



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Steffie Van Neste

## ***Entre réactualisation et réinterprétation***

*La tradition de l'amour courtois dans La Chartreuse de  
Parme et dans Le Rouge et le Noir de Stendhal*

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van

Master in de taal- en letterkunde

Frans-Latijn

2015-2016

Promotor      Prof. dr. Alexander Roose

## Préface

« To the happy few »<sup>1</sup>. Pendant les cours consacrés à *La Chartreuse de Parme*, nous tentons de résoudre cette énigme fameuse de Stendhal. Plusieurs voix s'élèvent. Stendhal, s'adresse-t-il aux gens qui sont capables d'apprécier son livre ? S'adresse-t-il aux lecteurs qui parviennent à déchiffrer son livre ? Les happy few, est-ce que ce sont les lecteurs qui subissent le même destin que les héros stendhaliens ? Quoi qu'il en soit, la question nous intrigue. Du coup, nous nous sommes plongée dans l'univers stendhalien. Partie à la chasse pour comprendre Stendhal. Il est apparu très rapidement que, dans cet univers magnifique, tout commence et tout finit par l'amour. Sans aucun doute, l'amour doit être le point de départ de notre quête. Sans aucun doute, l'amour doit être la clé de l'énigme...

Nous tenons à remercier sincèrement le Prof. dr. Alexander Roose pour ses précieux avis, pour sa disponibilité, pour sa patiente relecture, pour ses encouragements et pour sa sympathie. Dans ses cours enrichissants, il a éveillé notre passion pour la littérature française. Nous adressons aussi nos remerciements sincères à tous les professeurs du département de français et de latin pour la qualité de leurs cours. Enfin, nous exprimons notre reconnaissance à nos parents, nos deux sœurs, nos deux frères, notre petit ami et nos amis pour leur indéfectible soutien moral et pour la distraction. En particulier, nous tenons à remercier nos condisciples Benjamin, Maxim, Nicolas, Phaedra, Charlotte, Liselotte, Lucas et Sigrid.

---

<sup>1</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, éd. Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2003. p. 625. Dorénavant CP.

## Liste d'abréviations

<i>La Chartreuse de Parme</i>	CP
<i>Le Rouge et Le Noir</i> : tome I	RN, I
<i>Le Rouge et Le Noir</i> : tome II	RN, II
<i>De L'Amour</i> : tome I	DLA, I
<i>De L'Amour</i> : tome II	DLA, II
<i>Journal</i> : tome I	J, I
<i>Journal</i> : tome II	J, II
<i>Vie de Henry Brulard</i>	VHB
<i>Correspondance</i> tome I	C, I
<i>Correspondance</i> tome II	C, II



## Introduction

*Les hommes ont diverses ressources contre l'ennui : d'abord, il faut remuer le corps quand on est ennuyé, c'est là le moyen le plus sûr. Je montais donc souvent à cheval ; je cherchais à me rendre témoin dans les duels, à me passionner enfin ; avec les passions, on ne s'ennuie jamais ; sans elles, on est stupide.<sup>2</sup>*

« Qu'ai-je donc été, que suis-je ? », se demande Stendhal lorsqu'il revisite sa vie à l'âge de cinquante ans<sup>3</sup>. Un amant malheureux, voilà la réponse à la question. En témoigne le triste constat de l'écrivain : « Je passe pour un homme de beaucoup d'es[prit] et fort insensible et je vois que j'ai été constamment occupé par des amours malheureuses (sic) » (VHB, p. 38). Ultérieurement, le romancier se répète : « La plupart de ces êtres charmants ne m'ont point honoré de leurs bontés ; mais elles ont à la lettre occupé toute ma vie » (VHB, p. 47). Rien d'étonnant alors à constater que l'amour domine l'œuvre stendhalienne. Les femmes, qui ont occupé Stendhal tout au long de sa vie, sont les muses de l'écrivain : « A elles ont succédé mes ouvrages » (VHB, p. 47). Sans aucun doute, Métilde Dembowska constitue la plus grande muse de Stendhal : elle lui inspire *De L'Amour*<sup>4</sup>. Publié en 1822, Stendhal présente *De L'Amour* comme un livre d'idéologie, dans lequel il vise à décrire minutieusement la passion amoureuse :

J'ai appelé cet essai un livre d'idéologie. Mon but a été d'indiquer que, quoiqu'il s'appelât *l'Amour*, ce n'était pas un roman, et que surtout il n'était amusant comme un roman. Je demande pardon aux philosophes d'avoir pris le mot *idéologie* : mon intention n'est certainement pas d'usurper un titre qui serait le droit d'un autre. Si l'idéologie est une description détaillée des idées et de toutes les parties qui peuvent les composer, **le présent**

---

<sup>2</sup> Stendhal, *Correspondance*, tome I, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 20. Désormais C, I.

<sup>3</sup> Stendhal, « Vie de Henry Brulard », dans *Œuvres intimes*, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 38. Dorénavant VHB.

<sup>4</sup> Voir Daniel Muller et Pierre Jourda, « Le roman de Métilde » dans *De L'Amour*, Paris, Le cercle du bibliophile, 1968, p. 377-378.

**livre est une description détaillée et minutieuse de tous les sentiments qui composent la passion nommée l'amour<sup>5</sup>.**

Dans le premier chapitre du livre, Stendhal examine plusieurs aspects de la passion amoureuse, comme la naissance de l'amour, la cristallisation, la jalousie. Hamm note que les romans à venir se nourrissent des thèses exposées dans le premier chapitre<sup>6</sup>. Dans le deuxième chapitre du livre, Stendhal adopte une autre perspective : il répartie « les variantes de la passion selon les nations »<sup>7</sup>. Ainsi, il compare « l'amour de la France » (*DLA*, I, p. 221) à l'amour existant dans d'autres nations, tels que l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, les Etats-Unis, l'Angleterre, l'Arabie. Le constat de Stendhal est pessimiste : autant on accorde d'importance à la passion amoureuse dans d'autres nations, autant on ignore la passion amoureuse dans la France de la Restauration. « En France les grandes passions sont aussi rares que les grands hommes » (*DLA*, I, p. 222), note-t-il. L'écrivain ne peut qu'adopter un regard méprisable envers la forme que prend l'amour en France. La vanité, le désir physique et l'inégalité entre les amants, voilà ce qui détermine les rapports amoureux.

Stendhal compare l'amour typique de l'époque aussi à la « singulière forme » que prend l'amour en Provence « depuis l'an 1100 jusqu'en 1328 »<sup>8</sup>. A l'évidence, il s'agit de l'amour dit courtois. La conception courtoise de l'amour, on le sait, se développe d'abord dans les provinces du Midi au cours du XII<sup>e</sup> siècle, pour se diffuser ensuite dans le Nord<sup>9</sup>. Elle repose d'une part sur le modèle féodal : l'amant se soumet humblement à la dame courtoise comme le valet se soumet à son suzerain<sup>10</sup>. D'autre part, cette conception de l'amour repose sur la notion du désir : l'amour en soi est privilégié<sup>11</sup>. Cet intérêt pour la tradition de l'amour courtois cadre dans un nouvel intérêt pour le Moyen Age. Longtemps méprisé et négligé sous le règne classiciste<sup>12</sup>, le Moyen Age revient à la mode avec l'essor du romantisme français<sup>13</sup> :

---

<sup>5</sup> Nous soulignons. Stendhal, *De L'Amour*, tome I, éd. Daniel Muller et al., Paris, Le cercle du bibliophile, 1968, p. 27. Désormais *DLA*, I.

<sup>6</sup> Jean-Jacques Hamm, *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1992, p. 19.

<sup>7</sup> Michel Crouzet, « S. « bon européen » : romantisme et nations » dans *Stendhal et le romantisme: actes du XVe Congrès international stendhalien*, sous la dir. de Victor del Litto, Aran, édition du Grand-Chêne, 1984, p. 73.

<sup>8</sup> Stendhal, *De L'Amour*, tome I, éd. Daniel Muller et al., Paris, Le cercle du bibliophile, 1968, p. 41. Désormais *DLA*, II.

<sup>9</sup> Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Education, 2011, p. 32.

<sup>10</sup> Littérature et amour courtois <

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature\\_et\\_amour\\_courtois/38026](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature_et_amour_courtois/38026)>.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Stendhal signale dans son essai *Racine et Shakespeare* le déclin du néo-classicisme : « L'heure du classicisme est sonnée. Les courtisans ont disparu, les pédants tombent ou se font censeurs de la police, le classicisme s'évanouit » (Stendhal, *Racine et Shakespeare : études sur le romantisme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1854, p. 114).

<sup>13</sup> Bruno Viard, *Lire les romantiques français*, Paris, Presses Universitaire de France, 2009, p. 11.

Le XIX<sup>e</sup> siècle a dévoilé et ressuscité toutes les modes médiévales. Il a proposé au monde une nouvelle image du Moyen Âge et a apporté un souffle salutaire à la littérature française. Lassés d'un classicisme trop rigoureux et moribond, les lecteurs aspiraient à la nouveauté. Les œuvres inspirées par le Moyen Âge comblèrent leur désir d'évasion et d'exotisme historique. C'est au Romantisme que l'on doit cet engouement novateur.<sup>14</sup>

Lorsque Raynouard publie entre 1816 et 1821 ses *Choix des poésies originales des troubadours*, il est « l'un des premiers à faire revivre la poésie des troubadours »<sup>15</sup>. Moussa note qu'il s'agit de six volumes qui « constituent la première anthologie de textes de troubadours, accompagnés de leur traduction, d'une présentation, et d'une grammaire provençale »<sup>16</sup>. Claude Fauriel, le continuateur de Raynouard, fait également revivre la tradition provençale de l'amour courtois en écrivant une « histoire politique, littéraire et sociale du Midi de la France depuis les invasions jusqu'au cœur du moyen âge (sic) »<sup>17</sup>. Force est de constater que Stendhal connaît l'œuvre de Raynouard, en témoigne sa note dans son journal : « Voir Raynouard, 5 vol[umes] »<sup>18</sup>. Stendhal est en outre un ami de Fauriel, en témoignent leurs correspondances.

Même si quelques études littéraires ont été consacrées à la présence de la tradition de l'amour courtois dans *De L'Amour*, rares sont les critiques littéraires qui s'intéressent à la façon dont cet intérêt pour la tradition de l'amour courtois se cristallise dans l'œuvre romanesque de Stendhal. Ce mémoire a dès lors pour but de combler ce vide. En premier lieu, ce mémoire tente de dégager dans quelle mesure Stendhal réactualise<sup>19</sup> la tradition de l'amour courtois dans *La Chartreuse de Parme* et dans *Le Rouge et Le Noir*. En deuxième lieu, notre étude vise à examiner comment Stendhal réinterprète dans son œuvre romanesque des motifs courtois selon sa propre conception d'amour. Deux remarques s'imposent encore dans ce contexte. Premièrement, il importe de noter que la notion *amour courtois* n'est qu'établie en 1883 par Gaston Paris<sup>20</sup>. En d'autres termes, Stendhal, qui écrit *De L'Amour* en 1822, ne connaît pas le terme. Deuxièmement, nous ne tenons pas compte de la

---

<sup>14</sup> Jocelyne Missud-Juramie, « Une bibliothèque oubliée : le genre troubadour », *Babel*, 6, 2002, < <http://babel.revues.org/1957> > (consulté le 20 avril 2016).

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Sarga Moussa, « La tradition de l'amour courtois dans *De L'Amour* et dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal », *Romantisme*, 91, 1996, p. 54.

<sup>17</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome I, AMS press, New York, 1934, p. 26. Voir sur ce point aussi Valérie Fasseur, « Claude Fauriel, Histoire de la poésie provençale », *Perspectives médiévales*, 35, 1 janvier 2014, < <https://peme.revues.org/5465> > (consulté le 19 janvier 2016).

<sup>18</sup> Stendhal, « Journal » dans *Œuvres intimes*, Tome II, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Pléiade, 1982, p. 61. Désormais J, II.

<sup>19</sup> Pour les notions "réactualisation" et "réinterprétation", nous nous sommes inspirée de l'article de Moussa. Moussa estime que Stendhal réactive et réinterprète certains éléments de la tradition de l'amour courtois dans *La Chartreuse de Parme*. (Sarga Moussa, *art. cit.*).

<sup>20</sup> Gaston Paris, « Études sur les romans de la table ronde : Lancelot du lac », *Romania*, 12, 1883, p. 459-534.

distinction entre la tradition courtoise du Sud et la tradition courtoise du Nord. Lorsque Stendhal écrit ses romans, on ne perçoit pas encore la distinction entre les deux traditions. Ainsi, dans son œuvre, Fauriel annexe à la littérature provençale les poèmes courtois sur Lancelot, sur Tristan, *Aucassin et Nicolette*<sup>21</sup>.

Afin que nous puissions répondre à ces questions de recherches, il importe d'abord d'examiner ce que Stendhal dit au sujet de la tradition courtoise dans *De L'Amour*. Le premier chapitre de ce mémoire a dès lors pour objectif de dépeindre la présence de la tradition de l'amour courtois dans *De L'Amour*. Plusieurs questions se soulèvent. Tout d'abord, dans quelle mesure Stendhal s'intéresse-t-il à la tradition courtoise ? Les chapitres consacrés à la tradition courtoise, témoignent-ils d'un regard fasciné ou plutôt d'un regard indifférent ? Stendhal, reprend-il ses sources d'une façon servile ou ajoute-t-il des réflexions personnelles ? En deuxième lieu, dans quelle mesure Stendhal réfère-t-il à la tradition littéraire de l'amour courtois ? Quels troubadours mentionne-t-il ? Quels textes a-t-il lu ? Connaît-il des romans courtois ? En troisième lieu, Stendhal, identifie-t-il les caractéristiques de l'amour courtois ?

Le deuxième chapitre porte sur la réactualisation de la tradition de l'amour courtois dans *La Chartreuse de Parme* et dans *Le Rouge et Le Noir*. La question est de savoir quelles composantes de la tradition de l'amour courtois Stendhal réactualise dans son œuvre romanesque. Par ailleurs, la question est de savoir pour quelles raisons Stendhal a recours à cette tradition.

Le troisième chapitre traite de la réinterprétation de la tradition de l'amour courtois selon la conception stendhalienne de l'amour. Non seulement, il importe de déterminer quelles composantes de la tradition courtoise sont réinterprétées selon la conception stendhalienne de l'amour, mais en outre, il importe d'examiner comment cette réinterprétation se traduit dans la fiction stendhalienne.

---

<sup>21</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome I, *op. cit.*, p. 26.

# Chapitre 1 La tradition de l'amour courtois dans *De L'Amour*

*La santé morale me revenant dans l'été de 1822, je songeais à faire imprimer un livre intitulé l'Amour, écrit au crayon à Milan en me promenant et songeant à Métilde.<sup>22</sup>*

## 1.1 Entre dépréciation et fascination

« Les troubadours sont ennuyeux », écrit Stendhal dans son journal en 1822 (*J*, II, p. 60). A première vue, la tradition provençale de l'amour courtois ne l'intéresse point. Cependant, la déclaration semble bizarre, si l'on songe à l'importance accordée à la tradition courtoise dans son œuvre<sup>23</sup>. Le tableau ci-dessous montre où et combien de fois Stendhal fait référence à la tradition courtoise :

Œuvre	Date	Sujet
<i>Pensées</i>	1803	Stendhal exprime son intérêt pour l'amour chevaleresque
<i>Journal</i>	1803	Stendhal envisage d'écrire une histoire de l'amour au temps de la chevalerie
<i>Journal</i>	1822	Stendhal estime que les troubadours sont ennuyeux
<i>De L'Amour</i>	1822	Stendhal rédige le chapitre LI : « De l'Amour en Provence jusqu'à la conquête de Toulouse en 1328 par les barbares du Nord »
<i>De L'Amour</i>	1822	Stendhal rédige le chapitre LII : « La Provence au douzième siècle » : la vie de Guillaume de Cabstaing
<i>De L'Amour</i>	1822	Stendhal écrit un appendice sur les cours d'amour
<i>De L'Amour</i>	1822	Stendhal insère une notice sur André le Chapelain
<i>De L'Amour</i>	1822	Stendhal relate la vie de Jaufré Rudel
<i>De L'Amour</i>	1822	Stendhal cite quelques vers de Guillaume de Tour
<i>Mémoire d'un touriste</i>	1838	Stendhal réfère deux fois aux cours d'amour

<sup>22</sup> Stendhal, « Souvenirs d'égotisme », dans *Œuvres intimes*, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 1507.

<sup>23</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 53.

---

Dès sa jeunesse, on le voit, Stendhal s'intéresse à la tradition courtoise. Dans ses *Pensées*, l'écrivain exprime pour la première fois son intérêt, ainsi qu'en témoigne la note suivante :

Il me semble que l'amour chevaleresque occupait beaucoup plus que l'amour actuel qui tend sans cesse par la facilité des femmes à occuper moins. La crainte de l'ennui est peut-être le plus puissant de tous les mobiles dont nous Français nous soyons susceptibles.<sup>24</sup>

C'est aussi en 1803 que l'écrivain envisage de rédiger un *Art d'aimer* dans lequel figure une « histoire de l'amour au temps de la chevalerie »<sup>25</sup>. Ce projet restera lettre morte, mais il montre déjà l'importance accordée par Stendhal à la tradition de l'amour courtois<sup>26</sup>. Stendhal consacre en revanche plusieurs chapitres à la tradition courtoise dans *De L'Amour*. Non seulement, l'écrivain voue un chapitre à la civilisation occitane, mais en outre, il consacre tout un appendice à la codification de l'amour courtois. Il compose en outre une notice sur André le Chapelain et il écrit trois biographies provençales (*cf. infra*).

Les chapitres consacrés à la tradition de l'amour courtois dans *De L'Amour* témoignent non seulement d'un intérêt particulier, mais aussi d'une véritable fascination. Dans le chapitre LI et dans l'appendice, Stendhal dresse un portrait de la civilisation provençale. L'écrivain aborde plusieurs aspects : la législation établie en faveur de l'amour, la gaieté, la langue provençale, les troubadours, les cours d'amour. Stendhal dépeint aussi avec beaucoup d'admiration la « singulière forme » (*DLA*, II, p. 41) que prend l'amour en Provence. Il décrit ainsi la soumission absolue à la dame, l'adultère, la sincérité de l'amour courtois (*cf. infra*). « Ces mœurs fort avancées étaient sur la route de la véritable civilisation » (*DLA*, II, p. 43), estime Stendhal. Selon l'écrivain, on doit considérer la société provençale « comme le foyer de la civilisation européenne » (*DLA*, II, p. 47). Il ne faut pas s'en étonner : on sait que l'amour constitue pour Stendhal « le miracle de la civilisation » (*DLA*, I, p. 111). En mettant l'amour au sommet de lois, la société provençale ne peut qu'engendrer la fascination de l'écrivain.

Bien que les chapitres consacrés à la tradition de l'amour courtois témoignent d'une fascination, il importe de noter que ces chapitres se présentent à première vue comme impersonnels<sup>27</sup>. Selon les

---

<sup>24</sup> Stendhal, *Pensées, Filosofia nova*, Arvensa Editions, 2015, p. 130.

<sup>25</sup> Stendhal, « Journal », tome I, dans *Œuvres intimes*, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981. Dorénavant J, I.

<sup>26</sup> Ellen Constans, *Les problèmes de la condition féminine dans l'oeuvre de Stendhal*, Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 1976, p. 466.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 548.

critiques, Stendhal est un copieur fidèle<sup>28</sup>. Ils s'accordent sur le fait que Stendhal a repris de nombreuses idées des *Choix des poésies originales des troubadours* de Raynouard : il « a épuisé son érudition dans Raynouard et [...]il l'a suivi avec une fidélité exemplaire »<sup>29</sup>. Sans aucun doute, Stendhal reprend à plusieurs reprises littéralement les observations de Raynouard. Muller et Jourda indiquent à juste titre que l'appendice ainsi que la notice sur André Chapelain sont presque littéralement copiés du tome II de Raynouard<sup>30</sup>. Les citations de Nostradamus, de Crescimbeni et d'Aretin figurent également dans le tome II de Raynouard<sup>31</sup>.

Or, à l'instar de Gégou, nous estimons que Stendhal n'est pas un servile copieur<sup>32</sup>. Quoique l'écrivain copie, il ne le fait pas sans critiquer<sup>33</sup>. Dans le chapitre LII, Stendhal traduit une biographie provençale recueillie par Raynouard dont le manuscrit « est à la bibliothèque de Laurentiana » (*DLA*, II, p. 51). Ce qui attire l'attention, c'est la note de Stendhal : « il y a plusieurs fautes dans son [= Raynouard] texte ; il a trop loué et trop peu connu les troubadours » (*DLA*, II, p. 51). La critique est justifiée : une comparaison entre le manuscrit<sup>34</sup> et le texte recueilli montre que ce dernier contient en effet plusieurs fautes. Toutefois, il serait présomptueux d'affirmer que l'écrivain a réellement vu le manuscrit. Probablement, l'écrivain reprend ici l'opinion de son ami Fauriel<sup>35</sup>. Quoi qu'il en soit, la note témoigne d'un regard critique.

Force est de constater que Stendhal se présente aussi à plusieurs reprises comme un esprit original<sup>36</sup>. L'écrivain ajoute ainsi de nombreuses remarques qu'on ne retrouve pas dans l'œuvre de Raynouard. Ces réflexions personnelles montrent que la tradition de l'amour courtois l'intéresse vraiment. Stendhal compare ainsi les mœurs occitanes maintes fois aux mœurs de la France de la Restauration. Par exemple :

[n]ous voyons le sexe le plus faible **moins tyrannisé qu'il ne l'est légalement aujourd'hui** [...].  
Que peut faire à son amant une femme lâchement abandonnée par lui à Paris ? Il n'y a qu'une

---

<sup>28</sup> Fabienne Gégou, « Stendhal et l'amour en "Provence" au Moyen Age », *Stendhal Club*, 72, 15 juillet 1976, p. 324.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Daniel Muller et Pierre Jourda, « Notes et éclaircissement » dans *De L'Amour*, Paris, Le cercle du bibliophile, 1968, p. 449.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Fabienne Gégou, *art. cit.*, p. 324.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Il existe quatre manuscrits. Il s'agit ici du manuscrit *P*, inséré par Langfors dans son article. Voir Arthur Langfors, « Le troubadour Guilhem de Cabestanh », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 26, 102, 1914, p. 220-225. En ce qui concerne les décalages : Raynouard omet par exemple la phrase « et tuit li cortez chevaliers d'aiqella enconrada [...]» (p. 203).

<sup>35</sup> Fabienne Gégou, *art. cit.*, p. 319.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 324.

réponse que je vois d'ici : aucune femme de Paris qui se respecte n'a d'amant. On voit que la prudence a droit de conseiller bien plus aux femmes d'aujourd'hui de ne pas se livrer à l'amour-passion (DLA, II, p. 43-44).

Dans cette société vaniteuse où règne l'hypocrisie, la femme a perdu ses droits<sup>37</sup>. La tradition de l'amour courtois, qui accorde tant de pouvoir à la femme, ne peut que susciter l'admiration de l'écrivain. Autre exemple encore :

Quant aux barbares, c'étaient nos pères, [...] une rage sauvage les animait contre tout ce qui portait quelque trace de civilisation, surtout ils n'entendaient pas un mot de cette belle langue du Midi, et leur fureur en était redoublée. Fors superstitieux et guidés par l'affreux saint Dominique, ils croyaient gagner le ciel en tuant les Provençaux. Tout fut fini pour ceux-ci, plus d'amour, plus de gaieté, plus de poésie ; moins de vingt après la conquête (1335), ils étaient presque aussi barbares et aussi grossiers que les Français, que nos pères (DLA, II, p. 48-49).

Dans ce paragraphe, Stendhal dénonce l'inquisition qui a détruit la Provence. Les Français « barbares » et de « grossiers » ont détruit cette aimable société où « l'amour régnait avec l'allégresse » (DLA, II, p. 47). A vrai dire, on sent l'écrivain touché au fond de sa subjectivité.

Compte tenu de la fascination de Stendhal, comment comprendre le jugement négatif de Stendhal ? Comment déclarer que Stendhal estime les troubadours ennuyeux ? Plusieurs explications ont été proposées. Moussa estime « d'y lire l'aveu même d'une fascination en forme de dénégation »<sup>38</sup>. En d'autres termes, « l'ennui peut être lu comme le symptôme d'un intérêt inavoué »<sup>39</sup>. Ainsi que Stendhal se « crève d'ennui en essayant de lire la *Vie de Dante* par ce fat de Fauriel... », l'écrivain s'ennuie lorsqu'il lit poésie des troubadours<sup>40</sup>. Or, comme l'indique Moussa, Stendhal « attachait au contraire une grande importance à cet article, au point de l'avoir fait relier dans un volume factice »<sup>41</sup>. Sarrochi, par ailleurs, estime que « c'est à l'évidence la civilisation des troubadours qui l'intéresse, leur poésie, non »<sup>42</sup>. Certes, la civilisation des troubadours semble plus captiver l'écrivain que la poésie. Mais l'explication de Sarrochi nous semble cependant douteuse. Dans *De L'Amour*,

---

<sup>37</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 760. Voir aussi dans ce contexte sa remarque sur les cours d'amour : « Quelle que soit l'opinion du lecteur sur le degré d'importance qu'obtenaient les cours d'amour dans l'attention des contemporains, je le prie de considérer quels sont aujourd'hui, en 1822, les sujets de conversation de dames les plus considérées et les plus riches de Toulon et de Marseille. N'étaient-elles plus gaies, plus spirituelles, plus heureuses, en 1174 qu'en 1822 ? » (DLA, II, p. 238-239).

<sup>38</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 53.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Jean Sarrochi, « De L'Amour ou le gai savoir » dans *Persuasion d'amour : nouvelles lectures de De L'Amour de Stendhal*, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 167.

Stendhal insiste à plusieurs reprises sur la « belle langue du Midi provençale » (*DLA*, II, p. 48) qui est « si remplie de délicatesse » (*DLA*, II, p. 46). « La langue de ces gens-là a une finesse extrême pour rendre les nuances les plus fugitives du sentiment » (*DLA*, II, p. 43), note-t-il. Si la poésie n'intéresse pas Stendhal, pourquoi attache-t-il d'importance à la langue provençale ? Il y a encore deux explications possibles. En premier lieu, Stendhal lie les troubadours aussi à l'ennui dans son *Mémoire d'un touriste*. L'écrivain note que « tant de plats écrivains ont rendu le nom [des troubadours] si ennuyeux »<sup>43</sup>. En ce sens, l'accusation porte sur les écrivains médiocres et non sur les troubadours. Sans doute, Stendhal vise ici les nombreux érudits au XVIII<sup>e</sup> siècle « qui se passionnèrent pour les anciens poètes provençaux, les cherchèrent et, en grande partie, les découvrirent »<sup>44</sup>. En deuxième lieu, l'ennui, on le sait, est « un phénomène politiquement et idéologiquement caractéristique de la Restauration »<sup>45</sup>. L'expression de l'ennui peut donc simplement refléter une attitude sociale et n'implique pas de jugement négatif de la part de Stendhal.

## 1.2 Les références à la tradition courtoise

Afin de savoir si Stendhal joue dans son œuvre romanesque avec l'intertextualité, il importe de déterminer dans quelle mesure l'écrivain connaît la tradition littéraire de l'amour courtois.

Que Stendhal connaisse beaucoup de troubadours, il ne faut pas s'en douter. Dans *De L'Amour*, il insiste sur « le nombre infini de [...] poètes » (*DLA*, II, p. 42) en Provence. Il importe cependant de noter que l'écrivain ne cite nulle part la poésie des troubadours. Or, Stendhal connaissait sans aucun doute des textes des troubadours. En témoigne ses nombreuses remarques sur la langue provençale, sur les vers, sur la rime<sup>46</sup>. En témoigne aussi le fait que Stendhal insiste sur la difficulté des « ballades des troubadours » (*DLA*, II, p. 43) : ils contiennent des notions « vagues » (*DLA*, II, p. 43) et « peu précises » (*DLA*, II, p. 43). Stendhal intègre d'ailleurs plusieurs biographies provençales dans *De L'Amour*. Ces documents de première main et de premier ordre sont écrits vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle par des chroniqueurs<sup>47</sup>. Selon Jeanroy, ces biographies « renseignent sur le pays d'origine du troubadour, sa condition sociale, les circonstances de sa vie, parfois, et très longuement, sur ses

---

<sup>43</sup> Stendhal, *Mémoire d'un touriste*, tome II, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, p. 253.

<sup>44</sup> Henri Jacobet, *Le genre troubadour et les Origines françaises du Romantisme*, Paris, Les belles lettres, 1929, p. 26.

<sup>45</sup> Erich Auerbach, *Mimesis : The representation of reality in Western literature*, New Jersey, Princeton University press, 2003, p. 456. C'est nous qui traduisons.

<sup>46</sup> Voir par exemple : « Le même caractère se retrouve dans la langue des Provençaux, dans la difficulté et l'entrelacement de leurs rimes, dans leurs mots masculins et féminins pour exprimer le même objet » (*DLA*, II, p. 42)

<sup>47</sup> *Les Vies de troubadours: écrites en roman par des auteurs du XIII<sup>e</sup> siècle*, Librairie de Pierre d'en Sagnos, 1866, p. 5.

aventures amoureuses ; elles se terminent généralement par un jugement sommaire sur son talent de poète et de musicien »<sup>48</sup>. Ils contiennent également des notions significatives sur les mœurs et sur les coutumes du Moyen Âge<sup>49</sup>. Bien que Stendhal prétende d'avoir lu « vingt » (*DLA*, II, p. 45) biographies provençales, il ne relate que la vie de Guillaume de Balaon, de Guillaume de Cabstaing et de Jaufré Rudel, trois troubadours vivant au XII<sup>e</sup> siècle (*cf. infra*). La biographie de Guillaume de Cabstaing contient en outre quelques vers de Bernard de Ventadour, un troubadour né au XII<sup>e</sup> siècle. Du reste, l'écrivain cite quelques vers issus de la biographie provençale de Guillaume de Tor, un jongleur vivant au XIII<sup>e</sup> siècle.

Stendhal réfère aussi à des figurés-clés de la tradition courtoise du Nord. Dans son appendice, Stendhal réfère ainsi à plusieurs reprises à Marie de Champagne. L'écrivain insiste en particulier sur la grande autorité de la comtesse lors des cours d'amour<sup>50</sup>. La comtesse, à l'instar de sa mère Aliénor d'Aquitaine, joue un rôle prépondérant dans la diffusion de la doctrine des troubadours au Nord<sup>51</sup>. « On peut croire que ce fut elle qui fit connaître et imiter leur art compliqué aux poètes qui voulaient lui plaire », note Paris<sup>52</sup>. C'est à l'instigation de la comtesse que Chrétien de Troyes illustre la « fin' amors » par le roman courtois<sup>53</sup>. C'est probablement aussi sous son influence qu'André le Chapelain codifie l'idéologie courtoise dans un traité sérieux<sup>54</sup>. Force est de constater que Stendhal connaît son traité : il cite le titre, la table de matières et les trente et un règles d'amour.

Il importe de noter que Stendhal a probablement lu des romans courtois. En premier lieu, bien que Stendhal ne réfère pas explicitement à la légende du Tristan et Iseut dans son œuvre, son roman *Le Rouge et Le Noir* contient plusieurs allusions implicites à la légende<sup>55</sup>. Nous y reviendrons. En deuxième lieu, Stendhal réfère explicitement au roman d'Aucassin et Nicolette dans son *Mémoire du Touriste*. Ce roman, qui se présente comme un hapax littéraire, contient de nombreuses composantes de la tradition de l'amour courtois.

---

<sup>48</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome I, *op. cit.*, p. 102.

<sup>49</sup> *Ibid.* Stendhal souligne la valeur informative de ces biographies. « Il nous reste bien peu de monuments donnant des notions exactes » (*DLA*, II, p. 45), dit-il. De ce fait, « il faut juger l'ensemble des mœurs d'après quelques faits particuliers » (*DLA*, II, p. 45). Et pour trouver les faits particuliers, il faut examiner selon Stendhal les biographies provençales.

<sup>50</sup> Selon Newman, c'est Marie de Champagne qui est le plus souvent invoquée dans les cours d'amour (F.X. Newman, « Preface », dans *The meaning of courtly love*, New York, Suny Press 1968, sp.)

<sup>51</sup> Claude Buridant, « Introduction » dans *Traité de l'amour courtois*, Paris, Editions Klincksieck, 1974, p. 12-13.

<sup>52</sup> Gaston Paris, *art. cit.*, p. 523.

<sup>53</sup> Claude Buridant, *op. cit.*, p. 12.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Pascale Auraix-Jonchière, « Le cœur mangé et la tête coupée » dans *Lectures de Stendhal : Le Rouge et Le Noir*, sous la dir. de Xavier Bourdenet, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 190-191.

Enfin, il faut souligner que Stendhal s'est bien documenté sur la tradition courtoise. En d'autres termes, probablement, l'écrivain connaît plus de textes que ceux qu'il mentionne dans *De L'Amour*. En 1822, Stendhal a demandé des renseignements à son ami Fauriel, en témoigne la lettre suivante : « le morceau provençal que je vous dois également fait déjà un bon repas »<sup>56</sup>. C'est Fauriel qui lui fait connaître les *Choix de poésies originales des troubadours* de Raynouard<sup>57</sup>. Dans son journal, Stendhal prétend d'avoir étudié 5 volumes de cette œuvre : « Voir Raynouard, 5 vol[umes] » (*J*, II, p. 61). Ce qui est certain, c'est que Stendhal a lu le chapitre « cours d'amour » dans le tome II et le chapitre « biographie et fragments des troubadours » dans le tome V. En témoigne le fait que Stendhal reprend de nombreuses idées de ces deux chapitres dans ses propres chapitres consacrés à l'amour courtois (*cf. supra*). Outre l'œuvre de Raynouard, l'écrivain se sert d'un recueil de biographies provençales figurant dans les *Œuvres* de Nivernois<sup>58</sup>. En fin de compte, il importe de noter que Stendhal cite dans *De L'Amour* les études provençales de Crescembini, d'Arétin, de Nostradamus et d'André le chapelain. Or, la question reste de savoir dans quelle mesure Stendhal connaît vraiment l'œuvre de ces quatre auteurs. Probablement, l'écrivain ne connaît que les extraits figurant dans l'œuvre de Raynouard.

### 1.3 Stendhal et la conception courtoise de l'amour

Comme on l'a dit, Stendhal insiste à plusieurs reprises sur la difficulté des textes des troubadours : « il ne faut pas s'étonner si les notions que nous tirons des ballades des troubadours sont vagues et peu précises » (*DLA*, II, p. 43). Ultérieurement, l'écrivain se répète : « Il nous reste bien peu de monuments donnant des notions exactes » (*DLA*, II, p. 45). D'où la question : Stendhal parvient-il à identifier les caractéristiques majeures de la conception courtoise de l'amour ?

---

<sup>56</sup> Fabienne Gégou, *art. cit.*, p. 319. Stendhal, *Correspondance*, tome II, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 7. Dorénavant C, II.

<sup>57</sup> Henri Martineau, *Le cœur de Stendhal*, tome II, Paris, Editions Albin Michel, 1953. Voir François-Just-Marie Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-1821.

<sup>58</sup> Voir Mancini-Nivernois, *Oeuvres*, tome III, Didot, Paris, 1796. Il s'agit du chapitre *Quelques Vies des troubadours tirées des manuscrits de M. de Sainte-Palaye*. Dans ce recueil, Stendhal découvre les biographies provençales de Guillaume de la Tour et de Guillaume Balaon. Gégou a fait l'observation avant nous.

### 1.3.1 La soumission absolue à la dame

« Etre amoureux, dans la poésie des troubadours, c'est s'engager par un serment, comme un chevalier », note Anglade<sup>59</sup>. A genoux devant sa dame, l'amant la sert fidèlement jusqu'à la mort, comme il sert son suzerain<sup>60</sup>. En témoigne par exemple les vers de Bernard de Ventadour : « Noble dame, je ne vous demande rien d'autre sinon de m'agréer pour serviteur, puisque je vous servirai comme un bon seigneur, quelle que soit la récompense que j'obtienne »<sup>61</sup>. Dans le chapitre LI, Stendhal insiste sur le pouvoir singulier des femmes en Provence :

[n]ous voyons le sexe le plus faible moins tyrannisé qu'il ne l'est légalement aujourd'hui ; nous voyons les pauvres et les faibles créatures qui ont le plus à perdre en amour et dont les agréments disparaissent le plus vite, maîtresses du destin des hommes qui les approchent. Un exil de trois ans en Palestine, le passage d'une civilisation pleine de gaieté au fanatisme et à l'ennui d'un camp des croisés devaient être pour tout autre qu'un chrétien exalté une corvée fort pénible. (*DLA*, II, p. 44-45)

Stendhal a donc bel et bien compris le rapport hiérarchique<sup>62</sup> entre la dame et l'amant. Ce dernier accomplit toutes les volontés de sa maîtresse, ainsi qu'en témoigne cet « exil de trois ans en Palestine ». Chaque infraction contre le code d'amour est d'ailleurs punie. Tel est le cas de Guillaume de Balaon, le troubadour qui a « offensé sa dame » (*DLA*, II, p. 45). Non seulement, la dame l'ignore pendant deux ans, mais encore, elle lui demande de s'« arracher un ongle » (*DLA*, II, p. 45). La désobéissance à la dame engendre la honte, Stendhal l'a bien compris :

Si la dame disait à son servant : Allez pour l'amour de moi visiter la tombe de notre seigneur Jésus-Christ à Jérusalem ; vous y passerez trois ans et reviendrez ensuite ; l'amant partait aussitôt : hésiter un instant l'aurait couvert de la même ignominie qu'aujourd'hui une faiblesse sur le point d'honneur (*DLA*, II, p. 43)

Or, la récompense qui attend l'amant est proportionnée aux tourments subis, en témoigne les vers Guillaume de Tor cités par Stendhal : « Les dames que l'on prie font soupirer longtemps les serviteurs qui n'ont jamais été faux de leur vie. Mais du trésor qu'elles donnent enfin le prix n'est su que du cœur qui le goûte » (*DLA*, II, p. 134)<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Joseph Anglade, *Les troubadours: leurs vies, leurs oeuvres, leur influence*, Genève, Slatkinde Reprints, 1973, p. 77.

<sup>60</sup> Claude-Charles Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 503.

<sup>61</sup> Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, éd. Moshé Lazar, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1966, p. 63.

<sup>62</sup> Même si l'écrivain identifie la position privilégiée de la femme, il souligne aussi « [...] l'égalité de droits entre les deux sexes » (*DLA*, II, p. 46). L'idée, on le voit, c'est que le pouvoir singulier des femmes en Provence implique pour Stendhal une reconnaissance de l'égalité des sexes. L'inverse est vrai dans la France de la Restauration, nous y reviendrons encore. Tout au long de sa vie, Stendhal plaidera pour la libération de la femme et l'égalité des sexes.

<sup>63</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome II, AMS press, New York, 1934, p. 98.

### 1.3.2 L'adultère

Dans la tradition courtoise, on le sait, la passion est inconcevable dans le mariage. L'amour conjugal est trop paisible et monotone : nul effort, nulle souffrance, nulle inquiétude ne sont exigés de la part du mari pour gagner les faveurs de la femme<sup>64</sup>. Le mariage, qui repose sur un état de satisfaction, est en outre incompatible avec la notion du désir : au nom du désir, la femme doit rester inaccessible. Stendhal parvient à identifier cette caractéristique. En premier lieu, l'écrivain cite l'article I du code d'amour de André Chapelain, qui est emblématique : « l'allégation de mariage n'est pas excuse légitime contre l'amour » (*DLA, II*, p. 239). En deuxième lieu, Stendhal indique que la comtesse de Champagne décide par la négative la question suivante : « le véritable amour peut-il exister entre époux ? » (*DLA, II*, p. 237). En troisième lieu, Stendhal insiste sur le fait que « les maris étaient toujours hors de la question » (*DLA, II*, p. 42) :

Il y avait une législation établie pour les rapports des deux sexes en amour, aussi sévère et aussi exactement suivie que peuvent l'être aujourd'hui les lois du *point d'honneur*. Celles de l'amour faisaient d'abord abstraction complète des droits sacrés des maris. Elles ne supposaient aucune hypocrisie. **Ces lois, prenant la nature humaine telle qu'elle est devaient produire beaucoup de bonheur.**<sup>65</sup> (*DLA, II*, p. 41)

La dernière phrase, on le voit, montre que l'amour courtois est une passion conforme à la nature. Comme nous le verrons ensuite, aimer constitue selon Stendhal un droit naturel : l'homme a le droit de poursuivre son bonheur en dépit des lois et de la morale (*cf. infra*)<sup>66</sup>. Dans ce contexte, l'adultère s'avère un acte tout à fait légitime. (*cf. infra*). L'amour courtois, qui laisse libre cours au désir naturel (*cf. infra*)<sup>67</sup>, ne peut qu'engendrer l'admiration de Stendhal.

Etant donné que la passion est adultère, la discrétion entre les amants est indispensable. « Qui ne sait céler (sic), ne sait aimer » (*DLA, II*, p. 239), voilà le fameuse règle d'amour d'André le Chapelain cité par Stendhal<sup>68</sup>. Que l'indiscrétion puisse être fatale pour les amants est bien illustrée par la biographie provençale de Guillaume de Cabstaing. Ce troubadour fait la cour à la femme de son serviteur Raymond de Roussillon. Bien que ce troubadour sache qu'il « ne faut pas nommer sa dame » (*DLA, II*, p. 55), il commet la faute de faire « une chanson par laquelle il montrât qu'il n'aimait aucune femme excepté elle » (*DLA, II*, p. 58). Suite à cette discrétion, le troubadour est alors tué par le mari : « Et quand de Roussillon ouït la chanson que Guillaume avait faite pour sa femme, il [...] lui tira le cœur du corps et il le mit avec la tête » (*DLA, II*, p. 58). En plus, le mari donne le cœur de

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Nous soulignons.

<sup>66</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 793, p. 1114.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.549.

<sup>68</sup> Voir aussi : « Amour divulgué est rarement de durée » (*DLA, II*, p. 240)

Guillaume à manger à son épouse : « il fit rôtir le cœur et apporter à table à sa femme, et il le lui fait manger sans qu'elle le sût » (*DLA*, II, p. 59).

### 1.3.2 L'amour de loin

Selon Moussa, la tradition de l'amour courtois « met l'accent non sur la satisfaction [...] du désir, mais au contraire sur son exacerbation continuelle »<sup>69</sup>. L'amour courtois, en effet, vit d'obstacles et de l'empêchement. Spitzer appelle cela le paradoxe amoureux : « amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possession »<sup>70</sup>. En témoigne par exemple les vers de Bernard de Ventadour : « [J]e ne peux me retenir d'aimer celle que je ne peux atteindre. Elle a tout mon cœur, elle m'a tout entier, elle-même et tout l'univers. Elle ne m'a rien laissé, sauf le désir et un cœur fou »<sup>71</sup>. Etant donné que la séparation des amants rend le désir amoureux plus intense, la Dame est un être destinée à rester inaccessible, à refuser, à exiger la distance<sup>72</sup>. Dans *De L'Amour*, Stendhal reprend par quatre fois la tradition courtoise de l'amour de loin. En premier lieu, l'écrivain relate la vie de Jaufré Rudel, le troubadour qui « tomba amoureux de la princesse de Tripoli sans la voir » (*DLA*, I, p. 225). Une telle conception « fait de la femme aimée une quasi-abstraction »<sup>73</sup>. En deuxième lieu, Stendhal cite la règle d'amour suivante d'André le Chapelain, une règle qui montre que l'amour se nourrit d'obstacles : « Le succès trop facile ôte bientôt son charme à l'amour : les obstacles lui donnent du prix » (*DLA*, II, p. 240). En troisième lieu, Stendhal perçoit que les troubadours refusent la satisfaction du désir : « Il faut bien remarquer que si les maris étaient toujours hors de la question, d'un autre côté l'avancement officiel des amants s'arrêterait à ce que nous appellerions les douceurs de l'amitié la plus tendre entre personnes de sexes différentes » (*DLA*, II, p. 42). Enfin, il faut souligner que Stendhal s'inscrit clairement dans la tradition de l'amour lointain en développant sa théorie de la cristallisation<sup>74</sup> (*cf. infra*) :

Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez : Aux mines de sel de Saltzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hivers ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisation brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses 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**

---

<sup>69</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 65.

<sup>70</sup> Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Paris, Gallimard, 1970, p. 82.

<sup>71</sup> Bernard de Ventadour, « Chanson », dans *La poésie lyrique au Moyen-Age*, tome I, éd. de Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1999, p. 39.

<sup>72</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 59. Claude Buridant, *op. cit.*, p. 24.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

**de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections » (DLA, I, p. 20).**

La cristallisation, on le voit, est un processus qui repose sur une idéalisation de l'être aimé : à distance, l'amant découvre que « l'objet aimé a de nouvelles perfections ». Aussi implique-t-elle une stimulation du désir : « Une fois la cristallisation commencée, l'on **jouit avec délices** de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime » (DLA, I, p. 53)<sup>75</sup>. Force est de constater que la séparation entre les amants est indispensable pour le travail de la cristallisation : « La solitude et le loisir [sont] indispensables pour le travail des cristallisations » (DLA, I, p. 60). Dans son journal, l'écrivain se répète : « Il faut absolument la solitude pour le travail de la cristallisation » (J, II, p. 62). Si la séparation intensifie le désir, la satisfaction engendre en revanche le « fiasco de l'imagination » (DLA, II, p. 281)<sup>76</sup>. « Voyez peu la femme aimée » (DLA, I, p. 182), voilà la conclusion. Qui peut le mieux dire que Stendhal, si l'on songe que son amour pour Métilde « ne vit que d'imagination »<sup>77</sup>.

## 1.4 Conclusion provisoire

Le regard fasciné, le regard critique peu et l'esprit originel, voilà ce qui montre que Stendhal s'intéresse vraiment à la tradition courtoise. Force est de constater que Stendhal s'intéresse non seulement à la civilisation provençale : il met avant tout l'amour dit courtois au centre de son intérêt. Les chapitres consacrés à la tradition de l'amour courtois montrent que Stendhal parvient à identifier les principales caractéristiques de cette conception de l'amour. On sent que l'amour dit courtois constitue une pierre angulaire de sa propre réflexion sur l'amour. Stendhal voit ainsi dans l'amour courtois une illustration de sa propre théorie du droit à bonheur : pour atteindre le bonheur, l'individu peut commettre l'adultère (*cf. infra*). Par ailleurs, la ressemblance entre le processus de la cristallisation et la tradition courtoise de l'amour de loin saute aux yeux. Enfin, Stendhal exprime son admiration pour la position dominante que la femme occupe dans les rapports amoureux.

Il importe aussi de noter que Stendhal reprend dans *De L'Amour* différentes biographies provençales et qu'il connaît certains romans courtois. Comme nous le verrons ensuite, Stendhal réactualise des éléments de ce corpus littéraire dans son œuvre romanesque.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Voir aussi : « Il faut la solitude pour jouir de son cœur pour aimer » (DLA, II, p. 148) ; « Les contrastes nourrissent l'imagination. A... les contrastes et l'absence l'enflammaient » (Stendhal, « Mélanges intimes et Marginalia » dans *Oeuvres complètes de Stendhal*, tome 16, sous la dir. de Abraham Constantin, Paris, Le Divan, 1936, p. 326).

<sup>77</sup> Stendhal, « Mélanges intimes et Marginalia », *op. cit.*, p. 326.

Admiration, réflexion et perception : voilà les trois éléments qui nous amènent à conclure que la réactualisation de la tradition de l'amour dans la fiction stendhalienne sera bien une évidence.

## Chapitre 2 La réactualisation de la tradition de l'amour courtois dans *La Chartreuse de Parme* et dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal

*Vos beaux yeux me rendent bien malheureux en ne m'écrivant pas. Toutes les femmes de mes amis se reconnaissent dans ma dernière rapsodie. Grand Dieu! Est-ce que jamais j'ai monté à votre fenêtre par une échelle? Je l'ai souvent désiré sans doute, mais enfin, je vous en conjure devant Dieu, est-ce que j'ai jamais eu cette audace? On craint tout, on croit tout quand on bâille si loin de vous ; de grâce, dites-moi (sic) si vous êtes piquée comme Mathilde ou comme Rênal (C,II, p. 243-244).*

### 2.1 La tradition courtoise de la passion adultère

« Stendhal est un immoraliste et un athée déclaré », estime Allan Bloom<sup>78</sup>. Selon le philosophe, les héros stendhaliens « commettent l'adultère sans trouble de conscience ou vivent avec celle qu'ils ont séduite sans souci du mariage »<sup>79</sup>. Dans le roman stendhalien, il est vrai, les héros commettent sans cesse l'adultère. Le mariage d'amour, en revanche, est voué à l'échec (*cf. infra*). De ce fait, Stendhal renoue avec la tradition courtoise de la passion adultère. En premier lieu, l'écrivain redécouvre la tradition courtoise en mettant en scène des héros qui chassent le bonheur en dépit de la morale et des lois. En deuxième lieu, Stendhal ne conçoit l'amour que dans l'adultère puisqu'il refuse un état de satisfaction. Si le mariage repose sur un état de satisfaction, la passion pure vit bien au contraire d'obstacles.

#### 2.1.1 La chasse au bonheur de Mme de Rênal

Dans *Le Rouge et Le Noir*, Mme de Rênal tombe amoureuse d'« un homme qui n'est point [s]on mari » (*RN, I*, p. 202). Que Mme de Rênal commette l'adultère n'a rien d'étonnant, si l'on sait qu'elle estime la passion inconcevable dans le mariage :

---

<sup>78</sup> Allan Bloom, *Amour et Amitié*, Paris, Editions de Fallois, 1996, p. 165.

<sup>79</sup> *Ibid.*

C'était une âme naïve, qui jamais ne s'était élevée même jusqu'à juger son mari, et à s'avouer qu'il l'ennuyait. **Elle supposait sans se le dire qu'entre mari et femme il n'y avait pas de plus douces relations.** Elle aimait surtout M. de Rênal quand il lui parlait de ses projets sur leurs enfants, dont il destinait l'un à l'épée, le second à la magistrature, et le troisième à l'Eglise.<sup>80</sup> (RN, I, p. 24)

Les notions *amour* et *mariage*, on le voit, se dissocient nettement dans l'esprit de Mme de Rênal<sup>81</sup>. Elle aime M. de Rênal dans la mesure où il est le père de ses enfants, mais elle ne l'aime pas en tant que mari. Quand Mme de Rênal tombe amoureuse de Julien, elle s'aperçoit qu'il y a en effet rien de commun entre l'amour conjugal et la vraie passion<sup>82</sup> : « Quoi ! J'aimerais, se disait-elle, j'aurais de l'amour ! Moi, femme mariée, je serais amoureuse ! Mais, se disait-elle, je n'ai jamais éprouvé pour mon mari cette sombre folie, qui fait que je ne puis détacher ma pensée de Julien » (RN, I, p. 115). Que Mme de Rênal n'aime point M. de Rênal découle du fait que leur mariage constitue un lien artificiel dans lequel n'entre aucun sentiment véritable<sup>83</sup>. La passion amoureuse de Mme de Rênal pour Julien est au contraire une union naturelle. Selon André le Chapelain, une passion est naturelle lorsqu'elle « naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté »<sup>84</sup>. En d'autres termes, la passion naît de l'intérieur de l'individu. Dès la première rencontre, Mme de Rênal ressent un sentiment de bonheur lorsqu'elle voit Julien :

Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan. Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même et **ne pouvait se figurer tout son bonheur.** (RN, I p. 48).<sup>85</sup>

Bien que l'adultère de Mme de Rênal semble immoral et condamnable aux yeux du monde, Stendhal l'estime tout à fait légitime parce que conforme à la nature<sup>86</sup>. Pour Stendhal, comme pour André le Chapelain, *aimer* constitue un droit naturel : chaque individu a le droit d'atteindre le bonheur<sup>87</sup>. C'est en se soumettant à l'ordre naturel que l'individu parvient à son bonheur<sup>88</sup>. Rappelons l'extrait suivant issu des chapitres consacrés à l'amour courtois : « Ces lois, prenant la nature humaine telle

---

<sup>80</sup> Nous soulignons.

<sup>81</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 839.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>84</sup> André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, éd. Claude Buridant, Paris, Editions Klincksieck, 1974, p. 74.

<sup>85</sup> Nous soulignons.

<sup>86</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 800.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 751. Buridant observe qu'André le Chapelain fonde sa conception de l'amour en nature : « La conception de l'amour, le Chapelain prétend la fonder en nature; « rien de contraire à la nature ne peut relever de l'amour », déclare-t-il dès le principe, il va plus loin : désobéir aux règles qu'il propose, ce n'est rien moins que « perturber le cours de la nature ». (Claude Buridant, *op. cit.*, p. 32).

<sup>88</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 751.

qu'elle est devaient produire beaucoup de bonheur » (*DLA*, II, p. 41). Selon Stendhal, refuser d'aimer constitue d'ailleurs un acte « contre la nature » (*C*, I, p. 1027)<sup>89</sup>. C'est « se priver soi et autrui d'un grand bonheur » (*DLA*, I, p. 117). Tel est le cas de la princesse de Clèves. « [Elle] devait ne (sic) rien dire à son mari, et se donner à monsieur de Nemours » (*DLA*, I, p. 139), estime Stendhal. En commettant l'adultère, Mme de Rênal obéit en revanche à la loi de la nature. Bien qu'elle résiste aux premières approches de Julien, elle cède rapidement en se fiant à son instinct : « Par un mouvement presque **instinctif**, et dont certainement elle ne se rendit pas compte, Mme de Rênal déguisa la vérité à son mari » (*RN*, I, p. 56)<sup>90</sup>. L'idée qu'elle commet l'adultère ne l'effleure pas : « Transportée de bonheur d'aimer, [elle était] tellement ignorante qu'elle ne se faisait presque aucun reproche » (*RN*, I, p. 97)<sup>91</sup>. Ceci montre qu'il y a pour Stendhal « rien de coupable dans la recherche du bonheur »<sup>92</sup>. A l'instar de l'amant courtois, Mme de Rênal chasse son bonheur en dépit de la morale : elle n'hésite pas à transgresser les lois. De ce fait, elle atteint les valeurs essentielles d'une vie réussie : « une joie pure » (*RN*, I, p. 64) et le bonheur « d'une nature bien supérieure » (*RN*, I, p. 201).

Même si la passion adultère est légitime aux yeux des amants, elle reste illégitime aux yeux de la société. Non seulement, Mme de Rênal trahit son mari religieusement, mais bien davantage, Julien trahit son maître politiquement. De ce fait, la discrétion entre amants est indispensable. A plusieurs reprises, Julien demande à Mme de Rênal de « ne parle[r] à personne » (*RN*, I, p. 194). Sinon, elle « allait [...] se perdre à jamais » (*RN*, I, p. 194). En d'autres termes, l'amour stendhalien, comme l'amour courtois, ne peut que vivre dans le secret<sup>93</sup>. Mieux vaut le secret qu'un aveu par lequel tout est perdu<sup>94</sup>. Dès lors, il faut se méfier des espions perfides. Pour les amants courtois, on le sait, les bavardages de ces espions sont très redoutables<sup>95</sup>. Si les troubadours se plaignent des « losengiers »<sup>96</sup>, les chevaliers courtois se méfient des chevaliers jaloux qui sont à l'intérieur du palais. Sur ce point, Stendhal rejoint nettement la tradition courtoise. A plusieurs reprises, Julien Sorel met Mme de Rênal en garde contre les ennemis jaloux. « Cette maison est pavée d'ennemis; songez à la haine passionnée qu'Elisa a pour moi » (*RN*, I, p. 232), estime-t-il. La méfiance à l'égard des espions est justifiée, étant donné que les bavardages de M. de Valenod et d'Elisa susciteront en effet la suspicion de M. de Rênal. Mme de Rênal sait bien que l'indiscrétion peut être fatale. De ce fait, elle imagine la vengeance de son mari. Il est significatif de constater que Stendhal réactualise sur ce point l'anecdote de "Guillaume de Cabstaing" que Stendhal relate dans *De L'Amour* : Monsieur

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 1114.

<sup>90</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 187. Nous soulignons.

<sup>91</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 839.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome II, *op. cit.*, p. 112.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 110-111. Ce sont des flatteurs perfides.

Raymond de Roussillon sert le cœur de Guillaume de Cabstaing à sa femme, et Mme de Rênal « se figurait sans cesse son mari tuant Julien à la chasse, comme par accident, et ensuite le soir lui faisant manger son cœur » (*RN*, I, p. 220).

### 2.1.2 L'obstacle stendhalien

Non seulement, Stendhal s'inscrit dans la tradition courtoise en mettant en scène des amants qui n'hésitent pas à transgresser la loi au nom de leur passion. Il la réactualise également dans la mesure où il renonce à la satisfaction de l'amour. L'amour conjugal, nous le verrons encore, ne peut qu'échouer parce que celui-ci repose sur un état de satisfaction. La passion stendhalienne vit bien au contraire d'obstacles imposés par la société : ceux-ci intensifient le désir de l'amant (*cf. infra*). Rappelons que l'écrivain connaît la règle d'amour XIV d'André le Chapelain : « Le succès trop facile ôte bientôt son charme à l'amour : les obstacles lui donnent du prix » (*DLA*, II, p. 240). Stendhal estime aussi que « les jouissances de la vie privée pussent être augmentées à l'infini en s'exposant souvent au danger » (*DLA*, I, p. 225). « Le grand danger de la civilisation », note-t-il dans son journal<sup>97</sup>, « c'est l'absence du danger » (*J*, II, p. 4). Rien d'étonnant alors à constater que l'écrivain admire tant le Moyen Age, où « le danger formait l'essence de la vie » (*DLA*, I, p. 225).

Examinons la problématique de l'obstacle. Il serait erroné de confirmer, comme Allan Bloom, que les héros stendhaliens « vivent avec celle qu'ils ont séduite sans souci du mariage »<sup>98</sup>. Fabrice, on le sait, ne parvient jamais à vivre avec Clélia. « Des obstacles insurmontables s'opposent à ce que ce sentiment prenne jamais une certaine fixité entre nous » (*CP*, p. 439), déclare Clélia à son amant Fabrice. Quant à Julien, même s'il vit ensemble avec Mme de Rênal, les obstacles s'imposent dès que les amants se réunissent. « Toujours le désir », rappelle Crouzet, « se heurte aux lois »<sup>99</sup>. La société empêche la réunion des amants :

**Que la loi du cœur jure avec la loi sociale, après tant de tragédies, après la modulation ininterrompue du thème courtois, auquel il a explicitement puisé, Stendhal n'hésite pas à le redire, au point que son œuvre romanesque ne présente que les variantes d'une Séparation des amants par les diverses instances de la loi.** Loi de l'Eglise, telle qu'elle peut être objectée par la conscience, par la parole du confesseur, par l'explicite d'un vœu ou la réalité de la clôture ; impératifs de la condition sociale, qui peuvent comporter la cabale familiale contre l'amour, la vengeance et la persécution des pouvoirs, la vendetta familiale, la mésalliance, l'obstacles des richesses, les rivalités de clan ou tout simplement le mariage, qui dresse l'une

---

<sup>97</sup> Voir aussi sa note en 1819 : « Le grand inconvénient de la civilisation, c'est l'absence du danger. » (*J*, II, p. 34).

<sup>98</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 165.

<sup>99</sup> Michel Crouzet, *Nature et Société chez Stendhal: La révolte romantique*, Lille, Presses universitaires Septentrion, 1985, p. 93

contre l'autre la légitimité de la passion et de la légalité de l'institution, et qui plus généralement est inculpé d'être la plus funeste pratique de la civilisation moderne. Toujours le désir se heurte aux lois, et le désir est hors loi.<sup>100</sup>

Faute de pouvoir étudier tous les obstacles, insistons seulement sur l'obstacle du mariage dans *Le Rouge et Le Noir*. A l'instar du chevalier courtois, Julien Sorel peut se rapprocher de la femme en respectant son serviteur : « Julien sut si bien faire que, moins d'un mois après son arrivée dans la maison, M. de Rênal lui-même le respectait » (*RN*, I, p. 59). Toutefois, M. de Rênal et son entourage constitue un obstacle permanent pour les amants. M. de Valenod, par exemple, écrit à M. de Rênal « une longue lettre anonyme qui lui apprenait dans le plus grand détail ce qui se passait chez lui » (*RN*, I, p. 125). Dans ce contexte, Stendhal fait allusion à un épisode du roman courtois de Tristan et Iseut. Après la lecture de la lettre de M. de Valenod, M. de Rênal veut « s'assurer de la vérité » (*RN*, I, p. 220) :

Répondrait-il à minuit, après que tout le monde serait couché, une légère couche de son devant la porte de la chambre de Julien? Le lendemain matin, au jour, il verrait l'impression des pas. Mais ce moyen ne vaut rien, s'écria-t-il tout à coup avec rage, cette coquine d'Élisa s'en apercevrait, et l'on saurait bientôt dans la maison que je suis jaloux (*RN*, I, p. 220)

A l'évidence, la « légère couche de son devant la porte de la chambre de Julien » rappelle le passage de la fleur de farine dans le roman de Tristan et Iseut : « Le nain couchait, comme il en avait coutume, dans la chambre du roi. Quand il crut que tous dormaient, il se leva et répandit entre le lit de Tristan et celui de la reine la fleur de la farine : si l'un des deux amants allait rejoindre l'autre, la farine garderait la forme de ses pas »<sup>101</sup>. Autre exemple encore : Mme Derville « arrangea si bien les choses, qu'elle se trouve placée entre Mme de Rênal et Julien » (*DLA*, I, p. 157). De cette façon, elle empêche les deux amants de « se serrer la main » (*RN*, I, p. 157). A nouveau, Stendhal fait allusion au mythe de Tristan et Iseut. De la même façon que Mme de Derville se met entre les deux amants, Tristan « dépose une épée nue » entre lui-même et Iseut<sup>102</sup>. Or, là où Mme de Derville constitue un obstacle externe, l'épée de Tristan est avant tout un obstacle interne. C'est Tristan qui pose l'obstacle afin de nourrir la passion.

Nous verrons ensuite que les amants stendhaliens ressemblent à Tristan. Lorsque la société cesse de dresser des obstacles, les amants inventent eux-mêmes des obstacles pour intensifier le désir<sup>103</sup>. A

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>101</sup> Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 57. Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 190. Auraix-Jonchière a fait l'observation avant nous.

<sup>102</sup> Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 75.

<sup>103</sup> Viard note que les obstacles « constituent les meilleurs agents cristalliseurs ». Bruno Viard, *op. cit.*, p. 69.

plusieurs reprises, la femme incarne ainsi l'obstacle insurmontable. Sans l'empêchement, la passion stendhalienne s'éteindrait, nous y reviendrons aussi.

## 2.2 La soumission absolue à la dame

La conception stendhalienne de l'amour suppose l'égalité entre les amants : « Il fallait, pour que l'amour parût tout ce qu'il peut être dans le cœur de l'homme, que l'égalité entre sa maîtresse et son amant fût établie autant que possible » (*DLA*, II, p. 61). Stendhal n'accepte ni la domination de l'homme, ni la domination de la femme. A l'évidence, la conception courtoise de l'amour, qui implique une soumission absolue de l'amant à la dame, ne correspond pas à la conception égalitaire de l'amour. Comme l'indique Moussa, Stendhal infléchit le modèle féodal, qui implique la domination de la femme, dans un sens égalitaire (*cf. infra*)<sup>104</sup>.

Or, en réalité, Stendhal réintègre bel et bien le modèle féodal dans son œuvre romanesque : il met en scène des héroïnes dominantes qui font de ceux qu'elles séduisent leurs vassaux<sup>105</sup>. Il ne faut pas s'étonner du fait que Stendhal met en scène des héroïnes qui ressemblent aux dames courtoises. Comme nous le verrons encore, Stendhal plaide tout au long de sa vie pour une amélioration de la condition féminine. Dans ce contexte, l'écrivain met en scène des héroïnes énergiques, souvent qualifiées de *viriles*<sup>106</sup>, qui sont emblématiques pour la libération de la femmes. Selon Bolster, elles « sont les modèles d'énergie qui ont pu encourager les femmes du XIXe siècle »<sup>107</sup>. Probablement, Stendhal construit ces héroïnes d'après l'image des dames courtoises : dans *De L'Amour*, Stendhal exprime déjà son admiration pour les dames courtoises, qui inspirent tant de pouvoir.

### 2.2.1 La Sanseverina

Selon Crouzet, on pourrait considérer *La Chartreuse de Parme* comme la chronique de la domination ou de la quasi-royauté de La Sanseverina<sup>108</sup>. La Sanseverina aime à occuper une position dominante,

---

<sup>104</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>106</sup> Voir sur ce point Jean-Marie Roulin, « Masculin et pouvoir dans *Le Rouge et Le Noir* », dans *Lectures de Stendhal : Le Rouge et Le Noir*, sous la dir. de Xavier Bourdenet, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 105-120. et Daniel Maria, « L'énergie virilsante de la Renaissance dans *Le Rouge et Le Noir* », dans *Lectures de Stendhal : Le Rouge et Le Noir*, sous la dir. de Xavier Bourdenet, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

<sup>107</sup> Richard Bolster, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970, p. 18.

<sup>108</sup> Michel Crouzet, *Le roman stendhalien*, Orléans, Paradigme, coll. Modernités, 1996, p. 65.

en témoigne cette image : « La duchesse eut la curiosité de [...] voir [la citadelle] ; le jour de sa visite, la chaleur était accablante à Parme, **et là-haut, dans cette position élevée**, elle trouva de l'air, ce dont elle fut tellement ravie, qu'elle y passa plusieurs heures » (CP, p. 178). La Sanseverina détient avant tout le pouvoir à la cour. Crouzet souligne qu'« à la cour, le pouvoir et désir sont liés, le pouvoir c'est le désir, ou c'est la beauté »<sup>109</sup>. La politique sociale de La Sanseverina est une politique de la beauté : par son charme, elle parvient à séduire tout détenteur du pouvoir<sup>110</sup>. Que ce soit Borda, Limercati, Mosca, Ernest IV, Ernest V ou Ferrante Palla, les hommes stendhaliens se soumettent tous fidèlement à « la plus belle femme de la cour » (CP, p. 420)<sup>111</sup>.

A l'instar de la dame courtoise, la Sanseverina « fait de ceux qu'elle séduit ses « vassaux » »<sup>112</sup>. Avant même qu'elle s'installe à Parme, Borda abdique et se met à ses genoux :

Lorsque le domestique unique du chanoine prononça le nom de la comtesse Pietranera, cet **homme fut ému au point d'en perdre la voix**; il ne chercha point à réparer le désordre d'un négligé fort simple. Faites entrer et allez-vous-en, dit-il **d'une voix éteinte**. La comtesse entra; **Borda se jeta à genoux**. (CP, p. 145)

Stendhal réactualise, avec le mutisme soudain de Borda en face de La Sanseverina, un topos cher à la lyrique médiévale : l'image de l'amant couard<sup>113</sup>. Devant la dame, l'amant éprouve la peur, en témoigne par exemple les vers de Bernard de Ventadour : « Quand je la vois, on le note bien à mes yeux, à mon visage, à mon teint, parce que je tremble ainsi de peur comme fait la feuille exposée au vent »<sup>114</sup>. Moussa note que la peur de l'amant face à sa femme est immédiatement liée « à la position inférieure que l'amant courtois doit occuper dans l'espace »<sup>115</sup>. Conscient de la distance qui le sépare de La Sanseverina, Borda « servi[t] franchement » sa dame. Chaque forme de désobéissance est d'ailleurs punie par la Sanseverina. Pour ne prendre qu'un exemple, la comtesse punit son amant Limercati, puisqu'il refuse « de donner un coup de carabine ou un soufflet au meurtrier du comte Pietranera » (CP, p. 69) :

Limercati trouva ce projet d'un ridicule achevé, et la comtesse s'aperçut que chez elle le mépris avait tué l'amour. Elle redoubla d'attention pour Limercati; elle voulait réveiller son amour, et ensuite le planter là et le mettre au désespoir. (CP, p. 69)

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

<sup>111</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 61.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>114</sup> Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour, op. cit.*, p. 63.

<sup>115</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 61.

La Sanseverina « règn[e] [avant tout] sur le comte » (CP, p. 592). Elle est le « tyran absolu qui dispose de mon sort » (CP, p. 590), dit le comte Mosca. A l'exemple de l'amant courtois, Mosca ne cesse pas d'aller au-devant d'exploits afin de mériter la dame<sup>116</sup>. Que ce soit le renoncement aux fonctions de ministre ou le sauvetage de Fabrice, Mosca accomplit toutes les prouesses « pour obtenir un sourire » (CP, p. 180). Une seule infraction contre le code d'amour lui devient cependant fatale : la suppression des mots *procédure injuste* sur le billet destinés à sauver Fabrice engendre le chagrin de la Sanseverina. Suite à cette faute, la Sanseverina exile son ami : « Séparons-nous, il le faut » (CP, p. 372). Mosca se soumet docilement à la distance exigée par la femme aimée.

Ranuce-Ernest père et fils également se jettent aux genoux de la Sanseverina. « Si elle eût daigné le vouloir, [la Sanseverina] eût été la reine de ses Etats (CP, p. 357), note Clélia. Racune-Ernest IV est prêt à tout afin de conserver la duchesse à sa cour, en témoigne son refus de signer la sentence prononcée contre Fabrice et l'exil de Marchessa Raversi<sup>117</sup>. Sous Racune-Ernest V, le pouvoir de La Sanseverina augmente encore : le prince lui propose le rang de maîtresse, de ministre de finances, de premier ministre et d'épouse<sup>118</sup>. A plusieurs reprises<sup>119</sup>, le prince souligne que la Sanseverina est la « maîtresse absolue de [s]es actions comme de [s]on gouvernement » (CP, p. 594). Il est d'autant significatif de noter que le prince atteint un état d'exaltation mystique devant la Sanseverina : « Le prince se mit à genoux, presque autant devant la duchesse que devant l'autel » (CP, p. 564). Stendhal s'inscrit nettement dans la tradition courtoise en recourant aux termes religieux pour décrire la dame humaine.

Enfin, le poète Ferrante obéit « fidèlement, ponctuellement et prudemment » (CP, p. 472) à La Sanseverina. Selon le narrateur, « ses yeux brillaient d'une profonde joie » lorsque la duchesse lui parlait d'un « ton d'autorité » (CP, p. 473). Non seulement, le poète essaie de se rendre digne de la femme en accomplissant ses volontés, mais bien davantage, il donne à La Sanseverina la plus grande preuve d'amour en lui « offr[ant] sa vie » (CP, p. 471). Il serait une « grande joie de mourir pour vous (CP, p. 472) », dit-il à La Sanseverina.

---

<sup>116</sup> Xavier Darcos, *op. cit.*, p. 33.

<sup>117</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 61 - F.W.J. Hemmings, *Stendhal : A study of his novels*, Oxford, The Clarendon Press, 1964, p. 191.

<sup>118</sup> Michel Crouzet, *op. cit.*, p. 65.

<sup>119</sup> Voir aussi CP, p. 565, p. 568.

## 2.2.2 Mathilde de la Mole

A l'instar de La Sanseverina, Mathilde de la Mole a un « empire sur tout ce qui l'entour[e] »<sup>120</sup>. Mathilde de la Mole, qui est « une des plus belles personnes de Paris » (*RN*, II, p. 104), triomphe dans les salons par sa beauté :

C'est la reine du bal, il faut en convenir, disait un jeune homme à moustaches, dont l'épaule entrainait dans la poitrine de Julien. Mlle de Fourmont, qui tout l'hiver a été la plus jolie, lui répondit son voisin, s'aperçoit qu'elle descend à la seconde place ; voir son air singulier. Vraiment elle met toutes les voiles dehors pour plaire. Vois, vois ce sourire gracieux au moment où elle figure seule dans cette contredanse. C'est, d'honneur, impayable. (*RN*, I, p. 98)

Mathilde de la Mole est consciente de sa puissance : « Il était impossible d'avoir plus de succès. Elle était la reine du bal, elle le voyait [...] »<sup>121</sup>. Elle sait bien que ces admirateurs abdiquent à ses genoux : « Ils sont tous le même homme parfait, prêts à partir pour la Palestine » (*RN*, I, p. 141). Force est de constater que Stendhal réactualise ici un passage figurant dans *De L'Amour*. Dans le chapitre LI, qui traite de l'amour courtois, Stendhal relate que les amants courtois sont aussi prêts à s'exiler en Palestine si la dame l'exige :

Nous voyons les pauvres et faibles créatures qui ont le plus à perdre en amour et dont les agréments disparaissent le plus vite, maîtresses du destin des hommes qui les approchent. **Un exil de trois ans en Palestine, le passage d'une civilisation plein de gaieté au fanatisme et à l'ennui d'un camp de croisés devaient être pour tout autre qu'un chrétien exalté une corvée pénible.**<sup>122</sup> (*DLA*, II, p. 43-44)

C'est avant tout Julien Sorel qui devient le vassal de Mlle de la Mole. A l'instar de l'amant courtois, Julien sert sa dame comme il sert son seigneur : « [I]l la regarda ainsi qu'un valet regarde son maître, afin de prendre des ordres » (*RN*, II, p. 111). Mlle de la Mole, on le sait, tient en haute estime le l'honneur amoureux<sup>123</sup>. La jeune fille se sent seulement digne d'un amour qui « ne céd[e] point bassement aux obstacles » (*RN*, II, p. 143). De ce fait, Julien Sorel doit accomplir tous les ordres de Mathilde afin de se rendre digne, sinon elle ne le récompense<sup>124</sup> pas : « Continuera-t-il à me mériter ? À la première faiblesse que je vois en lui, je l'abandonne » (*RN*, II, p. 144-145). Erman note à juste

---

<sup>120</sup> Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, tome II, éd. Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Edito Service S.A., 1968, p. 139. Désormais *RN*, II.

<sup>121</sup> Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, tome I, éd. Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Edito Service S.A., 1968, p. 139. Désormais *RN*, I.

<sup>122</sup> Nous soulignons.

<sup>123</sup> Jacques Dubois, *Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, Editions La découverte, 2007, p. 65.

<sup>124</sup> Mlle de la Mole n'admet d'ailleurs pas la désobéissance : « Dès qu'on déplaisait à Mlle de La Mole, elle savait punir par une plaisanterie si mesurée, si bien choisie [...] que la blessure croissait à chaque instant, plus on y réfléchissait » (*RN*, II, p. 139).

titre que l'attitude de Mathilde repose nettement sur le modèle courtois : « Le sentiment amoureux n'existe que sous la forme d'une récompense – tout platonique – qu'une femme accorde à son soupirant »<sup>125</sup>.

Il en résulte que Julien voue sa vie entière à Mlle de la Mole. Son sort<sup>126</sup> dépend entièrement de la volonté de Mathilde, qui est « la maîtresse absolue de son bonheur » (*RN*, II, p. 283). Lorsque Mathilde dit qu'elle ne l'aime plus parce qu'il n'est qu'un « petit abbé, fils d'un paysan » (*RN*, II, p. 240), Julien connaît la douleur la plus extrême : « Chaque mot centuplait l'affreux malheur de Julien. Il voulut fuir, Mlle de La Mole le retint par le bras avec autorité » (*RN*, II, p. 241). Aussi longtemps que Julien se soumet à sa maîtresse, il ne parviendra pas à la véritablement aimer. « On ne peut aimer sans égalité » (*RN*, I, p. 147), voilà une réflexion fondamentale du jeune abbé. Cette réflexion illustre parfaitement la conception stendhalienne de l'amour (*cf. infra*).

## 2.3 L'amour de loin

Comme on vient de l'exposer, Stendhal renoue avec la tradition courtoise de l'amour de loin en développant sa théorie de la cristallisation dans *De L'Amour*. La cristallisation, rappelons-nous, est un processus qui implique la jouissance d'un état de non-possession. Le fait de contempler l'objet de désir à distance engendre la joie de l'amant. Les obstacles rendent le désir de l'amant plus grand : « Le désir est enflammé par la contrainte » (*DLA*, II, p. 161). Une fois l'amour assouvi, le désir de l'amant s'éteint : « [L]e désir [...] s'émousse par la liberté » (*DLA*, II, p. 161). D'où la remarque de Stendhal : « [L]a pudeur prête à l'amour le secours de l'imagination ; c'est lui donner la vie » (*DLA*, I, p. 112). L'amour stendhalien, comme l'amour courtois, est un amour qui ne s'accomplit que « sur le mode du désir rêvé »<sup>127</sup>. En d'autres termes, le désir ne peut que s'accomplir que dans l'imagination : « Pourquoi jouit-on avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime ? C'est que chaque nouvelle beauté nous **donne la satisfaction pleine et entière d'un désir** » (*DLA*, I, p. 55)<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Michel Erman, *La création romanesque chez Stendhal*, Paris, Librairie Droz, 1985.

<sup>126</sup> En témoigne par exemple le sort du marquis de Croisenois. Mathilde de la Mole « ne lui adress[e] pas la parole de six semaines », parce que Mathilde aime « jouer de son sort » (*RN*, II, p. 141).

<sup>127</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 64. Sur ce point, voir aussi : « La cristallisation de la maîtresse d'un homme, ou sa BEAUTE, n'est autre chose que la collection de TOUTES LES SATISFACTIONS de tous les désirs qu'il a pu former successivement à son égard (*DLA*, I, p. 54). C'est Stendhal qui souligne.

<sup>128</sup> Nous soulignons.

Stendhal réactualise la tradition de l'amour de loin en particulier dans *La Chartreuse de Parme*. En premier lieu, Stendhal met en scène le refus de la femme : au nom du désir, la femme exige la distance de l'amant. En deuxième lieu, l'écrivain crée un état d'insatisfaction perpétuelle par le biais du motif courtois de la prison heureuse.

### 2.3.1 Le refus de la femme

Dans l'œuvre stendhalienne, la femme incarne à plusieurs reprises l'obstacle insurmontable. A l'instar de la dame courtoise, l'héroïne stendhalienne exige la distance de l'amant « sous peine d'entraîner la perte de celui-là même qui se veut s'en approcher »<sup>129</sup>. Stendhal sait bien que les concessions de la femme détruisent l'amour : « Cette seconde cristallisation manque presque tout à fait dans les amours inspirés par les femmes qui se rendent trop vite » (*DLA*, I, p. 26). Plus la femme est difficile à atteindre, plus elle est désirée. Pour ne prendre qu'un exemple, le désir de Mosca augmente lorsque la Sanseverina l'exile : « Il voyait chez la duchesse l'intention bien arrêtée de se séparer de lui, et jamais il n'avait été aussi éperdument amoureux » (*CP*, p. 377). Moussa note à juste titre que l'absence de la femme aimée constitue le « meilleur garant de l'attrait qu'elle exerce »<sup>130</sup>. En témoigne l'extrait suivant figurant dans *De L'Amour* : « L'image de la ville lointaine où on la vit un instant jette dans une plus profonde et plus douce rêverie que sa présence elle-même » (*DLA*, I, p. 64). A l'évidence, la ville se substitue métonymiquement à la femme aimée<sup>131</sup>.

Dans *La Chartreuse de Parme*, Clélia exige maintes fois la distance de Fabrice. Dès qu'il se trouve très proche, Clélia Conti « exil[e] son ami » (*CP*, p. 620)<sup>132</sup>. A l'évidence, Clélia se rend en même temps plus désirée. En prison déjà, elle « se retir[e] » (*CP*, p. 409) à plusieurs reprises. Lorsque Fabrice lui demande de scier l'abat-jour afin de « parvenir à la voir » (*CP*, p. 409), Clélia « n'avait pas paru à trois heures [le lendemain] » (*CP*, p. 409). Lorsque Fabrice essaie de se rapprocher d'elle en suppliant un rendez-vous, Clélia n'apparaît pas « pendant cinq jours » (*CP*, p. 442). Autant elle prend ses distances, autant elle stimule « l'imagination de Fabrice » (*CP*, p. 411). Après avoir *récompensé* son amant en lui accordant un rendez-vous, Clélia l'exile à nouveau en exigeant son évasion : « Vous allez me donner votre parole d'honneur d'obéir à la duchesse [...] et de tenter de fuir le jour qu'elle vous l'ordonnera, ou demain matin je me réfugie dans un couvent, et je vous jure ici que je ne vous adresserai la parole » (*CP*, p. 455). Autre exemple : après l'évasion de Fabrice, les amants « ne semblent se

---

<sup>129</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 59.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 58-59. Moussa a fait le rapprochement avant nous.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 63.

retrouver que pour renouveler leur séparation »<sup>133</sup>. Clélia, on le sait, a entretemps « fait vœu à la Madone [...] de ne jamais revoir Fabrice » (CP, p. 551). Lorsque Fabrice tente de se rapprocher d'elle en prenant « un appartement vis-à-vis le palais Contarini » (CP, p. 572), Clélia refuse<sup>134</sup> de le regarder. Une seule fois, le jeune homme parvient à pénétrer dans le palais Contarini en prenant un déguisement. Le soir même « elle écrit à Fabrice une lettre d'éternelle rupture » (CP, p. 577). Après de nombreuses autres tentatives de Fabrice, Clélia Conti prend enfin la solution de s'enfermer définitivement dans son palais :

La marquise Crescenzi, accablée de remords, et effrayée par le directeur de sa conscience, avait trouvé un excellent moyen **pour se soustraire aux regards de Fabrice**. Prenant prétexte de la fin d'une première grossesse, **elle s'était donné pour prison son propre** palais; mais ce palais avait un immense jardin. Fabrice sut y pénétrer et plaça dans l'allée que Clélia affectionnait le plus des fleurs arrangées en bouquets, et disposées dans un ordre qui leur donnait un langage, comme jadis elle lui en faisait parvenir tous les soirs dans les derniers jours de sa prison à la tour Farnèse.<sup>135</sup> (CP, p. 596)

Moussa note que Clélia Conti « ne s'enferme dans son palais que pour mieux se faire désirer »<sup>136</sup>. Selon un mouvement dialectique d'attraction et de rejet, Clélia attire son amant dans le jardin pour l'exiler ensuite à nouveau pour « quatorze mois » (CP, p. 617)<sup>137</sup>.

Moussa souligne que Fabrice se comporte « comme s'il connaissait parfaitement le code l'amour courtois »<sup>138</sup>. A plusieurs reprises, il se soumet docilement à la distance exigée par la dame, ce qui est la plus grande preuve d'amour<sup>139</sup>. Fabrice sait d'ailleurs bien que « toute entreprise extraordinaire [...] était assurée de [...] déplaire [à la femme] » (CP, p. 574). Comme l'amant courtois, Fabrice essaie d'obtenir les faveurs de dame en suscitant la pitié. Pendant quatorze mois, il prêche « sur la pitié qu'une âme généreuse doit avoir pour un malheureux » (CP, p. 601). Lors de son dernier prêche, il parvient à émouvoir Clélia : elle « fond[e] en larmes » (CP, p. 617). A partir de ce moment, Clélia lui accorde la permission de la voir « sur un espace de trois années » (CP, p. 619), à condition qu'elle le voie dans « obscurité profonde » (CP, p. 618). Or, étant donné que les concessions de la femme engendrent le « fiasco de l'imagination » (DLA, II, p. 282) et la dé cristallisation, le couple amoureux est condamné à mourir (cf. *infra*)<sup>140</sup>.

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>134</sup> Si Fabrice la regarde chaque jour « derrière un carreau de vitre » (CP, p. 572), les « regards de Clélia [...] constamment se détournent de lui » (CP, p. 574).

<sup>135</sup> Nous soulignons.

<sup>136</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 63.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>140</sup> Bruno Viard, *op. cit.*, p. 71.

### 2.3.2 La prison heureuse

La prison heureuse est un topos cher à la lyrique courtoise. Selon Moussa, l'amour constitue pour les troubadours « une force qui soumet impitoyablement l'amant à sa dame comme le prisonnier à geôlier ». En témoigne le chant de Bernard de Ventadour : «... [J]e l'aime tant qu'il m'en vient de la peine. Mais qu'y puis-je faire, si Amour m'a saisi ? si la seule clé qui ouvre la prison, où il m'a mis, est Pitié, alors que de pitié je ne trouve nulle trace chez elle ? »<sup>141</sup>. Paradoxalement, l'amant cherche cet état d'emprisonnement, parce que celui-ci est la cause de son bonheur : « Ses chaînes étant celles du joi d'amour, il lui faut non seulement les accepter, mais encore en faire l'éloge »<sup>142</sup>.

Dans *La Chartreuse de Parme*, Stendhal réactualise le motif courtois de la prison heureuse. « L'emprisonnement de Fabrice à la tour Farnèse », indique Moussa, « inscrit dans l'espace ce que les poètes provençaux<sup>143</sup> chantaient comme une image de l'attachement indéfectible de l'amant à sa dame »<sup>144</sup>. Stendhal invite ses lecteurs en effet à une lecture métaphorique : non seulement, Fabrice est un prisonnier dans la tour Farnèse, mais bien davantage, il est prisonnier de l'amour et de la dame. La comparaison entre la prison et le pouvoir féminin est d'autant significative : « [L]a forme physique de cette prison, de laquelle on raconte des choses horribles, la fait reine, de par la peur, de toute cette plaine, qui s'étend de Milan à Bologne » (CP, p. 155). Certes, Fabrice souffre de son état d'emprisonnement : la prison a « gravement altéré sa santé » (CP, p. 443). Toutefois, voilà le paradoxe amoureux : « jamais il n'avait été aussi heureux » (CP, p. 430). Pour Fabrice, ainsi que pour l'amant courtois, l'état d'emprisonnement engendre la joie d'amour. La prison, c'est le « lieu où l'on est au comble du bonheur » (CP, p. 454). Il ne faut pas s'en étonner alors que Fabrice est « au désespoir d'être hors de prison » (CP, p. 498) après sa libération.

Cependant, avec le motif de la prison heureuse, Stendhal veut avant tout mettre en scène la tradition courtoise de l'amour de loin. Il est significatif de noter que le narrateur évoque déjà l'image de la dame lointaine lorsqu'il décrit la prison. La citadelle sur laquelle est bâtie la prison est « fort élevée » (CP, p. 155) et perceptible « de fort loin » (CP, p. 155). A l'instar de la dame courtoise, la prison est pleine d'attrait : elle « passe pour belle et singulière dans le pays » (CP, p. 178). Cependant, tout le

---

<sup>141</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 59. Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, *op. cit.*, p. 61. Moussa a fait le rapprochement avec Bernard de Ventadour avant nous.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Le topos de la prison heureuse est aussi présent dans le roman courtois. Pensons au chevalier Yvain : « Il resta à la fenêtre jusqu'au départ de la dame et jusqu'à la fermeture des deux portes coulissantes. Un autre se serait affligé de cette fermeture, préférant être délivré plutôt que de rester enfermé, mais lui appréciait autant qu'on les ferme ou qu'on les ouvre ». (Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. Folio 1994, p. 79-80).

<sup>144</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 61.

monde qui ose s'en rapprocher s'enfuit « par (sic) la peur » (CP, p. 155). La prison est l'espace idéal pour réactualiser la tradition courtoise de l'amour de loin parce qu'elle permet de construire « une situation de perpétuelle insatisfaction amoureuse »<sup>145</sup>. Les murs de la prison, qui séparent les deux amants, symbolisent l'amour irréalisé et inassouvi<sup>146</sup>. Bien que Fabrice ait « le bonheur de [...] voir [Clélia] tous les jour » (CP, 440), il est « condamn[é] à vivre loin de tout ce qu'[il] aime au monde » (CP, p. 456). La distance entre les amants stimule le processus de cristallisation, ainsi qu'en témoignent les rêves de Fabrice : « Une nuit [...] l'image sublime de Clélia Conti, en s'emparant de toute son [= Fabrice] âme, allait jusqu'à lui donner de la terreur » (CP, p. 415). Il importe de souligner que les amants satisfont désormais une seule fois leur désir lorsque Clélia entre dans la cellule pour sauver la vie de Fabrice. Moussa indique que ce moment est associé « à une forte censure intérieure »<sup>147</sup> :

Elle le serrait dans ses bras, comme par un mouvement convulsif. Elle était si belle, à demi vêtue et dans cet état d'extrême passion, que Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne fut opposée. (CP, p. 556)

Il serait donc erroné de confirmer comme Denis de Rougemont que Stendhal est « un matérialiste grossier »<sup>148</sup>. Moussa observe avec raison que Stendhal considère le désir physique de la femme comme une potentialité : « le corps de la femme reste un objet lointain »<sup>149</sup>. Avec la mise en scène de la prison heureuse, Stendhal illustre avant tout la nature *optative* de l'amour<sup>150</sup>. Sur ce point, l'article de Balzac sur *La Chartreuse de Parme* est emblématique : « Il n'y a pas dans l'ouvrage un mot qui puisse faire penser aux voluptés de l'amour ni les inspirer. [...] *La Chartreuse de Parme* est plus chaste que le plus puritain de Walter Scott »<sup>151</sup>.

Stendhal réactualise le motif courtois de la prison heureuse aussi dans *Le Rouge et Le Noir*. Tout au long de la journée, Julien rêve en prison de la dame lointaine : il « ne songea qu'à Mme de Rênal » (RN, II, p. 452). Il n'écoute ni Mathilde ni Fouqué, parce que son âme « était presque toujours tout entière dans le pays des idées » (RN, II, p. 428). A l'instar de Fabrice, Julien connaît la « vie idéale » (RN, II, p. 427) en prison.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>148</sup> Denis Le Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, UGE, 1939, p. 191.

<sup>149</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 63-64.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Honoré De Balzac, *Œuvres Complètes*, tome 40, éd. L. Conard, California, Michel University of California, 1999, p. 382.

## 2.4 La maladie d'amour

### 2.4.1 La passion dévorante

« Désespéré du malheur où l'amour me réduit, je maudis mon existence » (*DLA*, I, p. 145), écrit Stendhal dans *De L'Amour*. Rappelons que Stendhal souffre tout au long de sa vie de la maladie d'amour : « Je vois que j'ai été constamment occupé par des amours malheureuses. [...] Et je ne suis pas encore guéri » (*VHB*, p. 38). Rien d'étonnant alors à constater que Stendhal voue un chapitre aux « Remèdes d'amour » dans *De L'Amour*. A cet égard, Stendhal adopte un regard pessimiste : « Le remède à l'amour est presque impossible » (*DLA*, I, p. 207). Moussa note que le romancier prend « le contre-pied systématique de la méthode de « guérison » ovidienne »<sup>152</sup>. Dans son poème *Remèdes à l'amour*, Ovide estime que l'amant peut bel et bien guérir de l'amour, à condition qu'on exécute ses conseils : « Apprenez de moi l'art d'aimer, tu as déjà appris de moi l'art de guérir »<sup>153</sup>. Stendhal rejoint en revanche la conception courtoise de l'amour. L'amant courtois, on le sait, est inguérissable<sup>154</sup>. « Il se voit même condamné à aimer son mal », indique Moussa<sup>155</sup>. En témoigne bien les vers de Bernard de Ventadour : « Cet amour me blesse si noblement le coeur d'une douce saveur, que cent fois par jour je meurs de douleur et cent fois aussitôt la joie me ressuscite. Certes, mon mal est d'une nature agréable, car mon mal vaut mieux que tout autre bien »<sup>156</sup>. Stendhal aime également son mal : « Il y a un plaisir délicieux à serrer dans ses bras une femme qui vous a fait beaucoup de mal, qui a été votre cruelle ennemie pendant longtemps et qui est prête à l'être encore » (*DLA*, II, p. 148). En somme, Stendhal s'inscrit dans la tradition courtoise en liant étroitement les notions *amour* et *douleur* : « Avoir le caractère solide, c'est avoir une longue et ferme expérience des mécomptes et des malheurs de la vie. Alors l'on désire constamment, ou l'on ne désire pas du tout » (*DLA*, II, p. 143).

Dans son œuvre romanesque, Stendhal réactualise la conception courtoise de la passion dévorante. Le corps de l'amant stendhalien, comme celui-ci de l'amant courtois, porte « la marque visible de la « maladie » d'amour »<sup>157</sup>. La pâleur et la maigreur de l'amant sont les symptômes de l'amour<sup>158</sup> :

---

<sup>152</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 55.

<sup>153</sup> « Discite sanari, per quem didicistis amare » . C'est nous qui traduisons. (Ovide, *Œuvres Complètes d'Ovide*, éd. Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Paris, C.L.F. Pancoucke, 1836 p. 320).

<sup>154</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 54-55.

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 55. Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 55.

Fabrice parut dans la chaire ; il était si maigre, si pâle, tellement consumé, que les yeux de Clélia se remplirent de larmes à l'instant. Fabrice dit quelques paroles, puis s'arrêta, comme si la voix lui manquait tout à coup ; il essaya vainement de commencer quelques phrases ; il se retourna, et prit un papier écrit (CP, p. 616-617)

La passion amoureuse, on le voit, constitue une force « qui ronge littéralement le corps de l'amant et le conduit à la mort »<sup>159</sup>. A un moment, Fabrice a tellement souffert que Clélia « ne le reconnut pas, tant il était changé » (CP, p. 586). La Sanseverina, d'ailleurs, « ne put retenir ses larmes » (CP, p. 580) lorsqu'elle voit le malheureux Fabrice : « Elle le trouva tellement changé, ses yeux, encore agrandis par l'extrême maigreur, avaient tellement l'air de lui sortir de la tête » (CP, p. 580). Stendhal réactive sur ce point un motif courtois : l'amant qui tente de conquérir à distance la femme aimée par ses souffrances<sup>160</sup>. Ainsi, en se présentant comme un homme malade, il essaie d'attirer Clélia à ses prêches : « Aux yeux de toutes les femmes et de bon nombre des hommes, il avait l'air lui-même du malheureux dont il fallait prendre pitié, tant sa pâleur était extrême » (CP, p. 602)<sup>161</sup>.

Mais Julien souffre également de la maladie d'amour. Lorsqu'il revoit Mme de Rênal dans une église après une longue séparation, il est « si pâle » (RN, II, p. 385) et « hors de lui » (RN, II, p. 385) qu'il semble « à demi mort » (RN, II, p. 385) En ce qui concerne sa relation avec Mathilde de la Mole, Julien subit tant de « souffrance physique » (RN, II, p. 303) que ses yeux « avaient perdu tout leur feu » (RN, II, p. 303). Force est de constater que les héroïnes stendhaliennes souffrent aussi de la maladie d'amour. De cette façon, Stendhal réinterprète radicalement la tradition courtoise de l'amour, qui privilégie seulement<sup>162</sup> l'image de l'amant malheureux (cf. *infra*).

#### 2.4.2 L'obstacle suprême : la mort

L'union de l'amour et de la mort, on le sait, appartient au répertoire courtois. Lorsque Jaufré Rudel voit la princesse de Tripoli, il « mourut dans les bras de la comtesse » (DLA, II, p. 225). Lorsque Tristan et Iseut boivent le philtre d'amour, ils ont bu « l'amour et la mort »<sup>163</sup>. Stendhal aussi ne conçoit pas

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>160</sup> Eva Dupperay, *L'or des mots : une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du XXe siècle : histoire du pétrarquisme en France*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 115.

<sup>161</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 56.

<sup>162</sup> Il importe de préciser que l'image de la femme souffrante existe aussi dans la tradition courtoise. A titre d'exemple, Iseut souffre autant de la maladie d'amour que Tristan. Ceci s'explique par le fait que certains aspects du roman *Tristan et Iseut* sont en contradiction avec l'idéal courtois : l'humiliation de l'amant devant la femme aimée et le comportement hautain de la dame manque. Selon l'idéal courtois, c'est bel et bien l'amant qui souffre de la maladie d'amour). (Gabrielle Parussa, « Dossier » dans *Le Roman de Tristan et Iseut*, Paris, Editions Gallimard, 2009, p. 172.

<sup>163</sup> Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 39.

l'amour indépendamment de la mort<sup>164</sup>. A la fin de ses romans, l'écrivain installe ainsi d'une façon abrupte la mort du couple amoureux. Cependant, il ne faut pas s'en étonner, bien au contraire, il fallait s'y attendre. L'amant stendhalien, on le sait déjà, souffre physiquement de la maladie d'amour. En ce sens, la passion dévorante ne peut que finir par la mort. Tout au long du roman, Stendhal annonce la mort de ses protagonistes<sup>165</sup>. A titre d'exemple, Stendhal annonce la mort de Fabrice, de Clélia et de La Sanseverina en accélérant leur processus de vieillissement. Ainsi, Fabrice souffre tant de la maladie d'amour que Clélia croit qu'il a « de quarante ans » (CP, p. 586). Clélia change d'ailleurs tellement qu'on « eût dit qu'elle avait trente ans » (CP, p. 573). Enfin, la passion douloureuse de La Sanseverina pour Fabrice l'a « donné dix ans de plus » (CP, p. 536).

Non seulement, Stendhal rejoint la tradition courtoise en mettant en scène des amants qui *meurent* d'amour. Il la réactualise aussi en considérant la mort comme l'obstacle suprême pour les amants. Avant que Fabrice et Clélia meurent, ils vivent ensemble pendant « trois années de bonheur divin » (CP, p. 619). Même chose pour Julien et Mme de Rênal, qui vivent avant leur mort encore « deux mois ensemble d'une manière délicieuse » (RN, II, p. 458). Or, même si un tel aboutissement du roman satisferait le lecteur, les héros choisissent de mourir parce que la continuation d'une vie ordinaire dégénérerait en une banale satisfaction<sup>166</sup>. Viard note à juste titre que les héros stendhaliens « s'accordent pour mourir jeunes après une passion intense, coupant court à tout risque de décristallisation »<sup>167</sup>. Si la mort sépare physiquement les amants de façon incontournable, la passion demeure d'ailleurs intacte, pure et triomphante<sup>168</sup>. De cette façon, Stendhal rejoint nettement la tradition courtoise, une tradition qui voit dans la mort du couple l'immortalisation de la passion pure, ainsi qu'en témoigne l'analyse de Denis de Rougemont :

[Tristan et Iseut] agissent comme s'ils avaient compris que tout ce qui s'oppose à l'amour le garantit et le consacre dans leur cœur, **pour l'exalter à l'infini dans l'instant de l'obstacle absolu, qui est la mort.**<sup>169</sup>

Etant donné que la mort signifie l'union la plus pure, elle n'est pas une punition, mais bien au contraire la « consécration du bonheur »<sup>170</sup>. Ce que dit Fabrice est emblématique : « Clélia, je bénis ma mort puisqu'elle a été l'occasion de mon bonheur » (CP, p. 556).

---

<sup>164</sup> Micheline Levowitz-Treu, *L'amour et la mort chez Stendhal*, éditions du Grand Chêne, Coll. Stendhalienne, 20, 1978, p. 14.

<sup>165</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 56.

<sup>166</sup> Micheline Levowitz-Treu, *op. cit.*, p. 18, p. 177 / Bruno Viard, *op. cit.*, p. 71.

<sup>167</sup> Bruno Viard, *op. cit.*, p. 71.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> Denis Le Rougemont, *op. cit.*, p. 33.

Dans *Le Rouge et Le Noir*, Stendhal évoque à plusieurs reprises cette union pure en référant explicitement à la littérature courtoise. En premier lieu, Stendhal fait allusion à la mort de Tristan et Iseut. Ainsi, le narrateur mentionne que Mme de Rênal serre Julien en « s’attachant à lui comme le lierre à la muraille » (*RN*, I, p. 201). Auraix-Jonchière note que « l’image consonne avec celle qui clôt l’histoire des amants de Cornouailles, unis dans la mort, comme le proclame la célèbre image des végétaux entrelacés d’une tombe à l’autre »<sup>171</sup>. Notons que le texte contient encore une autre référence à la mort de Tristan et Iseut. A un moment, la relation entre Mme de Rênal et Julien est sur le point d’être découverte. Mme de Rênal veut se sauver en trompant son mari jaloux. Sur ce point, Mme de Rênal dit à Julien : « Du haut des rochers, tu peux voir la tour du Colombier. Si nos affaires vont bien, j’y placerai un mouchoir blanc ; dans le cas contraire, il n’y aura rien » (*RN*, I, p. 210). Probablement, Stendhal fait ici allusion aux propos malheureux de Tristan, qui annoncent la mort du couple : « Vous emmènerez ma belle nef ; prenez avec vous deux voiles, l’une blanche, l’autre noire. Si vous ramenez la reine Iseut, dressez au retour la voile blanche ; et, si vous ne la ramenez pas, cinglez avec la voile noire »<sup>172</sup>. En deuxième lieu, comme déjà dit, Stendhal réactualise dans le roman l’anecdote de Guillaume de Cabstaing (*cf. supra*). Auraix-Jonchière souligne bien que l’obsession de Mme de Rênal par la légende « relève autant du désir que de la crainte »<sup>173</sup>. En fait, Mme de Rênal désire le châtement infligé à la dame courtoise parce qu’il « signe une communion parfaite et définitive avec l’être aimé »<sup>174</sup>.

Il serait donc erroné de confirmer l’idée de Durand, qui estime que Stendhal installe à la fin de *La Chartreuse de Parme* « le malheur, la mort et somme toute, l’échec de l’amour »<sup>175</sup>. Bien que la fin du roman sombre dans la tragique, les héros stendhaliens ne sont point frappés par le malheur. Ils connaissent l’amour, qui est selon Stendhal la valeur la plus importante de la vie :

Ne pas aimer quand on a reçu du ciel une âme faite pour l’amour, c’est se priver soi et autrui d’un grand bonheur. C’est comme un oranger qui ne fleurirait pas de peur de faire un péché ; et remarquez qu’une âme faite pour l’amour ne peut goûter avec transport aucun autre bonheur (*DLA*, I, p. 117).

---

<sup>170</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 850. Voir sur ce point aussi la remarque de Stendhal dans *De L’Amour* : « Le véritable amour rend la pensée de la mort fréquente, aisée, sans terreurs, un simple objet de comparaison, le prix qu’on donnerait pour bien des choses » (*DLA*, II, p. 156).

<sup>171</sup> Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 190. Voir : « Mais, pendant la nuit, de la tombe de Tristan jaillit une ronce verte et feuille, aux forts rameaux, aux fleurs odorantes, qui, s’élevant par-dessus la chapelle, s’enfonça dans la tombe d’Iseut » (Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 150).

<sup>172</sup> Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 144. Pascale Auraix-Jonchière a fait l’observation avant nous.

<sup>173</sup> Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 190.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Librairie Jose Corti, 1961, p. 227.

Etant donné que les amants stendhaliens ont éprouvé le bonheur amoureux *hic et nunc*, leur vie est bel et bien réussie. Allan Bloom note sur ce point que « l'intensité est pour Stendhal infiniment plus importante que la durée »<sup>176</sup>. En laissant mourir ses protagonistes, Stendhal ne met d'ailleurs point en scène l'échec de l'amour. Il installe bien au contraire le triomphe de la passion pure.

## 2.5 Motifs courtois dans *La Chartreuse de Parme*

Dans *La Chartreuse de Parme*, Stendhal reprend certains motifs de la tradition courtoise qu'il ne reprend pas dans *Le Rouge Le Noir*. En premier lieu, Stendhal réactualise un topos cher à la poésie provençale : celui des *oiseaux chanteurs*. En deuxième lieu, Stendhal reprend un motif cher au roman courtois : le déguisement du personnage. En particulier, l'écrivain redécouvre la tradition courtoise en mettant en scène un personnage qui se comporte comme un jongleur.

Il ne faut pas s'étonner du fait que Stendhal réactualise dans *La Chartreuse de Parme* plus de motifs courtois que dans *Le Rouge et Le Noir* de Stendhal. Dans *La Chartreuse de Parme*, on le sait, la passion italienne règne. Constans observe avec raison que la passion italienne est très proche de la passion courtoise<sup>177</sup>. Rappelons que Stendhal admire l'amour courtois parce c'est un amour qui prend « la nature humaine telle qu'elle » (*DLA*, II, p. 41). L'amour italien, comme l'amour courtois, fait aussi abstraction des lois morales : « tout pour la passion et tout est permis pour la passion »<sup>178</sup>. Seule la loi de la nature compte : « Les [...] filles d'Italie, si elles aiment, sont livrées entièrement aux inspirations de la nature » (*DLA*, II, p. 158).

### 2.5.1 Les oiseaux chanteurs

Au seconde étage du palais du gouverneur Conti se trouvent « dans de jolies cages, une grande quantité d'oiseaux de toutes sortes » (*CP*, p. 399). Le narrateur nous apprend que Fabrice, qui se trouve en prison, « s'amusait à les entendre chanter » (*CP*, p. 399). Non seulement, les oiseaux le « saluaient le jour », mais en outre, ils le « salu[aient] les derniers rayons du crépuscule du soir » (*CP*, p. 399). Sans doute, Stendhal réactualise ici un topos cher à la poésie lyrique et à la littérature narrative du douzième siècle: celui *des oiseaux chanteurs*<sup>179</sup>. Le chant des oiseaux est toujours lié au

---

<sup>176</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 197.

<sup>177</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 548- 549.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 860.

<sup>179</sup> Anne-Marie Bégou-Ball, « L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise », *Déduits Oiseaux au Moyen Age*, 2009, < <http://books.openedition.org/pup/4258>> (consulté le 5 avril 2016). Une remarque s'impose : bien que

motif du retour du printemps et à la douceur du temps, ainsi qu'en témoigne par exemple les vers du troubadour Bernard Marti : « Beaux me semblent près de la fontaine l'herbe verte et le chant de la rainette, quand elle chante sur le sable la nuit entière, sauf par l'orage. Le rossignol module son chant sous les feuilles sur une branche. Sous la fleur me plaît un doux amour secret »<sup>180</sup>. De ce fait, le chant est souvent le signal de commencement ou de recommencement<sup>181</sup>. Il signifie « le moment propice à toute nouvelle entreprise, qu'elle soit guerrière, cynégétique, amoureuse ou littéraire »<sup>182</sup>. Le chant des oiseaux constitue pour Fabrice aussi le signal d'une nouvelle entreprise, c'est à dire le début de sa quête d'amour :

Verrai-je Clélia ? se dit Fabrice en s'éveillant. Mais ces oiseaux sont-ils à elle ? Les oiseaux commençaient à jeter des petits cris et à chanter, et à cette élévation c'était le seul bruit qui s'entendit dans les airs. Ce fut une sensation **pleine de nouveauté et de plaisir pour Fabrice** que ce vaste silence qui régnait à cette hauteur : il écoutait avec ravissement les petits gazouillements interrompus et si vifs par lesquels **ses voisins les oiseaux saluaient le jour. S'ils lui appartiennent, elle paraîtra un instant dans cette chambre, là sous ma fenêtre [...]**.<sup>183</sup> (CP, p. 402-403)

Bien entendu, la « sensation de nouveauté et de plaisir » provoquée par le chant des oiseaux est à double entendre : c'est avant tout la manifestation de la *joie* d'amour.

## 2.5.2 Le héros déguisé

Dans les romans courtois, les personnages dissimulent continuellement leur nom pour ne pas être reconnus<sup>184</sup>. Ils recourent en outre souvent au déguisement<sup>185</sup>. Le déguisement est souvent justifié par la situation : l'amant change d'apparence parce qu'il veut rejoindre l'être aimé dans un environnement hostile<sup>186</sup>. Fabrice ressemble à l'amant courtois dans la mesure où il change sans cesse son identité. D'une part, il se présente à plusieurs reprises « sous un faux nom » (CP, p. 214) :

---

le chant du rossignol soit le plus mentionné dans la littérature courtoise, la majorité des textes ne mentionnent que le chant des oiseaux en général .

<sup>180</sup> Marion Uhlig, « Quand l'oiseau chante et chastie », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, 2012, sp. Bernard Marti, « Chanson » dans *La poésie lyrique au Moyen-Age*, tome I, éd. de Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1999, p. 47.

<sup>181</sup> Anne-Marie Bégou-Ball, *art. cit.*

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> Nous soulignons.

<sup>184</sup> Philippe Menard, *Le rire et la sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age 1150-1250*, Paris, Librairie Droz, 1969, p. 342.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.* ; Sophie Albert, *Laver, monder, blanchir: discours et usages de la toilette dans l'occident médiéval*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006, p. 119.

ainsi, il prend le passeport de Vasi, de Giletti, de Joseph Bossi. D'autre part, Fabrice se déguise maintes fois « avec tout le soin possible » (CP, p. 601). Tout au long du roman, Fabrice opte pour des déguisements divers : il se déguise en chasseur, en marchand de baromètres, en paysan, en domestique, en prêtre et en bourgeois de campagne. A l'instar de l'amant courtois, Fabrice a recours au déguisement afin de voir la femme aimée dans un environnement hostile. Pour ne prendre qu'un exemple, Fabrice se déguise en bourgeois de campagne afin de pénétrer dans le palais Contarini :

Un jour, à la tombée de la nuit, Fabrice, habillé comme un bourgeois de campagne, se présenta à la porte du palais, où l'attendait l'un des domestiques gagnés par lui ; il s'annonça comme arrivant de Turin, et ayant pour Clélia des lettres de son père. Le domestique alla porter son message, et le fit monter dans une immense antichambre, au premier étage du palais. [...] Enfin le domestique vint lui annoncer que Mlle Clélia Conti était disposée à le recevoir. (CP, p. 574)

Mais Fabrice ne se déguise pas seulement en fonction de la situation. Les déguisements reflètent avant tout son identité problématique. Dès le début du roman, l'origine de Fabrice est remise en cause. Aux yeux de la société, Fabrice est « le second fils de [...] marquis del Dongo » (CP, p. 57). Or, le texte suggère d'une façon implicite<sup>187</sup> que Fabrice est le fils du lieutenant Robert. En témoigne surtout le fait qu'il ne ressemble pas du tout au marquis del Dongo. De ce fait, Fabrice, qui ne connaît pas l'identité de son véritable père, prend une autre identité dès le début de l'histoire. Le roman se présente alors comme une véritable quête d'identité. Dans les romans courtois, les héros sont aussi souvent en quête d'identité. Pensons par exemple au chevalier Yvain qui part en quête d'identité après avoir erré pendant des mois dans la forêt. Pensons aussi à Tristan, qui a une identité problématique dès le début de l'histoire. A l'instar de Fabrice, Tristan ne connaît pas son véritable père. Ainsi, après la mort du père de Tristan, Rohalt le Foi-Tenant « le fit passer pour son propre enfant et l'éleva parmi ses fils »<sup>188</sup>. Tout au long de l'histoire, Tristan prend d'autres identités. Les déguisements de Tristan, comme ceux de Fabrice, sont avant tout révélatrices d'une identité problématique.

Que Stendhal accorde tant d'importance aux questions d'identité n'a rien d'étonnant : l'écrivain a aussi une identité problématique. Dans la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal souligne à plusieurs reprises qu'il déteste son père, Joseph-Chérubin Beyle. A preuve par exemple la note suivante : « Cet âge [= l'enfance], que la voix de tous dit être celles des vrais plaisirs de la vie, grâce à mon père n'a été pour moi qu'une suite de douleurs amères et de dégoûts » (VHB, p. 96). Il considère en revanche son grand-père comme son véritable père : « Mon excellent grand-père qui dans le fait fut mon véritable père et mon ami intime » (VHB, p. 75-76). Etant donné que Stendhal déteste son père, on ne saurait

---

<sup>187</sup> Voir CP, p. 51, p. 53, p. 55, p. 62, p. 100.

<sup>188</sup> Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 8.

pas s'étonner du fait qu'il ne se présente pas comme Henri Beyle dans ses œuvres. Il a en revanche recours aux nombreux pseudonymes<sup>189</sup>.

Insistons dans ce contexte sur le pseudonyme *Stendhal*. Probablement, Stendhal s'est inspiré du mot *senhal*<sup>190</sup>. Etant donné que l'amour dit courtois est conçu dans le secret, les troubadours ne nomment jamais leur dame, rappelons les vers de Bernard de Ventadour : « Il ne faut pas nommer sa dame » (*DLA*, II, p. 55)<sup>191</sup>. Le nom de la dame est toujours donné dans un *senhal*, un 'nom codé'<sup>192</sup>. D'une certaine façon, on pourrait dire que le mot *senhal* résume l'identité problématique de l'écrivain : avec tous ces pseudonymes, avec tous ces 'noms codés', l'identité de l'écrivain se présente comme une véritable énigme à déchiffrer.

### 2.5.3 Fabrice jongleur ?

Pour parvenir à leurs fins, les héros courtois n'hésitent pas à se déguiser en jongleur<sup>193</sup>. Pensons à Nicolette qui se déguise en jongleur lorsqu'elle se présente à son ami Aucassin. Pensons aussi à Tristan qui feint d'être un jongleur lorsqu'il débarque à « Weiefort, où gisait le Morholt »<sup>194</sup>. Fabrice se déguise également en jongleur dans le *Chartreuse de Parme*. A un moment, on le sait, Fabrice se porte « pour amoureux fou de la Fausta » (*CP*, p. 299). Or, étant donné que la police veut l'arrêter, il se voit obligé de se déguiser afin de se rapprocher de sa bien-aimée. Deux éléments indiquent que Fabrice se déguise en jongleur. En premier lieu, Fabrice paraît sous les fenêtres de la Fausta en prenant une apparence burlesque. Outre le fait qu'il porte un « costume anglais exagéré » (*CP*, p. 298), il porte une « perruque de cheveux rouges » (*CP*, p. 302). Les jongleurs portaient également des perruques teintes en rouge<sup>195</sup>. En deuxième lieu, Fabrice adopte le comportement d'un jongleur. Le jeune homme rejoint des musiciens itinérants qui « vinrent planter leurs contrebasses sous les fenêtres de la Fausta : après avoir préludé, ils chantèrent assez bien une cantate en son honneur » (*CP*, p. 298). Fabrice chante également « sous les fenêtres de la Fausta » (*CP*, p. 308). Il est d'autant significatif qu'il « chanta un air alors à la mode, et dont il changeait les paroles » (*CP*, p. 308). A l'instar d'un vrai jongleur, Fabrice sait adroitement jouer avec les mots des textes originaux<sup>196</sup>.

---

<sup>189</sup> Sur ce point, voir Jean Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1962.

<sup>190</sup> Jean Sarrochi, *op. cit.*, p. 163.

<sup>191</sup> Littérature et amour courtois, <

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature\\_et\\_amour\\_courtois/38026](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature_et_amour_courtois/38026)>.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> Philippe Menard, *op. cit.*, p. 345.

<sup>194</sup> Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 22.

<sup>195</sup> Françoise Rachmuhl, Hélène Potelet, *Les Fabliaux*, Paris, Hatier, 2014, p. 7.

<sup>196</sup> Réflexions sur le jongleur du Moyen Age et d'aujourd'hui < <http://lavoixduplateau.blogspot.be/2014/05/le-jongleur-de-dario-fo-par-hugo-kreyder.html> >.

Mais Fabrice se comporte aussi comme un jongleur sans son déguisement. A plusieurs reprises, il récite des vers, il chante, il s'accompagne d'un instrument. En prison, par exemple, Fabrice « osa chanter, comme s'il s'accompagnait de la guitare » (CP, p. 552). Au théâtre, d'ailleurs, il se présente comme un si bel orateur que le public « poussait des cris d'admiration » (CP, p. 603). Autre exemple encore : lors d'une fête, Fabrice récite des vers issus du sonnet<sup>197</sup> de Pétrarque. A nouveau, il faut souligner que Fabrice joue avec le texte original, ainsi qu'en témoigne la remarque du narrateur : « un mot était changé à ce sonnet » (CP, p. 507). La récitation de Fabrice égaye son ami Clélia :

Il s'approcha d'elle et prononça à demi-voix et comme se parlant à soi-même, deux vers de ce sonnet de Pétrarque, qu'il lui avait envoyé du lac Majeur, imprimé sur un mouchoir de soie :  
« Quel n'était pas mon bonheur quand le vulgaire me croyait malheureux, et maintenant que mon sort est changé ! » **Non, il ne m'a point oubliée, se dit Clélia, avec un transport de joie.**  
Cette belle âme n'est point inconstante ! (CP, p. 588-589).<sup>198</sup>

Si Clélia était malheureuse parce qu'elle croyait qu'« il l'avait oubliée » (CP, p. 587), elle éprouve maintenant un « transport de joie » (CP, p. 588). De cette façon, Fabrice remplit un devoir important d'un jongleur, à savoir la consolation. Il importe de noter la ressemblance avec à l'histoire d'Aucassin et Nicolette. Nicolette, on le sait, se déguise en jongleur afin de consoler son ami Aucassin<sup>199</sup>. De la même façon que Nicolette parvient à guérir la tristesse de son amant Aucassin par le biais de son chant, Fabrice parvient à consoler son ami Clélia par sa récitation des vers<sup>200</sup>.

---

<sup>197</sup> Il importe de noter qu'on ne retrouve nulle part ces vers dans l'œuvre de Pétrarque (Mariella Di Maio, « Notes » dans *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, 2003, p. 741).

<sup>198</sup> Nous soulignons.

<sup>199</sup> « Quand Aucassin entend le message de son amie au clair visage, quand il sait qu'elle est arrivée, il est plus heureux que jamais » (*Aucassin et Nicolette*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1999, p. 161.)

<sup>200</sup> Voir Philippe Walter, « Préface » dans *Aucassin et Nicolette*, Paris, Gallimard, 1999, p. 25-30.

## Chapitre 3 La réinterprétation de la tradition de l'amour courtois dans *Le Rouge et le Noir* et dans *La Chartreuse de Parme*

*L'admission des femmes à l'égalité parfaite serait la marque la plus sûre de la civilisation, elle doublerait les forces intellectuelles du genre humain et ses probabilités de bonheur.*<sup>201</sup>

### 3.1 La conception égalitaire de l'amour

#### 3.1.1 Stendhal et la notion d'égalité

Afin de comprendre comment Stendhal réinterprète des motifs courtois selon sa propre conception de l'amour, il importe de souligner l'importance de la notion *égalité* dans l'œuvre stendhalienne.

En 1822, Stendhal écrit dans *De L'Amour* que l'égalité entre les sexes « n'existe point [...] dans [le] triste occident » (*DLA*, II, p. 61). En effet, dans la France de la Restauration, l'égalité entre les sexes n'existe pas. Le Code civil, promulgué en 1804, fixe pour un siècle et demi la condition de la femme<sup>202</sup>. « Aux yeux des rédacteurs du Code Civil », note Constans, « la femme n'est pas un être raison, [...] elle a besoin de protecteurs ou de répondants qui possèdent des capacités dont, par nature, elle est privée »<sup>203</sup>. En d'autres termes, le Code confirme l'ancien état de la condition féminine en accordant au mari toute l'autorité<sup>204</sup>. A la femme, la loi laisse en revanche la soumission et l'obéissance<sup>205</sup>. Dans *De L'Amour*, l'écrivain s'élève contre cet état de choses<sup>206</sup>. Il expose ainsi

---

<sup>201</sup> Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, tome II, Chalon-sur-Saône, éditions Ligarán, 2015, p.269-270.

<sup>202</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 71.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> *Ibid.*

plusieurs thèses en faveur de la femme. Stendhal revendique ainsi l'égalité et la liberté devant l'amour en plaidant pour le divorce<sup>207</sup> et le mariage d'inclination, nous y reviendrons. Il se dresse violemment contre le mariage de convenance, un arrangement dont la femme est la première victime :

En France, les hommes qui ont perdu leur femmes sont tristes, les veuves au contraire gaies et heureuses. Il y a un proverbe parmi les femmes sur la félicité de cet état. Il n'y a donc pas d'égalité dans le contrat d'union. (*DLA*, II, p. 155)

Par ailleurs, Stendhal plaide pour l'égalité intellectuelle de la femme. L'écrivain dénonce le système actuel d'éducation en France : « [M]oins [les femmes] ont d'éducation proprement dite, plus elles valent » (*DLA*, II, p. 94). De ce fait, selon Stendhal on laisse « oisives chez elles les facultés les plus brillantes et les plus riches en bonheur pour elles-mêmes et pour nous » (*DLA*, II, p. 75). Selon l'écrivain, la faiblesse de l'instruction des femmes a avant tout<sup>208</sup> des conséquences néfastes sur le bonheur amoureux des hommes : « La femme la plus parfaite, suivant les idées de l'éducation actuelle, laisse son partner isolé dans les dangers de la vie et bientôt court risque de l'ennuyer » (*DLA*, II, p. 98-99). L'égalité intellectuelle augmenterait en revanche des chances de bonheur amoureux :

La base sur laquelle s'établit la *cristallisation* deviendra plus large ; l'homme pourra jouir de toutes ses idées auprès de la femme qu'il aime, la nature toute entière prendra de nouveaux charmes à leurs yeux, et comme les idées réfléchissent toujours quelques nuances des caractères, ils se connaîtront mieux et feront moins d'imprudence ; l'amour sera moins aveugle et produira moins de malheurs (*DLA*, II, p. 87-88)

En d'autres termes, « l'intérêt de hommes serait donc de réclamer le droit à l'éducation pour les femmes, et de choisir une compagne cultivée »<sup>209</sup>. Il importe de souligner que la position féministe adoptée par Stendhal est toujours en relation étroite avec l'amour. Dans une certaine mesure, Stendhal accorde tant d'importance à la condition féminine parce qu'il accorde tant d'importance au

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>207</sup> Voilà pourquoi Stendhal admire tant la civilisation arabe : « Je vois une preuve touchante du respect des Arabes pour le sexe le plus faible dans la formule de leur divorce. La femme en l'absence du mari duquel elle voulait se séparer, détendait la tente et la relevait en ayant soin d'en placer l'ouverture du côté opposé à celui qu'elle occupait auparavant. Cette simple cérémonie séparait à jamais les deux époux » (*DLA*, II, p. 66).

<sup>208</sup> Stendhal souligne aussi que la femme n'est capable de bien éduquer ses enfants . Une bonne instruction de la femme engendrait aussi une amélioration de l'instruction de l'enfant : « Une mère qui a l'esprit cultivé donnera à son jeune fils une idée, non seulement de tous les talents purement agréables, mais encore de tous les talents utiles à l'homme en société, et il pourra choisir » (*DLA*, II, p. 96-97) .

<sup>209</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 636.

sentiment amoureux. Constans note à juste titre que la reconnaissance de l'égalité des sexes « permet d'avancer sur la route du bonheur amoureux »<sup>210</sup>.

Non seulement, Stendhal plaide pour l'égalité des sexes, l'écrivain plaide également pour l'égalité des classes. En témoigne par exemple sa lettre à Martiel Daru : « Je me suis aperçu que quand on n'arrive pas en cabriolet on n'est pas reçu dans les salons sur le pied d'égalité ; or, *sans égalité il n'est pas à mes yeux de société agréable* » (C, II, p. 803). Stendhal, enfant de la Révolution française, croit au mythe du *self-made man*, dont Napoléon Bonaparte est l'illustration : « tout est possible à chacun selon ses capacités et son mérite »<sup>211</sup>. Toutefois, la destinée de Julien Sorel démontre combien l'idéal de la méritocratie a été entravé par la Restauration<sup>212</sup>. Bien que Julien Sorel monte sur l'échelle sociale par ses propres mérites, le héros doit lutter tout au long de sa vie contre « une société faite de castes, de clans, de conflits idéologiques »<sup>213</sup>. Par ailleurs, à nouveau, il importe de souligner que Stendhal lie la notion d'inégalité étroitement à l'amour. Dans *Le Rouge et Le Noir*, par exemple, l'écrivain montre dans quelle mesure l'inégalité des classes peut empoisonner les relations amoureuses entre amants.

En somme, *l'égalité* est une notion centrale dans la pensée stendhalienne. Force est de constater que Stendhal estime l'égalité entre les amants indispensable pour le bonheur amoureux. Il faut une nouvelle fois citer l'extrait suivant : « Il fallait, pour que l'amour parût tout ce qu'il peut être dans le cœur de l'homme, que l'égalité entre sa maîtresse et son amant fût établie autant que possible » (DLA, II, p. 61). Bien entendu, Stendhal n'accepte ni l'autorité masculine ni l'autorité féminine : la conception stendhalienne de l'amour est une conception égalitaire de l'amour. De cette façon, Stendhal réinterprète la tradition de l'amour courtois selon sa propre conception de l'amour : il infléchit la conception hiérarchique de l'amour courtois dans un sens égalitaire<sup>214</sup>. Dans son œuvre romanesque, la conception égalitaire de l'amour se traduit dans la soumission réciproque des amants<sup>215</sup>.

---

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Jean-Jacques Hamm, *op. cit.*, p. 11.

<sup>214</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*

<sup>215</sup> *Ibid.*

### 3.1.2 La soumission réciproque des amants

#### 3.1.2.1 Clélia et Fabrice

Stendhal illustre sa conception égalitaire d'amour avant tout avec la passion de Clélia et de Fabrice. Il importe de souligner d'abord que Fabrice se soumet à plusieurs reprises à Clélia comme l'amant courtois se soumet à la dame. Or, bien que cette soumission semble contradictoire avec la conception de l'amour, il faut souligner que Clélia ne se comporte que comme une dame courtoise dans la mesure où elle exige la distance pour stimuler le désir. En réalité, la hiérarchie entre les amants s'efface dès que les amants se rencontrent<sup>216</sup>. Moussa observe que « dans les moments de grande intimité émotionnelle, les deux amants se renvoient en miroir le même désarroi »<sup>217</sup> :

Quoiqu'il crût avoir bien compris les ordres de Clélia, il était tout tremblant en avançant vers le fond du salon où elle s'était réfugiée derrière un canapé ; il ne savait s'il ne l'offenserait pas en lui baisant la main ; elle était toute tremblante d'amour, et se jeta dans ses bras. (CP, p. 575)

Dans la tradition courtoise, on le sait, la peur de l'amant en face de la femme est liée à la position inférieure qu'il occupe dans l'espace<sup>218</sup>. Or, le paragraphe ci-dessus montre que les deux amants ont peur : si Fabrice s'avance « tout tremblant », Clélia se jette « tout tremblante d'amour » dans ses bras<sup>219</sup>.

Notons que Stendhal réinterprète la tradition courtoise d'une façon romantique en décrivant minutieusement les sentiments de la femme<sup>220</sup>. La dame courtoise, on le sait, apparaît presque toujours comme hautaine et impitoyable. En ce sens, il semble qu'elle ne souffre point de la maladie d'amour. En tout cas, le lecteur ne sait pas ce qu'elle éprouve réellement. Stendhal, en revanche, privilégie aussi l'image de la femme souffrante. Pour ne prendre qu'un exemple : lorsque Clélia voit Fabrice dans la chapelle, elle parle « d'une voix à peine intelligible » (CP, p. 455), elle est « hors d'elle-même » (CP, p. 456) et elle « était si faible qu'elle fut obligée de chercher un appui sur un énorme fauteuil » (CP, p. 456). Stendhal illustre l'égalité entre les amants avant tout en montrant que les deux amants souffrant autant de la maladie d'amour. En témoigne par exemple l'extrait suivant : « Le fauteuil [...] était occupé par la marquise Crescenzi, dont **les yeux remplis de larmes** rencontrèrent en plein ceux de Fabrice, **qui n'étaient guère en meilleur état** (CP, p. 584).

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>217</sup> *Ibid.* Moussa emploie la même citation que nous.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Voir à ce sujet la lettre de Stendhal à Balzac : « Je veux parler de ce qui se passe **au fond de l'âme** de Mosca, de la duchesse, de Clélia (Stendhal, « La réponse de Stendhal » dans *La Chartreuse de Parme*, éd. Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, 2003, p. 671.

Par un jeu des métaphores, Stendhal crée aussi une situation d'égalité entre les amants en prison<sup>221</sup>. En premier lieu, bien qu'il y ait une distance entre les amants, leur position spatiale les met dans une situation d'égalité<sup>222</sup>. Moussa note qu'ils sont tous les deux logés au même niveau de la prison, c'est-à-dire le « second étage » (CP, p. 399)<sup>223</sup>. En deuxième lieu, les « jolies cages » (CP, p. 399) dans la chambre de Clélia correspondent au « petit cage » dans lequel Fabrice est enfermé<sup>224</sup>. En troisième lieu, le système particulier de communication entre les amants – ils communiquent par le biais des gestes, du chant, des lettres – symbolise avant tout l'égalité intellectuelle entre les amants.

Enfin, Stendhal souligne l'égalité entre les amants en présentant Clélia à plusieurs reprises comme une prisonnière. Rappelons que la prison représente dans la poésie lyrique « l'attachement indéfectible de l'amant à sa dame »<sup>225</sup>. D'une façon pareille, l'emprisonnement de Fabrice représente métaphoriquement la chaîne qui l'attache à Clélia : il est le prisonnier de la dame. Or, l'inverse est aussi vrai : Clélia devient la prisonnière de Fabrice. En premier lieu, lorsque Fabrice et Clélia se rencontrent pour la première fois « sur la route du lac de Côme » (CP, p. 346), Fabrice est tellement frappé de la beauté de Clélia qu'il estime qu'elle « serait une charmante compagne de prison » (CP, p. 138). A l'évidence, Stendhal annonce déjà le rôle que Clélia jouera dans la vie de Fabrice. En veillant chaque jour au bien-être du prisonnier, Clélia partage dans une certaine mesure le sort de Fabrice. Il est significatif de noter que le mot *compagne* contient déjà l'idée d'une égalité : étymologiquement, le mot *compagnon* signifie « celui qui mange le même pain »<sup>226</sup>. En deuxième lieu, lors de cette première rencontre auprès du lac, Clélia se trouve littéralement « prisonnière » (CP, p. 349). Clélia et son père Fabio Conti, on le sait, sont arrêtés par les gendarmes parce que ce dernier refuse de montrer son passeport. Fabrice sauve la petite Clélia en la faisant entrer dans « la voiture » (CP, p. 349) au lieu de « suivre les gendarmes à pied dans la poussière » (CP, p. 349). Lorsque « on amène en prison » (CP, p. 346) Fabrice quelques années plus tard, Clélia se souvient de son service :

[...] [Q]uand nous nous rencontrâmes pour la première fois, aussi avec **accompagnement de gendarmes** comme il le dit, **c'était moi qui me trouvais prisonnière**, et lui me rendait service et me tirait d'un fort grand embarras....<sup>227</sup> (CP, p. 349)

---

<sup>221</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 63.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>226</sup> Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 1, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 694.

<sup>227</sup> Nous soulignons.

Stendhal souligne l'égalité entre les amants par un jeu d'inversion : si Clélia « [s]e trouvai[t] prisonnière » lors de leur première rencontre, Fabrice se trouve prisonnier lors de leur deuxième rencontre. Soulignons que l'écrivain renforce cette situation d'égalité en construisant autour de cette inversion une situation tout à fait parallèle. Si Fabrice et Clélia se rencontraient au bord du lac avec « avec un accompagnement de gendarmes » (CP, p. 348), ils se rencontrent maintenant à nouveau entourés « de gendarmes » (CP, p. 348). Si Fabrice et Clélia « se regard[ai]ent » lors de leur première rencontre auprès du lac, ils ne cessent de se regarder à nouveau lors de cette deuxième rencontre. Enfin, Clélia se trouve dans un état d'emprisonnement lorsqu'elle « s'était donné pour prison son propre palais » (CP, p. 596). Si Clélia était libre lorsque Fabrice était en prison, l'inverse est vrai maintenant : c'est Clélia qui se trouve en prison lorsque Fabrice est libre.

### 3.1.2.2 Julien Sorel et Mme de Rênal

« On ne peut aimer sans égalité » (RN, I, p. 146-147), estime Julien Sorel. Tout au long du roman, Julien Sorel se sent inférieur par rapport à Mme de Rênal et Mathilde de La Mole, parce qu'elles appartiennent à des classes sociales supérieures. En d'autres termes, l'inégalité des classes empoisonne les rapports amoureux. Au début du roman, le sentiment d'infériorité éprouvé par Julien domine sa relation avec Mme de Rênal : « Aux yeux de cette femme, moi, se disait-il, je ne suis pas bien né » (RN, I, p. 136). Julien rationalise le désir « en l'intégrant à sa grande bataille », qui est celle de « remporter une victoire sociale »<sup>228</sup> :

[I] toucha la main de Mme de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins. Cette main se retira bien vite; mais Julien pensa qu'il était son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur. (RN, I, p. 90-91)

Henriot note que serrer la main de Mme de Rênal « n'a rien d'une satisfaction sensuelle », pour Julien c'est se prouver qu'il n'a pas été méprisé : un échec reflèterait son infériorité sociale<sup>229</sup>. Or, Henriot observe avec raison que « l'humble origine de Julien n'a fait que favoriser la naissance de l'amour chez Mme de Rênal »<sup>230</sup>. Peu à peu, Julien s'en rend compte : « la sottise idée d'être regardé comme un amant subalterne, à cause de sa naissance obscure, disparut aussi » (RN, I, p. 158). Dès ce moment, Julien « avait perdu presque tout à fait l'idée du rôle à jouer » et il « commence à [I]'adorer comme [elle] mérit[e] de l'être » (RN, I, p. 197). En d'autres termes, lorsque la conscience des classes s'efface, Julien Sorel aime véritablement : « Cette crainte éloignée, Julien tomba dans toutes les folies de l'amour, dans ses incertitudes mortelles » (RN, I, p. 200).

---

<sup>228</sup> Emile Henriot, *Stendhaliana*, Paris, Editions G. Crès & Cie, coll. Essais et critique, 1916, p. 37.

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 40

Une fois l'égalité établie, Julien et Mme de Rênal entrent dans une soumission réciproque. A l'instar de Fabrice et de Clélia, les amants « se renvoient en miroir le même désarroi » lorsqu'ils se rencontrent<sup>231</sup> :

Que devint-il en reconnaissant la chevelure de Mme de Rênal! c'était elle. La dame qui cherchait à lui soutenir la tête et à l'empêcher de tomber tout à fait, était Mme de Derville. Julien, **hors de lui**, s'élança; **la chute de Mme de Rênal** eût peut-être entraîné son amie, si Julien ne les eût soutenues. Il vit la tête de Mme de Rênal **pâle, absolument privée de sentiment**, flottant sur son épaule. [...] Julien était **si faible** dans ce moment, qu'il s'éloigna. [...] L'abbé Chas-Bernard appela plusieurs fois Julien, qui d'abord ne l'entendit pas : il vint enfin le prendre le bras derrière un pilier où Julien s'était réfugié **à demi mort**. Il voulait le présenter à l'évêque. Vous vous trouvez mal, mon enfant, lui dit l'abbé en le voyant **si pâle et presque hors d'état de marcher** ; vous avez trop travaillé.<sup>232</sup> (RN, I, p. 334-335)

Dans la tradition de l'amour courtois, on le sait, la pâleur et la faiblesse reflètent la souffrance de l'amant. Or, Mme de Rênal souffre autant de la maladie d'amour que Julien : non seulement, elle devient aussi pâle que Julien, mais en outre, sa chute soudaine correspond à la faiblesse soudaine de Julien. En d'autres termes, les deux amants sont l'un et l'autre victimes de « la flamme qui les **dévorait** » (RN, I, p. 123). Voilà la différence avec les rapports amoureux entre Julien et Mlle de La Mole : leur soumission est réciproque. A plusieurs reprises, Julien souligne la différence entre la douceur de Mme de Rênal et la cruauté de Mlle de La Mole : « Mais, même quand ses beaux yeux bleus fixés sur moi sont ouverts avec le plus d'abandon, j'y lis toujours un fond d'examen, de sang-froid et de méchanceté. Est-il possible que ce soit là de l'amour ? Quelle différence avec les regards de Mme de Rênal ! » (RN, II, p. 155).

Etant donné que Stendhal privilégie la soumission réciproque des amants, Stendhal réinterprète certains motifs courtois dans un sens égalitaire. Pensons par exemple à la blessure de l'amant : si les écrivains de la tradition courtoise insistent seulement sur la blessure de l'amant, Stendhal insiste en revanche également sur la blessure de l'amante. Dans la tradition courtoise, la blessure de l'amant est le signe d'un amour absolu qui « conduit à une autodestruction »<sup>233</sup>. L'anecdote de Guillaume Balaon, relatée par Stendhal dans *De L'Amour*, illustre bien la métaphorique de la blessure. Le troubadour Balaon, rappelons-le, doit offrir son ongle à sa dame après l'avoir offensée. Moussa indique que cette mutilation physique « inscrit dans le corps même [...] le déchirement et la souffrance auxquels conduisent fatalement les lois de l'amour courtois »<sup>234</sup>. La blessure physique de

---

<sup>231</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 62. Moussa emploie la même citation que nous.

<sup>232</sup> Nous soulignons.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 59.

l'amant – l'arrachement de l'ongle – est le signe même d'un l'amour absolu qui engendre l'autodestruction de l'amant<sup>235</sup>. Dans *Le Rouge et Le Noir*, Stendhal réactualise la métaphorique de la blessure. Dans la citation ci-dessous, Julien Sorel tire sur Mme de Rênal un coup de pistolet, parce que celle-ci l'a offensé en envoyant à M. de la Mole une lettre insultante :

Julien se trouva à quelques pas derrière le banc de Mme de Rênal. Il lui semble qu'elle priait avec ferveur. La vue de cette femme qui l'avait tant aimé **fit trembler le bras de Julien** d'une telle façon qu'il ne put d'abord exécuter son dessein. **Je ne le puis, se disait-il à lui-même ; physiquement, je ne le puis.** En ce moment, le jeune clerc qui servait la messe, sonna pour l'élévation. Mme de Rênal baissa la tête qui un instant se trouve presque entièrement cachée par les plus de son châle. **Julien tira sur elle un coup de pistolet et la manqua ; il tira un second coup, elle tomba.**<sup>236</sup> (*RN*, II, p. 385)

En mutilant son amante physiquement, Julien ressemble dans une certaine mesure à la dame courtoise figurant dans l'anecdote de Guillaume de Balaon. A l'instar de la dame courtoise, il punit son amante parce qu'il a « été offensé d'une manière atroce » (*RN*, p. 392). La blessure physique infligée à Mme de Rênal, comme la blessure physique de Balaon, peut d'ailleurs être interprétée d'une façon métaphorique : celle-ci symbolise l'amour autodestructif de Mme de Rênal pour Julien. Or, à l'instar de l'amant courtois, Mme de Rênal éprouve dans son malheur la joie : « Et mourir de la main de Julien, c'est le comble des félicités » (*RN*, p. 455).

Il importe cependant de noter que la hiérarchie s'efface entre les amants dans l'extrait ci-dessus. Bien que Julien punisse Mme de Rênal en tirant un coup de pistolet sur elle, il faut noter qu'il tremble lorsqu'il voit Mme de Rênal. Ce tremblement démontre que Julien est en plein désarroi lorsqu'il revoit son amante.

## 3.2 Stendhal à l'égard du mariage

### 3.2.1 Le bonheur amoureux dans le mariage d'inclination

« La France est le pays du monde où il y a le moins de mariages d'inclination » (*DLA*, I, p. 234), constate Stendhal. Sous la Restauration, il est vrai, les mariages sont toujours de convenance<sup>237</sup>. A l'évidence, Stendhal dénonce avec insistance les mariages de convenance. Dans une telle union, on le

---

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> Nous soulignons.

<sup>237</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 688.

sait, n'entre aucun sentiment naturel et véritable<sup>238</sup>. « [L]e lien est d'argent et non d'amour », note Ellen Constans<sup>239</sup>. Selon Stendhal, c'est un acte « contre la nature » (C, I, p. 1027). Il en résulte que les femmes commettent l'adultère, Stendhal le sait bien : « La fidélité de la femme dans le mariage lorsqu'il n'y pas d'amour, est probablement une chose contre nature » (DLA, II, p. 103). Contraindre les femmes à la fidélité conjugale c'est s'élever contre la nature, c'est contrecarrer la découverte du bonheur<sup>240</sup>.

Dans les romans stendhaliens, les héroïnes stendhaliennes se dressent contre le mariage de convenance. Dans *La Chartreuse de Parme*, Clélia refuse d'épouser le marquis Crescenzi, parce qu'elle « ne sentait aucune inclination pour lui, et qu'elle était assurée de ne point trouver le bonheur dans cette union » (CP, 504). Elle sent en outre que sa passion pour Fabrice l'empêche d'être heureuse avec le marquis<sup>241</sup>. « Il n'était pas digne d'une honnête fille d'épouser un homme en se sentant éperdument éprise d'un autre », estime-t-elle (CP, p. 605). Son manque d'enthousiasme est d'autant plus grand parce que le mariage signifie l'acceptation d'un maître : « Elle était saisie d'une sorte d'horreur à la seule pensée [...] que le titre de mari autoriserait à troubler toute cette vie intérieure » (CP, p. 353)<sup>242</sup>. Quant à Mathilde la Mole, elle est également très consciente de ce qui l'attend<sup>243</sup>. « Quelle vie effacée je vais passer avec un être tel que Croisenois » (RN, II, p. 107), se demande-t-elle. Elle sent bien que l'ennui planera sur sa vie conjugale<sup>244</sup> :

Un an après le mariage, ma voiture, mes chevaux, mes robes, mon château à vingt lieues de Paris, tout cela sera aussi bien que possible, tout à fait ce qu'il faut pour faire périr d'envie une parvenue, une comtesse de Roiville par exemple ; et après ?... Mathilde s'ennuyait en espoir. (RN, II, p. 102)

Si Stendhal dénonce le mariage de convenance, il plaide au contraire pour le mariage d'inclination. Il existe selon l'écrivain un lien étroit entre les chances de bonheur et le libre choix du conjoint, ainsi qu'en témoigne une lettre à Métilde Dembowski :

**[P]our rencontrer le bonheur dans un lien aussi singulier**, et j'oserai presque dire aussi contre nature, que le mariage, il faut au moins que les jeunes filles soient libres. Car au commun des êtres il faut une époque de liberté dans la vie [...].<sup>245</sup> (C, I, p. 1027)

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 704

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 753 .

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 721.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 722.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>245</sup> Nous soulignons.

Dans *De L'Amour*, Stendhal voue un chapitre aux mariages d'inclination en Suisse et en Allemagne. Lors d'un voyage, l'écrivain a constaté que « ce n'est pas l'argent qui fait [là-bas] les mariages » (*MDT*, p. 76). Stendhal qualifie ces amours de « heureux » (*DLA*, II, p. 111), parce qu'ils reposent au contraire sur le libre choix du conjoint. Stendhal raisonne ensuite par analogie : si les femmes françaises avaient aussi le droit de choisir leur mari, « le nombre des maris trompés et des mauvais ménages diminuerait dans une immense proportion » (*DLA*, II, p. 119). En somme, les chances de bonheur et de fidélité augmenteraient si les femmes peuvent librement choisir leur partenaire.

Rien n'illustre mieux la possibilité du bonheur amoureux dans le mariage que le mariage d'inclination de Mme de La Mole et Julien Sorel. Même si M. de La Mole refuse le mariage, les deux amants se marient par inclination :

Mathilde résista avec fermeté à tous les projets *prudents* de son père. Elle ne voulut jamais établir la négociation sur d'autres bases que celles-ci : **Elle serait madame Sorel, et vivrait pauvrement avec son mari en Suisse, ou chez son père à Paris.** Elle repoussait bien loin la proposition d'un accouchement clandestin.<sup>246</sup> (*RN*, II, p. 363)

Le couple marié connaît un grand bonheur. D'une part, Julien « se livra avec délices à l'amour de Mathilde ; c'était de la folie, de la grandeur d'âme, tout ce qu'il y a de plus singulier » (*RN*, II, p. 410). D'autre part, Mathilde « sentit de la passion tout ce qui en est possible dans un être élevé au milieu de cet excès de civilisation que Paris admire » (*RN*, II, p. 378). Voilà ce qui serait impossible dans la tradition courtoise. Stendhal n'estime pas que la passion est inconcevable dans le mariage. Il réinterprète la tradition courtoise dans la mesure où il estime que le bonheur amoureux peut bel et bien exister dans un mariage d'inclination.

### 3.2.2 Vers le sentiment moderne

Or, même si une réforme de l'institution crée des conditions plus favorables à l'éclosion du bonheur amoureux, on sent au fond que l'amour conjugal est condamné à l'échec<sup>247</sup>. L'amour conjugal s'éteint peu à peu parce qu'il repose sur un état de satisfaction. « [L]'ennui de la vie matrimoniale fait périr l'amour sûrement, quand l'amour a précédé le mariage », indique Stendhal<sup>248</sup>. En témoigne le mariage d'inclination de Julien et Mme de Mole. Ainsi, après quelque temps, Julien sent « auprès d'elle des moments de distraction et même de l'ennui » (*RN*, II, p. 418). Aussi ne peut-il pas aimer Mathilde de La Mole, parce qu'elle est devenue sa femme : « C'est ma femme, mais ce n'est pas ma maîtresse » (*RN*, II, p. 457).

---

<sup>246</sup> Nous soulignons.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 1086.

<sup>248</sup> Stendhal, *Le rouge et le noir : chronique du XIXe siècle*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866, p. 153.

Si Stendhal rejoint la tradition courtoise en jugeant l'amour conjugal peu durable, il la réinterprète dans la mesure où il estime la passion amoureuse aussi périssable. L'amour courtois, en revanche, ne s'éteint qu'avec la vie<sup>249</sup>. Dans *De L'Amour*, Stendhal prévoit une extinction de la passion<sup>250</sup>. « Tous les amours qu'on peut voir [...] naissent, vivent et meurent » (*DLA*, I, p. 17), note Stendhal. Il est d'autant significatif qu'il compare l'amour à la fièvre : « L'amour est comme la fièvre, il naît et s'éteint sans que la volonté y ait la moindre part » (*DLA*, I, p. 31). Dès lors, lorsque l'écrivain affirme qu'« il n'y a d'unions à jamais légitimes que celles qui sont condamnées par une vraie passion » (*DLA*, II, p. 194), il faut supposer que l'amant puisse changer de partenaire dès qu'il aime ailleurs<sup>251</sup>. Stendhal semble approuver des unions successives « sans sanction civile aucune »<sup>252</sup>, Ellen Constans insiste sur ce point :

La nature humaine ne peut répondre de la permanence du sentiment [...]. Le couple peut se séparer lorsque la passion s'éteint et que chacun peut s'engager dans une autre union tout aussi légitime, sans que la loi civile ait à intervenir dans ces changements. Au fond, Stendhal sent bien qu'une réforme du mariage peut certes créer des conditions plus favorables à l'éclosion et à la durée du bonheur, mais pas davantage. Le bonheur amoureux n'a que faire des institutions et des lois : vouloir l'y enfermer est une entreprise vaine.<sup>253</sup>

Stendhal est non seulement en avance sur les mœurs de son temps en plaidant pour les mariages d'amour<sup>254</sup>. Il se montre aussi tout à fait moderne en plaidant pour les unions successives. La liberté de choisir, d'épouser et de quitter qui nous voulons, voilà un rêve qui devient réalité au XX<sup>e</sup> siècle<sup>255</sup>. Or, insistons sur le fait que Stendhal n'illustre pas ces idées dans son œuvre romanesque. Dans *La Chartreuse de Parme* et dans *Le Rouge et Le Noir*, l'amour-passion<sup>256</sup> ne s'éteint que lorsque les protagonistes meurent.

---

<sup>249</sup> Daniel Muller et al., *op. cit.*, p. 468. Sur ce point, voir aussi Jose Ortega Y Gasset, *On Love : Aspects of a Single Theme*, USA, Martino Publishing, 2012.

<sup>250</sup> Daniel Muller et al., *op. cit.*, p. 468.

<sup>251</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 1085. Voir aussi : « Une femme appartient de droit à l'homme qui l'aime et qu'elle aime plus que la vie » (*DLA*, II, p. 119) et « Si je ne craignais de choquer les gens moraux, j'avouerais que j'ai toujours pensé, sans le dire, qu'une femme appartient réellement à l'homme qui l'aime le mieux » (Stendhal, *Promenades dans Rome*, tome I, Paris, Michel Lévy Frères, 1853, p. 51)

<sup>252</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 1085.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 1085-1086.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 719.

<sup>255</sup> Pascal Bruckner, « La sacralisation de l'amour », dans *Amour toujours?*, sous la dir. de Jean Birnbaum, Paris, Gallimard, 2013, p. 102.

<sup>256</sup> Notons que Fabrice et Julien changent de partenaires lors de l'histoire. Or, dans ces cas il ne s'agit pas de l'amour-passion : il s'agit de l'amour-goût, de l'amour physique ou de l'amour-vanité.

### 3.3 Vers l'idéal individuel

Le processus de la cristallisation, on le sait, engendre une idéalisation de l'être aimé. Lors de l'absence de la femme, l'amant construit une image mentale de la femme par le biais de l'imagination : « j'entends par *cristallisation* une certaine fièvre d'imagination, laquelle rend méconnaissable un objet le plus souvent assez ordinaire, et en fait un être à part » (*DLA*, I, p. 68)<sup>257</sup>. Dans leurs chansons, on le sait, les troubadours méditent également sur la femme absente. Moussa note que « seul le chant d'amour peut fantasmer la présence » de la femme, en témoignent par exemple les vers de Bernard de Ventadour : « Elle a un corps tendre, svelte et allègre, et jamais je n'en vis de plus agréable. [...]. Il ne lui manquerait rien: de bien, si seulement elle avait tant de hardiesse que de me conduire une nuit, là où elle se dévêt, en ce lieu propice, et me faire de ses bras un lien autour du cou »<sup>258</sup>.

Pour Stendhal, l'idéalisation de l'être aimé commence et finit par le corps : « Une fois la cristallisation commencée, l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre **dans ce qu'on aime** » (*DLA*, I, p. 53)<sup>259</sup>. Bien que Stendhal ait souvent recours au registre divin, le vocabulaire mystique est enraciné dans la sensualité<sup>260</sup>. En d'autres termes, les « images divines sont essentiellement voluptueuses »<sup>261</sup>. En témoignent les citations suivantes figurant dans la *Chartreuse de Parme* : « elle a un regard qui me ravit en extase » (*CP*, p. 585) ou « il était ravi de la céleste beauté de Clélia, et son œil trahissait toute sa surprise » (*CP*, p. 348). Faute d'aborder la question de savoir si les troubadours considèrent l'amour comme spirituel ou charnel, insistons seulement sur le fait que certains troubadours transfèrent des termes religieux à la dame humaine<sup>262</sup>. Le vocabulaire mystique de Bernard de Ventadour s'enracine également dans la sensualité : « Les mains jointes, je me livre à sa volonté, ne désirant plus bouger de ma prosternation à ses pieds, que de compassion, elle me conduise là où elle se déshabille »<sup>263</sup>.

Stendhal interprète la tradition courtoise de l'amour de loin cependant d'une façon romantique dans la mesure où le processus de la cristallisation implique une idéalisation plus individuelle et sensible

---

<sup>257</sup> Aaron M. Jossart, *Acts of viewing in Stendhal, Zola, Maupassant, and the Goncourt Brothers*, Thèse de doctorat, United States, Université Wisconsin-Madison, 2008, p. 32.

<sup>258</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 64. Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>259</sup> Nous soulignons.

<sup>260</sup> Alexandra Pion, « Stendhal et l'idéalisme romantique », *Recherches & Travaux*, 79, 2011, p. 158.

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 84.

<sup>263</sup> Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, *op. cit.*, p. 89.

de l'être aimé. D'une certaine façon, on pourrait représenter les femmes-troubadours comme une seule femme, c'est l'idée défendue par Jeanroy : « Si l'on n'a pas le droit de dire que toutes les chansons émanent de la même plume, on est vraiment tenté de croire que c'est la même femme qu'ont aimée tous les poètes »<sup>264</sup>. Dans la poésie lyrique, comme dans les romans courtois, les descriptions des beautés féminines sont très conventionnelles : on se tient volontiers dans les généralités<sup>265</sup>. Stendhal en revanche, met au centre de son intérêt la représentation individuelle de l'être aimé. « La cristallisation formée dans la tête de chaque homme doit porter la *couleur* des plaisirs de cet homme » (*DLA*, I, p. 54), estime Stendhal. En d'autres termes, pendant le processus de la cristallisation, chaque homme crée « son beau idéal » (*DLA*, I, p. 137). A l'évidence, tout au long de la vie d'un homme, ce beau idéal peut prendre d'autres formes :

Grand Dieu ! s'écria-t-il avec enthousiasme, que je fus bien inspiré de ne pas lui dire que je l'aimais ! Il en était au point de ne presque plus pouvoir comprendre comme il l'avait trouvée si jolie. Sous ce rapport, la petite Marietta lui faisait une impression de changement moins sensible ; c'est que jamais il ne s'était figuré que son âme fût quelque chose dans l'amour pour la Marietta, tandis que souvent il avait cru que son âme tout entière appartenait à la duchesse. La duchesse d'A\*\*\* et la Marietta lui faisaient l'effet maintenant de deux jeunes colombes dont tout le charme serait dans la faiblesse et dans l'innocence, tandis que l'image sublime de Clélia Conti, en s'emparant de toute son âme, allait jusqu'à lui donner de la terreur (*CP*, p. 414-415).

Remarquons brièvement que Stendhal s'écarte ainsi du romantisme platonisante, un courant diffusée en France par Mme de Staël et Victor Cousin<sup>266</sup>. En estimant que « chaque homme aurait, s'il y songeait bien, un beau idéal différent », Stendhal refuse l'idée d'un beau idéal absolu, une idée chère à la tradition platonicienne<sup>267</sup>. Selon Brix, Stendhal appartient à la modernité romantique, à ces écrivains romantiques qui défendent une variante laïcisée du platonisme<sup>268</sup>. Ces écrivains créent un idéal sensible à partir des impressions personnelles : « La sensibilité érotique de l'amant est à la fois le point de départ vers un objet de désir mais également son terme. Les émotions érotiques n'élèvent pas l'âme de l'amant vers le sublime divin mais vers l'idéal de ses perceptions personnelles, vers sa vision propre de l'objet de sa passion »<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome 2, p. 106.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> Alexandra Pion, *art. cit.*, p. 150.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p; 159.

<sup>268</sup> Michel Brix, *Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain, Peeters Publishers, 1999, p. 20.

<sup>269</sup> Alexandra Pion, *art. cit.*, p. 158.

## Conclusion

*M. Beyle a fait un livre où le sublime éclate de chapitre en chapitre. Il a produit, à l'âge où les hommes trouvent rarement des sujets grandioses et après avoir écrit une vingtaine de volumes extrêmement spirituels, une œuvre qui ne peut être appréciée que par les âmes et par les gens vraiment supérieurs.*<sup>270</sup>

Que les troubadours soient ennuyeux, on ne saurait pas trop y croire. La fascination pour la tradition de l'amour courtois dans *De L'Amour* nous fait penser l'inverse. Plein d'admiration, Stendhal décrit l'amour en Provence et les cours d'amour. L'écrivain n'hésite d'ailleurs pas à ajouter de nombreuses réflexions personnelles. Sans aucun doute, l'amour courtois constitue une pierre angulaire de la réflexion de Stendhal sur l'amour. Dans *L'Amour*, l'écrivain montre ainsi qu'il voit dans l'amour courtois une illustration de sa théorie du droit au bonheur. Aussi faut-il remarquer que Stendhal expose dans *De L'Amour* plusieurs thèses qui sont conformes à la conception courtoise de l'amour, pensons par exemple à sa théorie de la cristallisation. Au cours de ce mémoire, nous avons découvert comment cet intérêt pour l'amour dit courtois se cristallise dans l'œuvre romanesque de Stendhal. Réactiver et réinterpréter des composantes de la tradition de l'amour courtois selon sa propre conception de l'amour, voilà ce que Stendhal fait dans *La Chartreuse de Parme* et *Le Rouge et Le Noir*.

Tout d'abord, Stendhal réactualise dans son œuvre romanesque la tradition courtoise de la passion adultère. Aimer, pour Stendhal, comme pour André le Chapelain, est un droit naturel. A cet égard, l'adultère de la femme constitue un acte tout à fait légitime : pour l'amour légitime, l'individu a le droit de dépasser les lois. Dans *Le Rouge et Le Noir*, Stendhal illustre cette conception de l'amour avec la chasse au bonheur de Mme de Rênal. Pour atteindre le bonheur, elle n'hésite pas à transgresser les lois. Stendhal réactualise dans ce contexte plusieurs motifs chers à la tradition courtoise : la discrétion des amants, les espions perfides et les obstacles imposés par la société. Or, Stendhal réinterprète la tradition de l'amour courtois dans la mesure où il estime que le bonheur amoureux est possible dans le mariage d'inclination : c'est un engagement qui est en fait aussi une union *naturelle* des amants. Ainsi, avec le mariage de Julien et de Mlle de La Mole, Stendhal montre

---

<sup>270</sup> Balzac, «L'article de Balzac» dans *La Chartreuse de Parme*, éd. Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, 2003., p. 659.

que l'amour peut bel et bien exister dans une union qui repose sur la liberté. Toutefois, Stendhal rejoint en réalité la conception courtoise de l'amour. Selon l'écrivain, l'amour ne peut pas durer dans une union qui repose sur un état de satisfaction. Le véritable amour se nourrit d'obstacles. Dès que l'amour ne se heurte plus aux obstacles, l'ennui menace le couple amoureux. Voilà la raison pour laquelle la passion entre Julien et Mlle de La Mole s'éteint. Voilà aussi la raison pour laquelle les couples amoureux meurent à la fin du *Rouge et Le Noir* et de *La Chartreuse de Parme*. Sachant qu'un engagement paisible engendre l'exténuation de l'amour, Stendhal laisse mourir tout à coup ses protagonistes.

Etre amant courtois, c'est en d'autres termes refuser la satisfaction du désir. Avec sa théorie de cristallisation, Stendhal s'inscrit sans aucun doute dans la tradition de l'amour de loin. Privilégiant l'amour en soi, Stendhal met les notions *désir* et *idéalisaton* au centre de son intérêt. La distance, les obstacles, les refus, voilà les conditions nécessaires pour la réussite de l'amour stendhalien ainsi que pour la réussite de l'amour courtois. Dans *La Chartreuse de Parme*, Stendhal réactive la tradition de l'amour de loin avant tout avec le motif courtois du refus de la femme. Au nom du désir, Clélia incarne ainsi à plusieurs reprises l'obstacle insurmontable. En outre, Stendhal réactualise la tradition de l'amour de loin par le biais du motif courtois de la prison heureuse. Lieu d'insatisfaction par excellence, l'espace de la prison est en particulier propice au processus de la cristallisation. Soulignons que Stendhal interprète la tradition de l'amour de loin cependant d'une façon romantique. Refusant l'abstraction et la généralisation, Stendhal met l'individualité et la sensibilité au cœur du processus de la cristallisation.

Aimer dans la tradition courtoise, c'est souffrir. Dans son œuvre, Stendhal ne conçoit pas l'amour indépendamment de la douleur. Contrairement à Ovide, qui croit qu'il existe des remèdes à la maladie d'amour, Stendhal estime l'amant inguérissable<sup>271</sup>. De cette façon, il s'inscrit clairement dans la tradition courtoise. A l'instar des amants courtois, les amants stendhaliens jouissent cependant de leur état de malheur : pour eux, le malheur est aussi la consécration de leur bonheur<sup>272</sup>. Stendhal réactualise dans ce contexte deux motifs chers à la tradition courtoise. En premier lieu, l'amant suscitant la pitié par le biais de ces souffrances : lors de ses prêches, Fabrice essaie ainsi de susciter la pitié de Clélia en se présentant comme un amant souffrant. En deuxième lieu, la blessure infligée à Mme de Rênal par Julien symbolise l'amour souffrant de Mme de Rênal.

En ce qui concerne la relation hiérarchique des amants, Stendhal infléchit le modèle féodale dans un sens égalitaire<sup>273</sup>. Selon Stendhal, l'égalité entre les amants est une condition indispensable pour la

---

<sup>271</sup> Sarga Moussa, *art. cit.*, p. 54-55.

<sup>272</sup> Ellen Constans, *op. cit.*, p. 850.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 62.

réussite de l'amour. Dans son œuvre romanesque, Stendhal met ainsi en scène la soumission réciproque du couple. L'écrivain souligne cette soumission réciproque en infléchissant de nombreux motifs courtois dans un sens égalitaire. Stendhal a par exemple recours à la métaphorique de la prison heureuse : non seulement Fabrice est le prisonnier de Clélia, mais en outre, Clélia est la prisonnière de Fabrice. Deux remarques s'imposent dans ce contexte. En premier lieu, Stendhal retient dans son œuvre romanesque l'intransigeance de la dame courtoise. Bien que la hiérarchie s'efface entre Clélia et Fabrice lorsqu'ils se rencontrent, Clélia se comporte en réalité à plusieurs reprises comme la dame hautaine et intransigeante. A l'évidence, Stendhal retient cette caractéristique parce que le refus de la femme est un élément nécessaire pour le processus de la cristallisation. En deuxième lieu, Stendhal intègre le model féodal dans son œuvre romanesque. Dans *La Chartreuse de Parme* et dans *Le Rouge et Le Noir*, Stendhal met en scène des femmes énergiques qui sont emblématiques pour la libération de la femme. Selon nous, Stendhal a recours à la tradition courtoise pour construire ces héroïnes : elles se comportent ainsi à plusieurs reprises comme des dames courtoises. Il ne faut pas s'en étonner : dans *De L'Amour*, l'écrivain exprime à plusieurs reprises son admiration pour le pouvoir des femmes courtoises. Dans ce contexte, Stendhal réactive plusieurs motifs courtois : l'agenouillement de l'amant, la récompense, la peur devant la dame, la cruauté de la dame, la métaphorique de la prison heureuse.

Dans *La Chartreuse de Parme*, Stendhal réactualise encore quelques motifs courtois particuliers. Avec le motif courtois des oiseaux chanteurs, Stendhal annonce le début de sa quête d'amour de Fabrice. Avec le déguisement du personnage, d'ailleurs, Stendhal vise à une double fonction qu'on retrouve aussi dans la littérature courtoise. En premier lieu, l'amant se sert du déguisement pour se rapprocher de la dame. En deuxième lieu, le déguisement reflète l'identité problématique du personnage.

Il importe encore de souligner que Stendhal crée un jeu d'intertextualité dans son œuvre romanesque. Dans *Le Rouge et Le Noir*, l'écrivain transpose ainsi dans la fiction l'anecdote de Guillaume de Cabstaing. Par le biais de cette anecdote, Stendhal montre que l'indiscrétion entre Julien et Mme de Rênal peut avoir des conséquences néfastes. Aussi peut-on relever dans le texte plusieurs allusions au mythe de Tristan et Iseut. Il est aussi significatif de noter que Stendhal réintègre dans son œuvre romanesque d'une façon explicite des passages issus des chapitres consacrés à la tradition courtoise. Enfin, probablement, le pseudonyme le plus connu de Henri Beyle, à savoir *Stendhal*, réfère au mot provençal *senhal*.

Le mot *senhal* ('nom codé'<sup>274</sup>) illustre avant tout l'identité problématique de Stendhal. Non seulement, Stendhal est en tant que personne une énigme : son œuvre se présente aussi comme une

---

<sup>274</sup> Littérature et amour courtois, <

énigme à déchiffrer. Ceci nous amène à la question qui nous intrigue dès le début de cette recherche : qui sont les happy few de Stendhal ? Essayons, après des heures consacrées à la lecture de Stendhal, de résoudre cette énigme fascinante. Frappier décrit l'amour courtois comme un « art d'aimer qui n'est pas **accessible au commun des mortels** »<sup>275</sup>. D'une façon parallèle, on pourrait dire que l'art d'aimer stendhalien n'est pas accessible au commun des mortels. Peut-être, les happy few de Stendhal sont les gens qui sont capables de comprendre, d'apprécier et d'éprouver l'amour tel qu'il est décrit par Stendhal. Ce sont des âmes rêveuses qui comprennent qu'on peut atteindre le plus grand bonheur sans posséder l'objet aimé. Ce sont des âmes supérieures qui peuvent jouir d'un état d'insatisfaction. Ce sont, en d'autres termes, bel et bien des âmes courtoises.

---

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature\\_et\\_amour\\_courtois/38026](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature_et_amour_courtois/38026)>.

<sup>275</sup> Jean Frappier, *Le roman breton, des origines à Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1951, p. 88. Nous soulignons.

# Bibliographie

## Sources primaires

André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, éd. Claude Buridant, Paris, Editions Klincksieck, 1974.

*Aucassin et Nicolette*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1999.

Bernard Marti, « Chanson » dans *La poésie lyrique au Moyen-Age*, tome I, éd. de Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1999, p. 47-48.

Bernard de Ventadour, « Chanson », dans *La poésie lyrique au Moyen-Age*, tome I, éd. de Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1999, p. 38-45.

Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, éd. Moshé Lazar, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1966.

Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1994.

Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseut*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2009.

Honoré De Balzac, «L'article de Balzac» dans *La Chartreuse de Parme*, éd. Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, 2003, p. 659-666.

Honoré De Balzac, *Œuvres Complètes*, tome 40, éd. L. Conard, California, Michel University of California, 1999.

Ovide, *Œuvres Complètes d'Ovide*, éd. Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Paris, C.L.F. Pancoucke, 1836

Stendhal, *Correspondance*, tome I, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967.

Stendhal, *Correspondance*, tome II, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967.

Stendhal, *De L'Amour*, tome I, éd. Daniel Muller et al., Paris, Le cercle du bibliophile, 1968.

Stendhal, *De L'Amour*, tome II, éd. Daniel Muller et al., Paris, Le cercle du bibliophile, 1968.

Stendhal, « Journal » dans *Œuvres intimes*, tome II, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Pléiade, 1982.

Stendhal, « La réponse de Stendhal » dans *La Chartreuse de Parme*, éd. Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2003, p. 666-675.

Stendhal, « Journal », dans *Œuvres intimes*, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 435-1342.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, éd. Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2003.

Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, tome I, éd. Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Edito Service S.A., 1968.

Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, tome II, éd. Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Edito Service S.A., 1968.

Stendhal, *Le rouge et le noir : chronique du XIXe siècle*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866.

Stendhal, « Mélanges intimes et Marginalia » dans *Oeuvres complètes de Stendhal*, tome 16, éd. Abraham Constantin, Paris, Le Divan, 1936, sp.

Stendhal, *Mémoire d'un touriste*, tome II, Paris, Michel Lévy Frères, 1854.

Stendhal, *Pensées : Filosofia nova*, Arvensa Editions, 2015.

Stendhal, *Promenades dans Rome*, tome I, Paris, Michel Lévy Frères, 1853.

Stendhal, *Racine et Shakespeare : études sur le romantisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854.

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, tome II, Chalon-sur-Saône, éditions Ligarán, 2015.

Stendhal, « Souvenirs d'égotisme », dans *Œuvres intimes*, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 1427-1517.

Stendhal, « Vie de Henry Brulard », dans *Œuvres intimes*, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 16-432.

## Sources secondaires

Aaron M. Jossart, *Acts of viewing in Stendhal, Zola, Maupassant, and the Goncourt Brothers*, Thèse de doctorat, United States, Université Wisconsin-Madison, 2008.

Allan Bloom, *Amour et Amitié*, Paris, Editions de Fallois, 1996.

Alexandra Pion, « Stendhal et l'idéalisme romantique », *Recherches & Travaux*, 79, 2011, p. 149-162.

Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome I, AMS press, New York, 1934.

Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, tome II, AMS press, New York, 1934.

Anne-Marie Bégou-Ball, « L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise », *Déduits Oiseaux au Moyen Age*, 2009, < <http://books.openedition.org/pup/4258>> (consulté le 5 avril 2016).

Arthur Langfors, « Le troubadour Guilhem de Cabestanh », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 26, 102, 1914, p. 189-225.

Bruno Viard, *Lire les romantiques français*, Paris, Presses Universitaire de France, 2009.

Christine Klein, Paul Lidsky, *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, Paris, Hatier, 1971.

Claude Buridant, « Introduction » dans *Traité de l'amour courtois*, Paris, Editions Klincksieck, 1974, p. 7-44.

Claude-Charles Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

Daniel Maria, « L'énergie virilisante de la Renaissance dans Le Rouge et Le Noir », dans *Lectures de Stendhal : Le Rouge et Le Noir*, sous la dir. de Xavier Bourdenet, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 121-136.

Daniel Muller et Pierre Jourda, « Le roman de Métilde » dans *De L'Amour*, Paris, Le cercle du bibliophile, 1968, p. 377-378.

Daniel Muller et Pierre Jourda, « Notes et éclaircissement » dans *De L'Amour*, Paris, Le cercle du bibliophile, 1968, p. 399-460.

Denis Le Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, UGE, 1939.

Ellen Constans, *Les problèmes de la condition féminine dans l'œuvre de Stendhal*, Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 1976.

Emile Henriot, *Stendhaliana*, Paris, Editions G. Crès & Cie, coll. Essais et critique, 1916.

Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 1, Paris, Hachette, 1873-1874.

Erich Auerbach, *Mimesis : The representation of reality in Western literature*, New Jersey, Princeton University press, 2003.

Eva Dupperay, *L'or des mots : une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du XXe siècle : histoire du pétrarquisme en France*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

Fabienne Gégou, « Stendhal et l'amour en "Provence" au Moyen Age », *Stendhal Club*, 72, 15 juillet 1976, p. 316-326.

François-Just-Marie Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-1821.

Françoise Rachmuhl, Hélène Potelet, *Les Fabliaux*, Paris, Hatier, 2014.

F.W.J. Hemmings, *Stendhal : A study of his novels*, Oxford, The Clarendon Press, 1964.

F.X. Newman, « Preface », dans *The meaning of courtly love*, New York, Suny Press 1968, sp.

Gabrielle Parussa, « Dossier » dans *Le Roman de Tristan et Iseut*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2009, p. 39, p. 165-223.

Gaston Paris, « Études sur les romans de la table ronde : Lancelot du lac », *Romania*, 12, 1883, p. 459-534.

Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Librairie Jose Corti, 1961.

Henri Jacoubet, *Le genre troubadour et les Origines françaises du Romantisme*, Paris, Les belles lettres, 1929.

Henri Martineau, *Le coeur de Stendhal*, tome II, Paris, Editions Albin Michel, 1953.

Jacques Dubois, *Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, Editions La découverte, 2007.

Jean Frappier, *Le roman breton, des origines à Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1951.

Jean-Jacques Hamm, *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1992.

Jean-Marie Roulin, « Masculin et pouvoir dans Le Rouge et Le Noir », dans *Lectures de Stendhal : Le Rouge et Le Noir*, sous la dir. de Xavier Bourdenet, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 105-120.

Jean Sarocchi, « De L'Amour ou le gai savoir » dans *Persuasion d'amour : nouvelles lectures de De L'Amour de Stendhal*, sous la dir. de Daniel Sangue, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 163-172.

Jean Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1962.

Jocelyne Missud-Juramie, « Une bibliothèque oubliée : le genre troubadour », *Babel*, 6, p. 85-104.

Jose Ortega Y Gasset, *On Love : Aspects of a Single Theme*, USA, Martino Publishing, 2012.

Joseph Anglade, *Les troubadours: leurs vies, leurs oeuvres, leur influence*, Genève, Slatkinde Reprints, 1973.

Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Paris, Gallimard, 1970

*Les Vies de troubadours: écrites en roman par des auteurs du XIIIe siècle*, Librairie de Pierre d'en Sagnos, 1866.

Littérature et amour courtois <

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature\\_et\\_amour\\_courtois/38026](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature_et_amour_courtois/38026)>.

Mancini-Niverois, « Quelques Vies des troubadours tirées des manuscrits de M. de Sainte-Palaye » dans *Oeuvres*, Paris, Didot, 1796.

Mariella Di Maio, « Notes » dans *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2003, p. 692-749.

Mariella Di Maio, *Le coeur mangé : histoire d'un thème littéraire du moyen âge au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005.

Marie-Rose Corredor, *Stendhal à Cosmopolis: Stendhal et ses langues*, Grenoble, ELLUG, 2007.

Marion Uhlig, « Quand l'oiseau chante et chaste », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, 2012, p. 61-72.

Michel Brix, *Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain, Peeters Publishers, 1999.

Michel Crouzet, *Nature et Société chez Stendhal: La révolte romantique*, Lille, Presses universitaires Septentrion, 1985.

Michel Crouzet, *Le roman stendhalien*, Orléans, Paradigme, coll. Modernités, 1996.

Michel Crouzet, « S. « bon européen » : romantisme et nations » dans *Stendhal et le romantisme: actes du XVe Congrès international stendhalien*, sous la dir. De Victor del Litto, Aran, éditions du Grand-Chêne, 1984.

Michel Erman, *La création romanesque chez Stendhal*, Paris, Librairie Droz, 1985.

Micheline Levowitz-Treu, *L'amour et la mort chez Stendhal*, Aran, Editions du Grand Chêne, Coll. Stendhalienne, 20, 1978.

Pascale Auraix-Jonchière, « Le cœur mangé et la tête coupée » dans *Lectures de Stendhal : Le Rouge et Le Noir*, sous la dir. de Xavier Bourdenet, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 187-199.

Pascal Bruckner, « La sacralisation de l'amour », dans *Amour toujours?*, sous la dir. de Jean Birnbaum, Paris, Gallimard, 2013, p. 99-113.

Philippe Menard, *Le rire et la sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age 1150-1250*, Paris, Librairie Droz, 1969.

Philippe Walter, « Préface » dans *Aucassin et Nicolette*, Paris, Gallimard coll. Folio Classique, 1999, p. 25-30.

Réflexions sur le jongleur du Moyen Age et d'aujourd'hui <  
<http://lavoixduplateau.blogspot.be/2014/05/le-jongleur-de-dario-fo-par-hugo-kreyder.html> >.

Richard Bolster, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970.

Sarga Moussa, « La tradition de l'amour courtois dans De L'Amour et dans La Chartreuse de Parme de Stendhal », *Romantisme*, 91, 1996, p. 53-65.

Simon May, *Love : A History*, London, Yale University Press, 2011.

Sophie Albert, *Laver, monder, blanchir: discours et usages de la toilette dans l'occident médiéval*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006.

Valérie Fasseur, « Claude Fauriel, Histoire de la poésie provençale », *Perspectives médiévales*, 35, 1 janvier 2014, < <https://peme.revues.org/5465> > (consulté le 19 janvier 2016).

Victor Brombert, *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975.

Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Education, 2011.

# Tables des matières

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1</b>	<b>La tradition de l'amour courtois dans <i>De L'Amour</i> ..... 5</b>
1.1	Entre dépréciation et fascination ..... 5
1.2	Les références à la tradition courtoise ..... 9
1.3	Stendhal et la conception courtoise de l'amour..... 11
1.3.1	La soumission absolue à la dame..... 12
1.3.2	L'adultère ..... 13
1.3.2	L'amour de loin ..... 14
1.4	Conclusion provisoire ..... 15
<b>Chapitre 2</b>	<b>La réactualisation de la tradition de l'amour courtois dans <i>La Chartreuse de Parme</i> et dans <i>Le Rouge et le Noir</i> de Stendhal ..... 17</b>
2.1	La tradition courtoise de la passion adultère ..... 17
2.1.1	La chasse au bonheur de Mme de Rênal ..... 17
2.1.2	L'obstacle stendhalien ..... 20
2.2	La soumission absolue à la dame..... 22
2.2.1	La Sanseverina ..... 22
2.2.2	Mathilde de la Mole..... 25
2.3	L'amour de loin ..... 26
2.3.1	Le refus de la femme ..... 27
2.3.2	La prison heureuse..... 29
2.4	La maladie d'amour ..... 31
2.4.1	La passion dévorante ..... 31
2.4.2	L'obstacle suprême : la mort ..... 32
2.5	Motifs courtois dans <i>La Chartreuse de Parme</i> ..... 35
2.5.1	Les oiseaux chanteurs ..... 35
2.5.2	Le héros déguisé ..... 36
2.5.3	Fabrice jongleur ?..... 38
<b>Chapitre 3</b>	<b>La réinterprétation de la tradition de l'amour courtois dans <i>Le Rouge et le Noir</i> et dans <i>La Chartreuse de Parme</i>..... 40</b>
3.1	La conception égalitaire de l'amour ..... 40
3.1.1	Stendhal et la notion d'égalité..... 40
3.1.2	La soumission réciproque des amants..... 43
3.2	Stendhal à l'égard du mariage ..... 47

3.2.1	Le bonheur amoureux dans le mariage d'inclination .....	47
3.2.2	Vers le sentiment moderne .....	49
3.3	Vers l'idéal individuel.....	51
<b>Conclusion</b>	<b>53</b>	
<b>Bibliographie</b>	<b>57</b>	

Nombre de mots : 25690

