec le dévouement de sa mère et de ses sœurs à son égard : « Ma pauvre mère et mes sœurs se laissaient manquer de robe pour me mettre en état de faire quelques petits cadeaux à mes maîtresses. Cette façon d'être généreux me perçait le cœur ». Ainsi l'amour étant amour de l'autre avant d'être amour de soi, il devient nécessairement altruiste, qu'il soit érotique ou maternel. De même, dans la comédie de Shakespeare, les jeunes amants athéniens Lysandre et Hermia sont prêts à transgresser les interdits royal et paternel pour **préserv**

er leur amour et faire plaisir à l'autre : « si tu m'aimes, alors échappe-toi de la maison de ton père » demande Lysandre à Hermia ; leur projet de fuite constitue déjà un serment et une preuve d'amour que chacun fait à l'autre puisqu'ils prennent de gros risques, comme le leur rappellera Egee en les retrouvant : « je réclame la loi, la loi sur sa tête ». Obéron, le roi des fées, semble lui aussi pouvoir **faire preuve d'empathie, même à l'égard d'une inconnue** comme Héléna : il veut corriger ce fait injuste, qu'une « charmante athénienne [soit] amoureuse d'un jeune homme qui la dédaigne » et va faire intervenir la magie pour que Démétrius retombe amoureux d'elle. Le personnage d'Héléna témoigne d'ailleurs à elle seule du **dévouement amoureux, jusqu'à la soumission** : c'est elle qui poursuit Démétrius dans les bois (et non l'inverse, comme le préconiserait la tradition de l'amour courtois) ; elle est prête à tout (à abandonner) pour lui, y compris sa liberté et sa vie : « je suis votre épagneul », « arrêtez, même pour me tuer ». **Ainsi, l'amour de l'autre peut aller jusqu'à l'aliénation de soi.** De même, selon Pausanias, personnage du « Banquet », il n'est pas choquant que l'amoureux désire se soumettre à l'autre, pourvu que cela soit pour devenir meilleur et plus vertueux : « les amants peuvent être les esclaves consentants de l'aimé ... si l'on accepte d'être au service de quelqu'un en pensant que par son intermédiaire on deviendra meilleur dans une forme de savoir... cet esclavage accepté n'a rien de honteux » affirme-t-il. Ainsi Alain Badiou semble avoir raison d'affirmer que l'ennemi de l'amour est l'égoïsme ; c'est bien plutôt le don de soi à l'autre qui l'inspire et l'élève à sa forme la plus pure.

Qui plus est, **l'amour n'a pas besoin de se mesurer à un rival ou de rencontrer des obstacles pour exister** : si c'est l'amour de *tel* autre et non l'amour de soi qui le motive, alors il se suffit à lui-même et ne se soucie pas du regard d'autrui. La plupart du temps en effet, nous n'avons pas besoin de vaincre un rival réel ou imaginaire pour parvenir à construire une relation amoureuse, soit parce que nous ne trouvons pas d'obstacles sur notre route, soit parce que l'amour se construit tout seul. La relation entre le roi et la reine des fées, Obéron et Titania est, dès le début de la pièce de Shakespeare, et probablement de toute éternité puisqu'il s'agit d'êtres surnaturels et immortels, la seule qui soit réciproque, authentique et qui ne rencontre pas d'obstacles ou de rivalités extérieurs : à la fin ils peuvent « renouer [leur] amitié » et recommencer à « danser joyeusement » sans que personne les en empêche. Ce sont eux qui sont et restent les maîtres du temps (celui qui passe et celui qu'il fait) ; **il n'y a donc rien au-dessus d'eux qui puisse les contrarier.** De manière assez identique, la représentation mythologique du dieu Eros qui domine dans les éloges pré-Diotimiens le décrit comme un être divin qui « étend son pouvoir à toutes choses, aussi bien aux choses humaines qu'aux choses divines » selon Eryximaque et qui par conséquent ne saurait rencontrer aucune opposition : « Eros ne commet ni ne subit d'injustice... la violence n'atteint pas Eros » confirmera Agathon. C'est justement cette transcendance inaliénable qui le rend, selon les orateurs, digne d'éloge. Si « l'ennemi à vaincre n'est pas l'autre, mais le moi », comme l'affirme Alain Badiou, c'est aussi parce que **l'amour provient du Moi et non pas des autres**, ou plus exactement, de l'amour inconditionnel que nous éprouvons pour l'être aimé et qui nous fait oublier le monde ou le regard des autres. **Tout provient de l'amour absolu que le Moi développe pour cet Autre** au détriment de tous les autres, « cette préoccupation exclusive et passionnée qu'ils appellent l'amour » comme dit Fabrice del Dongo. Ce qui rend l'amour possible et durable, c'est précisément la capacité d'aimer cet autre dans sa totalité, dans son « ipséité » comme dirait Jankélévitch. Rendre cet amour dépendant de conditions extérieures, ce serait

b) le désir amoureux n'a pas besoin de rival ni d'obstacles pour exister et se suffire à lui-même ; il se contente d'accepter la singularité de l'Autre

comme le relativiser et se comporter en « amateur, non en amant » ajouterait le philosophe. D'ailleurs, la figure de Socrate, que ce soit à travers les autres dialogues platoniciens ou l'éloge d'Alcibiade à la fin du « Banquet », est toujours présentée comme celle d'un homme singulier, atypique, inclassable, bref **incomparable aux autres hommes** : « j'étais tombé sur un homme doué d'une intelligence et d'une force d'âme que j'aurais cru introuvables » confie Alcibiade. Il semble que, tant du point de vue moral, intellectuel que physique, personne ne puisse rivaliser avec celui qui incarne tout à la fois la naissance la philosophie et le caractère démonique de l'amour. Cela confirme bien l'idée que la personne désirée et le sentiment qu'elle suscite en nous est **un absolu incommensurable, qui ne souffre aucune rivalité ni comparaison aucune.**

Enfin, la thèse de l'auteur consiste à dire que les difficultés amoureuses, quand il y en a, ne sauraient provenir de l'autre (modèle, rival ou être aimé), mais bien plutôt de **notre propre aveuglement égocentrique, qui entre en conflit avec d'autres points de vue en tentant de les soumettre ou de les détruire.** Il est vrai que les problèmes entre Obéron et Titania n'ont qu'une cause : leur propre entêtement respectif. Titania a conscience que bien des malheurs auraient pu être évités si, avec Obéron, ils ne s'étaient pas tous les deux entêtés dans leurs disputes, lesquelles ont provoqué un véritable dérèglement cosmique : cela « provient de notre discorde, de notre dissension » et de rien d'autre, dit-elle, ce qui amène Obéron à lui répondre : « Corrigez cela : cela dépend de vous ». La figure de la paternité est également malmenée dans la comédie de Shakespeare puisque c'est bien l'égoïsme et l'absence de véritable amour pour sa fille qui fait que Egée décide d'imposer un mari à Hermia, de lui imposer donc sa conception de l'amour et du mariage, voire de la considérer comme sa possession : « elle est à moi et tous les droits que je possède sur elle je les confère à Démétrius ». L'amour paternel semble ici se confondre avec l'orgueil qui consiste à imposer tel gendre, en menaçant sa propre fille de mort ou de couvent, sous prétexte qu'il a toujours eu sa préférence et qu'il veut voir sa volonté respectée : « il a mon amour » ; mais cet amour « filial » vient à nier l'amour de sa fille, qui risque alors « soit d'être mise à mort, soit d'abjurer pour toujours la société des hommes ». **Ramener les sentiments de l'autre aux nôtres revient à faire disparaître sa différence propre,** ce qui semble en contradiction avec l'amour et peut conduire à la violence ; on confond ici la reconnaissance de l'autre avec l'assimilation forcée de l'autre à ce que nous sommes. Gina del Dongo, qui tient lieu de mère de substitution auprès de Fabrice, tente aussi de lui imposer un plan de carrière conçu avec la complicité du comte Mosca : puisque sa carrière militaire semble compromise et qu'il se doit « d'être un grand seigneur », on décide qu'il vaut mieux qu'il vive une vie de séminariste et parte étudier la théologie à Naples, en vue de devenir prélat : « nous le verrons revenir, et un jour il sera notre archevêque » se réjouit d'avance Gina. Mais ce rêve de carrière ecclésiastique n'est pas celui de Fabrice, qui doit alors renoncer à partir aux Etats-Unis et ainsi « prendre congé des châteaux en Espagne de toute [sa] vie ». L'amour passionné de Gina pour Fabrice semble ici prendre prétexte de son élévation sociale pour le garder près de lui et lui interdire de se marier. Elle fera également tout ce qui est en son pouvoir pour accélérer le mariage de Clélia avec un autre et empêcher qu'il ne l'empêche : « j'aimerai Fabrice, je serai dévouée à sa fortune, mais il ne faut pas qu'il rompe le mariage de la Clélia et qu'il finisse par l'épouser... Non, cela ne sera pas ! ». Mais elle reconnaît elle-même que cet amour est caduc, que le bonheur de Fabrice est en réalité « l'événement qui a mis fin à la vie de [son] cœur » et qu'il ne lui reste « que des jouissances de vanités » qui ne valent peut-être plus la peine de vivre. De son côté, c'est bien l'égoïsme paternel de Fabrice qui provoque la mort prématurée de son enfant : « ravois mon fils ! ... je veux l'aimer moi-même à loisir ». Comme l'explique parfaitement Alain Badiou, **le propre de l'amour malheureux est bien ce désir d'imposer son monde à l'autre au lieu d'intégrer le monde de l'autre au sien, au risque de lui faire violence et de détruire cet amour de l'intérieur.**

Ainsi, l'ennemi de l'amour est intérieur au Moi qui aime, aussi paradoxal que cela puisse paraître : c'est un moi aimanté par l'autre, mais qui ne parvient pas à s'adapter au Moi de l'autre et force le désir de l'autre à ressembler au sien. Pourtant, n'y a-t-il pas des situations où l'amour se trouve véritablement empêché par les autres et contrarié par des événements extérieurs ? Les tragédies à elles seules témoignent du fait que le destin des amours est d'être contrarié du dehors. Les amoureux semblent, comme le soulignait déjà le prologue de *Roméo et Juliette*, « *maudits par les étoiles* ».

En effet, le propre des héros tragiques est d'être **soumis à une fatalité extérieure**, souvent d'origine divine, qui décide à leur place du déroulement de l'histoire ; et quoi qu'ils fassent, même s'ils essaient d'y échapper, le destin se réalise de manière inéluctable. Or, la

c) les drames amoureux proviennent toujours de l'égoïsme d'un (au moins) des deux protagonistes

Transition

II) L'amour peut rencontrer des obstacles, et même avoir besoin de rivaux ou d'égoïsme

comédie de Shakespeare abrite une pièce dans la pièce qui se trouve être une sorte de tragédie, celle de Pyrame et Thisbé ; certes elle se trouve quelque peu détournée et ridiculisée par les comédiens amateurs qui jouent la pièce, ce qui justifiera le qualificatif de « drôlerie très tragique » ; cependant elle indique bien malgré tout que la mort peut être interprétée comme une fatalité qui s'abat sur les amants malgré eux : « Venez, venez, destins, Coupez le fil et le filin, Triomphez, écrasez, concluez, massacrez ». La notion de destin n'est pas non plus étrangère au roman de Stendhal, même si elle laisse plus de place à une interprétation des signes par l'arbitraire humain : le titre lui-même (*La chartreuse de Parme*) semble en effet être **prophétique d'une fin tragique qui devra s'abattre sur les amants**, puisqu'il annonce pour Fabrice une vie de renoncement et de solitude dans un monastère ; le destin ne se réalisera que dans les dernières pages, confirmant ainsi la prédiction de l'abbé Blanès : « tu mourras comme moi, mon fils, assis sur un siège de bois, loin de tout luxe ». Clélia l'avait pressenti : il ne fallait pas vouloir faire croire à la maladie de Sandrino, « il ne fallait pas tenter Dieu », qui semble saisir à l'occasion de lui infliger une « juste punition pour avoir été infidèle à son vœu à la Madone » (ne plus voir Fabrice) ; l'enfant, qui devait seulement faire semblant de mourir, meurt vraiment, entraînant avec lui dans la tombe sa mère, son père et sa grande-tante. De leur côté, les jeunes Athéniens, en particulier Lysandre et Hermia, doivent **affronter des hommes et des lois qui cherchent à empêcher leur amour**, et cela semble être la règle générale dans l'histoire : « l'amour véritable n'a jamais eu un cours facile » remarque Lysandre ; et cette réflexion donne lieu à une liste des innombrables « contrariétés » ou « malheurs » que peuvent rencontrer les amoureux : inégalité de classe, différence d'âge, mariage forcé, guerre, maladie etc. ; ce qui permet à Hermia de conclure : « si les amants fidèles ont toujours été contrariés, ce doit être un arrêt de la destinée ». Enfin, comme le rapporte Phèdre dans le *Banquet*, Achille, après la mort de Patrocle tué par Hector, décide de venger son compagnon et signe ainsi son arrêt de mort, puisque, s'il demeurerait à Troie pour se battre, il était destiné depuis son enfance à y mourir ; on notera qu'ici, c'est par amour pour Patrocle plus que par amour pour sa patrie, qu'Achille obtient la gloire immortelle (*kleos*). Ainsi **les ennemis peuvent être extérieurs à l'amour lui-même**.

Qui plus est, il semble bien que, contrairement à ce qu'affirme Alain Badiou, l'amour ait **besoin de rivaliser avec des personnes réelles ou imaginaires pour savoir ce qu'il désire**. Si l'on en croit la théorie de la triangulation du désir de René Girard, le chemin qui mène du sujet désirant à l'objet désiré n'est pas direct, il passe par la médiation du désir d'autrui ; il faut donc que l'objet soit désiré / désirable par un autre pour qu'il devienne désirable à mes propres yeux. La folle nuit au cœur de laquelle nous conduit Shakespeare est-elle autre chose qu'une course poursuite entièrement construite sur une série de rivalités ? Démétrius, originellement amoureux d'Hélène, tombe amoureux d'Hermia, probablement par désir de rivaliser avec Lysandre ; plus tard dans la pièce, les deux jeunes gens se retrouvent à nouveau rivaux, mais cette fois pour conquérir le cœur d'Hélène. Tout se passe donc comme si l'amour de l'autre devait nécessairement se construire contre un autre, susceptible de nous enlever cet amour. **La comparaison avec l'autre nourrit donc le discours amoureux** : « mon amour est plus grand que le sien » disait Lysandre au début, pour conserver Hermia ; « je t'aime plus qu'il ne peut aimer » avance Démétrius quand il s'agit de se battre pour garder Hélène. D'ailleurs, il faudra l'intervention de Puck pour éviter le duel, même si « leur querelle est pour [lui] un divertissement », car Obéron décide qu'il faut éloigner l'un de l'autre ces « rivaux irascibles ». De façon assez similaire, plusieurs duels sont racontés dans le roman de Stendhal : il s'agit à chaque fois d'amourettes vécues par Fabrice lors de sa période « donjuanesque » et qui se trouvent précisément stimulées par la difficulté ; lorsque Fabrice en arrive à se battre avec Giletti, cet « être le plus laid et le moins fait pour l'amour », il reconnaît que l'attraction pour Marietta était plus motivée par le désir d'en découdre avec le médiocre comédien que par son amour pour elle ; lui qui se croyait sans ennemi doit désormais se l'avouer : « j'ai pour ennemi Giletti... Voilà qui est singulier, se dit-il ; le plaisir que j'éprouverais à voir cet homme si laid aller à tous les diables, survit au goût fort léger que j'avais pour la petite Marietta... ». Plus tard, c'est le comte M** qui s'illustre par son goût de la rivalité ; la jalousie semble définir intrinsèquement ce « jaloux de toute la terre », qui ressent le besoin de s'inventer un rival à sa hauteur (le fils du prince au lieu de Fabrice), comme si « l'idée flatteuse d'avoir un prince pour antagoniste » nourrissait de l'intérieur son amour pour la Fausta. On trouve également dans le *Banquet* de Platon à un triangle amoureux formé par Agathon, Alcibiade et Socrate ; et là encore **la rivalité aiguë le désir amoureux, envieux de posséder ce que l'autre possède** : Alcibiade fait une véritable scène à Socrate et lui reproche de s'être placé « auprès du plus bel homme de la compagnie » ; un des enjeux de la soirée sera de prendre place au plus près d'Agathon, lequel constate à la fin « qu'il

a) L'amour peut souffrir d'obstacles extérieurs à lui-même

b) L'amour se construit dans la rivalité avec un Autre

[Alcibiade] est venu prendre place entre toi et moi pour nous séparer » ; finalement, Alcibiade proposera qu'à « défaut d'autre chose, [on] laisse Agathon se placer entre nous deux ». Tout cela confirme bien que **le responsable, et de l'amour, et des difficultés amoureuses, est toujours déjà la comparaison avec un autre.**

C'est à se demander si, en se construisant dans la rivalité avec autrui, l'amour ne cherche pas à se complaire dans **une représentation narcissique du Moi**. Ainsi, loin d'être généreux et altruiste, **l'amour serait toujours intéressé**. Ne faut-il pas d'abord s'aimer soi-même avant d'être capable d'aimer les autres ? L'égoïsme n'est-il pas un allié de l'amour en ce cas ? Il se trouve que l'« égotisme » est un concept inventé par Stendhal : il consiste dans l'affirmation d'un moi fort qui, tout en prenant conscience de sa propre valeur, donne du sens au monde qui l'entoure ; tout événement ne vaut que par la conscience que j'en prends et qui lui donne une certaine teneur. Ce moi est d'ailleurs trop riche pour se laisser contenir dans un nom : Stendhal (de son vrai nom Henri Beyle) et Fabrice del Dongo auront ceci en commun qu'ils ont un Moi tellement envahissant qu'ils devront emprunter des identités multiples avant de trouver leur vrai Moi. Il ne s'agit pas pour autant de se réfugier en soi : **il faut et il suffit que le Moi puisse se refléter dans un paysage ou un regard pour que le retour à la première personne se produise**. Ainsi, les paysages dans la Chartreuse de Parme ne sont jamais que les reflets sublimes de ce qui se passe dans le cœur des personnages, qu'il s'agisse du lac de Côme décrit par Gina au début du roman, où « tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation » ou des montagnes des Alpes admirées par Fabrice depuis la fenêtre de sa cellule, qui lui ouvrent de nouveaux horizons suite à sa rencontre avec Clélia : « sans songer autrement à son malheur, Fabrice fut ému et ravi par ce spectacle sublime, (...) admirant cet horizon qui parlait à son âme ». Même quand il s'agit de décrire la nature, il s'agit encore et surtout de décrire les sentiments personnels, la perception que le cœur amoureux peut avoir du monde qui l'entoure. On notera également que la nature est aussi chez Shakespeare le reflet des disputes d'Obéron et de Titania, comme si le tout cosmique était indissociable des querelles d'égo. Par ailleurs, **l'amoureux cherche aussi à trouver une image de lui-même dans le regard de l'être aimé** : Hermia se plaint, au moment de quitter Lysandre afin d'organiser leur fuite d'Athènes, de ne plus pouvoir contempler l'autre, mais aussi se contempler dans le regard de l'autre : « il faut priver nos yeux jusqu'à demain minuit du pain des amoureux ». Son amie Hélène considère justement les yeux d'Hermia comme des « étoiles polaires » capables de séduire et de guider les hommes ; elle y voit précisément ce dont elle estime manquer : « le charme », qu'elle voudrait contagieux ; là encore son admiration pour Hermia se teinte des espoirs qu'elle aurait pour elle-même. Ces mêmes yeux sont pour Lysandre des « yeux où je parcourais des histoires d'amour, écrites dans le plus riche livre de l'amour ». L'amoureux se nourrit ainsi de ce qu'il croit voir dans les yeux de l'autre, sa propre histoire ou son propre amour. Qui plus est, **la séduction est un moyen de modifier l'image que l'autre a de nous** et de le conduire à fabriquer une image qui coïncide avec notre désir. Dans ce cas, c'est bien notre ego et l'amour de soi qui est en jeu et non l'amour de l'autre. Tel est le cas du jeune Fabrice dans la première partie du roman. Alors incapable d'aimer profondément, il se disperse dans des amourettes qu'il compare à une « chasse à l'amour ». Il avouera à sa tante Gina être alors seulement « amoureux de l'amour » et ne pouvoir s'élever « plus haut que le vulgaire plaisir ». Le *Banquet* de Platon se charge également de décrire cet Eros vulgaire qui consiste à s'aimer soi-même et à **trouver son propre plaisir à travers l'autre** : dans ce cas Eros « fait l'amour au hasard, sans se demander si son action est bonne », précise Pausanias, ni se soucier de savoir qui est en face de lui ; seule compte la satisfaction de ses propres désirs. Or, il semble **difficile voire impossible d'aimer l'autre plus que soi-même** car nous sommes avant tout des êtres de chair déterminés par nos affects ; notre tendance première est de rechercher le plaisir par les voies les plus courtes, et de fuir la douleur. L'amoureux ne devient généreux que dans un deuxième temps, après s'être d'abord soucieux de lui. Même l'ascension dialectique proposée par Diotime n'est pas directe et trouve sa source dans la beauté des corps sensibles, qui sont agréables à regarder : « il deviendra amoureux de tous les beaux corps » remarque la prêtresse. Et même sans aller jusqu'à réduire l'être humain à ses désirs corporels, on peut être tenté de définir l'amour selon nos propres désirs ou critères. Cela est d'autant plus notable que le *Banquet*, s'il constitue habituellement un moment de partage et de convivialité, devient ici un moyen pour chacun des orateurs d'exposer successivement sa propre conception de l'amour sans à aucun moment dialoguer avec celle des autres ; seul Socrate viendra quelque peu briser la série de ces monologues élogieux. **Ainsi l'amour ou sa représentation restent toujours le prétexte d'un retour à soi, qu'il s'agisse du corps et ou de l'âme.**

c) L'amour de soi est nécessaire à l'amour

Au demeurant, si comme l'écrivait Céline avec son sens habituel de la provocation et du cynisme, « *l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches* » (que nous sommes), on pourrait se demander si l'amour humain n'est pas un tissu de contradictions qui nous pousse à l'inconséquence, et même s'il n'est rien d'autre qu'une simple relation interhumaine, consistant à se tourner vers autre chose que mon Ego ou celui de l'être aimé.

En effet, l'inconstance et l'inconséquence des sentiments humains, en particulier des sentiments amoureux, n'est plus à démontrer : l'amour nous fait dire ou faire une chose et son contraire, la logique de la passion amoureuse étant précisément d'être illogique. C'est pourquoi **nous pouvons être tour à tour, au sein de la même relation avec la même personne, tantôt égoïste, ramenant tout à soi, tantôt altruiste, donnant tout pouvoir à l'autre**. L'amour ne consiste pas seulement à prendre ou à donner : il reprend après avoir donné, et il redonne après avoir pris. La **succession d'amours et de désamours** dans la pièce de Shakespeare en est la parfaite illustration : sous l'effet du suc magique, Lysandre se met en un instant à détester celle qu'il aimait (Hermia) et Démétrius se met à aimer celle qu'il détestait (Hélène) ; chacun aime et déteste avec la même force de conviction, ce qui jette un soupçon définitif sur l'authenticité du désir amoureux, même une fois l'ordre rétabli. Si l'on a pu passer sans transition de l'éloge à l'insulte (« mon amour, gentille Hermia » / « moricaude basanée, Ethiopienne » Lysandre), puis de l'insulte à l'éloge (« je suis malade quand je te vois » / « déesse, nymphe, parfaite, divine » Démétrius), qui nous dit que demain nous ne passerons pas à nouveau d'une chose à son contraire ? La même **ambivalence** se constate dans la relation d'Alcibiade à Socrate, mélange de fascination et de rejet pour cet homme « atopos » ; tantôt son étrangeté le rend plus désirable, comparable à un silène, tantôt elle le rend plus détestable à ses yeux, comparable à un satyre : « souvent j'aurais plaisir à le voir disparaître du nombre des hommes » avoue Alcibiade, ajoutant aussitôt après « mais si cela arrivait je serais beaucoup plus malheureux encore », ce qui prouve encore qu'identification à l'autre et haine de l'autre peuvent s'entremêler. Les héros stendhaliens ne cessent, eux aussi, d'hésiter entre leur désir personnel et celui de l'être aimé, à commencer par Gina qui, tout en se sacrifiant pour sauver la vie de Fabrice, l'empêche de vivre son amour avec Clélia, sans pour autant pouvoir empêcher leur mariage secret, ce qui la rend amère, regrettant sa générosité passée : « J'ai fait cela pour lui .. j'aurais fait mille fois pis et le voilà qui est là devant moi indifférent et songeant à une autre ! ». De son côté Fabrice culpabilisait au départ de ne pas l'aimer avec autant de passion, ce qui est une marque de respect à son égard, mais il finit par s'avouer : « que je fus bien inspiré de ne pas lui dire que je l'aimais ! », ce qui témoigne de son indifférence. Ainsi, **amour et désamour scandent la vie affective, ce qui ne permet pas de fixer la définition de l'amour comme définitivement altruiste ou définitivement égoïste**.

De plus, l'amour, quand il perdure, peut devenir **fusionnel au point que le Même et l'Autre finissent par se confondre**, ce qui ne permet plus vraiment de distinguer le Moi de l'Autre et réciproquement. Dans le mythe d'Aristophane, les hommes ne peuvent trouver le bonheur que si ils parviennent à retrouver la « moitié » dont ils ont été originellement séparés : « Notre espèce peut connaître le bonheur si nous menons l'amour à son terme, c'est-à-dire si chacun de nous rencontre le bien-aimé qui est le sien, ce qui constitue un retour à notre ancienne nature » ; cela tend à démontrer que **la question de l'identité et de la différence peut être dépassée dans une unité fusionnelle**. C'est ainsi que, lors de leur première nuit commune passée dans les bois, Lysandre souhaiterait se rapprocher d'Hermia pour qu'ils ne fassent plus qu'un : « Un seul coeur, un seul lit, deux âmes, une seule foi ». Par contre, la séparation étant inhérente aux relations amoureuses des héros de Stendhal tout au long de leur vie, c'est dans la mort qu'ils se retrouvent, ou plus exactement après la mort de leur unique enfant (lequel incarnait précisément la fusion des deux en un seul), puisque la mort de Sandrino entraîne celle de Clélia, qui entraîne celle de Fabrice, qui entraîne elle-même celle de Gina.

Cela nous conduit tout naturellement à l'idée que l'amour terrestre est peut-être une définition trop étroite et que **le vocation de l'amour serait de nous élever vers autre chose, qui ne soit ni le Moi de l'être aimant, ni le Moi de l'être aimé**. Ainsi l'amour de l'autre ne serait que le moyen de l'amour d'un Autre plus transcendant, dans un ailleurs plus lointain. Telle semble être la destination morale et spirituelle de l'amour que Fabrice éprouve pour Clélia : « il espérait retrouver Clélia dans un meilleur monde ». La prison dont il faut s'évader est devenue l'existence elle-même. Dans la comédie de Shakespeare, ce sont aussi les êtres surnaturels qui ont le dernier mot, puisque ce sont eux qui bénissent le lit des mariés le soir des noces : « Nous irons au plus beau des lits nuptiaux et il sera par nous béni : et la lignée qui y sera créée sera heureuse à tout jamais ». Tout se passe donc

Transition

III) L'amour peut n'être ni égoïste ni altruiste

a) égoïsme et altruisme peuvent se succéder, du fait de l'incohérence des sentiments

b) ni intégration de la différence, ni rivalité, l'amour peut être fusionnel

c) aimer, c'est tourner son regard non pas vers l'autre ni vers soi-même, mais vers une réalité supérieure

comme si l'essentiel n'était pas le monde présent des hommes, mais l'avenir de l'humanité, via l'enfantement. Telle est enfin et surtout la définition d'Eros proposée par Diotime : il s'agit d'un être démonique, c'est-à-dire intermédiaire entre le monde sensible des hommes et le monde intelligible des idées et des dieux ; il n'est donc pas une fin en soi mais seulement le moyen de « s'élever toujours, comme au moyen d'échelons, ... dans le but de connaître finalement la beauté en soi ». A ce stade, l'identité et la différence n'importent plus, puisqu'ils se rejoignent dans la contemplation du Beau-Bien.

Ainsi, en accord avec l'auteur, nous avons pu démontrer que la forme la plus pure et la plus authentique de l'amour était l'altruisme et le respect de la singularité de l'autre, tandis que l'égoïsme ne provoque que drames et conflits. En revanche, cela ne veut pas dire que notre démarche amoureuse est totalement désintéressée : car si comme le dit Alain, « aimer, c'est trouver sa richesse hors de soi », l'amour ne saurait exister sans le désir, parfois narcissique, de se reconnaître en l'autre, d'y trouver du plaisir ou de concurrencer un rival. Au demeurant, les amours humaines étant vouées à l'inconstance et à la contradiction, il pourrait sembler légitime de chercher à les dépasser dans une unité supérieure.

Conclusion