Amour, désir et maladie dans la littérature romantique. Amaury et Raphaël.

Anne-Marie Callet-Bianco, Christian Chelebourg

▶ **To cite this version:**

Anne-Marie Callet-Bianco, Christian Chelebourg. Amour, désir et maladie dans la littérature romantique. Amaury et Raphaël.. Coeurs romantiques, corps désirants, Jun 2010, Cerisy-la-Salle, France. hal-03378029

HAL Id: hal-03378029

https://univ-angers.hal.science/hal-03378029

Submitted on 14 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Colloque de Cerisy (juin 2010)
Coeurs romantiques, corps désirants

Amour, désir et maladie dans la littérature romantique. *Amaury* et *Raphaël*.

Ce travail est parti d'un constat : celui de la place importante qu'occupe la phtisie dans les romans du XIXe siècle, de *Valérie* (1803), aux *Scènes de la Vie de Bohème* (1850) en passant par *Amaury* (1844), *la Dame aux camélias* (1848) et *Raphaël* (1849). Largement présente dans la réalité, où elle touche des célébrités[1], la maladie fait son entrée en littérature, non pas avec un statut autonome, mais associée à l'amour, lui-même souvent lié à la mort. Cette association (et/ou concurrence) retentit sur l'organisation romanesque, en commandant une approche extérieure et affective, centrée sur la souffrance et la mort de l'aimé(e), contrairement aux romans d'aujourd'hui dans lesquels le narrateur est le malade lui-même, qui raconte l'évolution de son mal[2].

Puisque la phtisie fait partie des réalités de l'époque, on peut se demander dans quelle mesure son traitement littéraire reflète la situation médicale du premier XIXe siècle. La réponse ne saurait être que nuancée. Les romans mentionnés plus haut ne sont pas des documentaires ; tout en faisant référence à des symptômes bien connus, que reconnaissent leurs lecteurs, ils infligent à la maladie une déformation qu'on se propose d'analyser, en la reliant à l'objet de ce colloque, c'est à dire l'articulation entre l'amour et le désir. Interférant sur l'un et sur l'autre, la phtisie nous est apparue comme un *révélateur* : au service du premier, dont elle se fait une sorte d'exhausteur, elle est, pour des raisons jugées à l'époque évidentes[3], en contradiction avec le second, peut-être pas dans son expression, mais au moins dans son assouvissement. En cela, elle s'accorde bien avec une certaine représentation romantique de l'amour, qui tend à dissocier les dimensions charnelle et spirituelle.

J'ai choisi de me concentrer sur deux romans très proches sur le plan chronologique, *Amaury* de Dumas et *Raphaël* de Lamartine, qui racontent l'un et l'autre une histoire d'amour brisée par la maladie. Transposition romanesque de la rencontre de Lamartine avec Julie Charles (l'Elvire des *Méditations*), *Raphaël* paraît quelques décennies plus tard, en 1849, avant de faire l'objet d'une version expurgée en 1863[4]. On ne trouve pas cette dimension autobiographique dans *Amaury* (1844), qui est une réécriture actualisée de *Paul et Virginie*, mais la parenté thématique et narrative justifie le rapprochement ; les deux récits accordent une place prédominante à l'introspection, qu'elle utilise le récit à la première personne chez Lamartine, ou, chez Dumas, un mélange générique à base de journal intime et d'échange épistolaire,

1 On pense notamment à Pauline de Beaumont, Keats, Julie Charles, Laënnec, Chopin...
2 Par exemple, *Mars*, de Fritz Zorn et *Le Protocole compassionnel*, de Guy Hocquenghem
3 Certains médecins de la première moitié du XIXème siècle considèrent les relations sexuelles comme dangereuses pour les tuberculeux.
4 Nous citerons les deux versions, en utilisant l'abréviation v1 pour celle de 1849, et v2 pour celle de 1863.

Ces deux surgeons attardés du romantisme, qui se réfèrent à un système de représentation et à une esthétique des années 1820-30, évoquent irrésistiblement le mot ironique de Balzac, qui se gaussait dans la Préface de la *Peau de chagrin* des « doux trésors de l'infirmerie littéraire » ; Lamartine, déjà, était visé, mais c'était celui des *Méditations*. La présence de Dumas dans ce registre, est plus étonnante et s'explique par la genèse du texte ; *Amaury* est le fruit d'une collaboration avec Paul Meurice, un jeune auteur de vingt-quatre ans. Enfin, les deux œuvres ont connu une réception mitigée. *Raphaël* a été jugé trop édulcoré, à la limite de l'insincérité. *Amaury* ne correspond pas à l'image qu'on se fait de Dumas, qui dans ses drames *Antony* et *Angèle* notamment, a manifesté une hardiesse très éloignée de la retenue adoptée ici. Il n'en reste pas moins que ces romans peuvent encore nous toucher aujourd'hui parce qu'ils montrent comment une génération a vécu l'expérience de la maladie grave et de la mort annoncée.

La phtisie, une maladie du siècle

Celui qui compterait étudier la phtisie au XIXe siècle d'après la littérature (démarche sans doute périlleuse pour un historien ou un sociologue) en conclurait que cette maladie frappe en priorité de belles jeunes femmes aimées et amoureuses, issue de la bonne société. On sait qu'il n'en est rien : comme l'établit l'étude détaillée de P. Guillaume[5], la phtisie ne touche pas spécialement les femmes. Et si les jeunes constituent sa cible de prédilection, elle frappe bien davantage dans les milieux défavorisés que dans les salons. La science médicale découvre alors que la réalité de la maladie est largement sociale, et doit être mise en relation avec de mauvaises conditions de vie et d'hygiène, ce dont témoigne le célèbre *Tableau* de Villermé, paru en 1840, *sur l'Etat physique et moral des ouvriers employés dans les filatures de coton, laine et soie*.). Mais dans les romans, le passage de la phtisie « distinguée » à la phtisie « populaire » ne se fera que dans la seconde moitié du siècle. La littérature n'a pas la même chronologie que l'enquête sociale et sanitaire.

Au cours du XIXe siècle, la connaissance de la maladie progresse sensiblement, grâce notamment aux travaux de Laënnec qui invente le stéthoscope en 1819, et bien plus tard, grâce à l'identification du bacille par Koch en 1882. Mais elle reste incurable, et le restera jusqu'au milieu du XXe siècle, qui verra la mise au point du vaccin BCG, dans les années 30, et le recours aux antibiotiques quelques décennies plus tard. Il est donc difficile pour les médecins de dire la vérité au malade, et la tentation est grande de lui cacher la gravité de son état. Leur hésitation se comprend d'autant mieux qu'ils ne sont pas toujours sûrs de leur diagnostic ; il y a plusieurs sortes de maladies de langueur, qui ne sont pas toutes mortelles et irréversibles. Ce problème se retrouve dans nos deux romans, particulièrement dans *Amaury*, où le docteur d'Avrigny, père de Madeleine, la jeune phtisique, organise un débat avec des confrères, qui confirment son fatal diagnostic. Mais le mot lui-même n'est prononcé qu'une fois, comme si ne pas le nommer revenait à exorciser le pire ; dans *Raphaël*, il n'est même pas mentionné. Cette incertitude entretient chez les malades et leurs proches un espoir en dents de scie très intéressant sur le plan dramatique. Un mouvement cyclothymique bien caractéristique de la *psychè* romantique ballotte les personnages entre optimisme et dépression. *Amaury* notamment est rythmé par les rémissions et les rechutes de Madeleine, qui conditionnent les projets de mariage des deux jeunes gens. Dans *Raphaël*, la même incertitude règne, même si la progression de la maladie est moins spectaculaire.

La lecture des symptômes est le premier élément de diagnostic. La plupart des médecins du début du XIXe siècle se réfèrent à la description scientifique de la maladie établie par Rozière de la Chassagne en 1770 qui distingue trois stades : le premier se caractérise par une toux persistante, le deuxième par des crachats abondants et un

5 Guillaume, Pierre, *Du désespoir au salut : les tuberculeux aux 19ème et 20ème siècles*, Aubier, 1986.

amaigrissement général, le troisième est encore plus cru : pustules, poux, « haleine puante », « crachats fétides », diarrhées… Les médecins basent leur observation sur les malades pauvres des salles d'hôpital, plus que sur ceux des classes aisées, qui sont soignés chez eux. Dans *Amaury* et *Raphaël*, tous ces détails sordides sont évacués, parce qu'incompatibles avec la thématique amoureuse. Il n'y a aucun réalisme dans la peinture de la maladie, malgré ce que veut nous faire croire cette fausse confidence de Dumas : évoquant ses visites à l'hôpital de la Charité, où l'introduit un ami, il se targue d'un « certain côté de science médical ou chirurgical qui [lui] a été plus d'une fois utile dans [ses] romans », et rapporte l'intervention d'un haut personnage qui le prie d'interrompre la publication d'*Amaury* parce que sa fille et son gendre, tous deux phtisiques, retrouvent dans le roman les symptômes de leur maladie[6]. Tout cela apparaît comme une invention pure et simple ; le feuilleton paraît dans *La Presse* du 29 décembre 1843 au 4 février 1844 sans interruption. On ne voit d'ailleurs pas très bien quel enseignement pourraient en tirer des malades ou des bien portants : les trois stades de Rozière de la Chassagne deviennent dans *Amaury* trois crises aiguës, mais surtout dramatiques : la première se produit quand le père apprend aux deux jeune gens qu'il les autorise à se marier ; Madeleine perd connaissance. La seconde a lieu lors d'un bal : en valsant avec Amaury malgré les conseils de prudence de son père, Madeleine s'évanouit ; la troisième, fatale, se traduit par une une hémoptysie au moment du premier baiser.

Raphaël non plus ne cultive pas le réalisme, et ne décrit aucune évolution graduée. Julie, d'emblée présentée comme malade, et même comme une « statue de la mort » fait ensuite (miracle de l'amour) l'objet de description qui insistent sur son aspect de santé : à la surprise de son entourage, on la retrouve, après le sauvetage sur le lac, « plus belle, plus touchante et plus rajeunie par le bonheur qu'on ne l'avait encore vue »[7] ; ayant échappé à une mort par le froid, elle devient une image de la vie : « on pouvait dire de Julie qu'elle échauffait l'air autour d'elle »[8]. Puis vient la séparation, qui la fait dépérir : « Hélas ! chaque tour de roue qui l'éloignait de cette source de vie qu'elle avait trouvée en Savoie semblait lui enlever ses couleurs et rendre à ses yeux et à ses trait cette langueur et cette fièvre sourde qui m'avait frappée, comme la beauté de la mort, la première fois que je l'avais vue »[9]. Mais curieusement, quand Raphaël la retrouve à Paris, elle est, malgré sa robe de deuil « plus vivante, plus belle, plus immortelle[10] » que jamais. Après quelques mois pendant lesquels ce problème est quelque peu éludé (ce qui traduit sans doute une rémission), le héros repart en Savoie où Julie doit le retrouver ; à son arrivée, il reçoit une lettre lui apprenant sa mort, sans qu'il y ait eu de signal d'alarme proprement physique.

D'autres éléments, néanmoins, reflètent mieux les réalités et mentalités de l'époque, comme par exemple l'indifférence à la contagion. Amaury et Madeleine, tout comme Julie et Raphaël vivent dans une grande (quoique tout à fait chaste) proximité physique ; pour les premiers, la maladie n'empêche pas les projets de mariage ; la réticence du père de Madeleine s'explique par le souci de la santé de sa fille, non de son gendre ou d'éventuels enfants, alors qu'on pense couramment à l'époque que la phtisie est héréditaire. Cette attitude s'explique aisément : la médecine française n'a pas encore établi le caractère contagieux de la maladie, qui ne sera pleinement reconnu qu'en 1868, grâce à Villemin qui l'expose dans son Mémoire à l'Académie. Toute l'Europe ne réagit cependant pas de la même façon : comme l'explique Pierre Guillaume, on peut distinguer nettement deux blocs, les pays « contagionnistes » (Espagne, Italie) et « non contagionnistes » (France, Europe du Nord). Les pays du sud, méprisés par ceux du nord pour leurs mesures prophylactiques, attribuées à leur obscurantisme, ne sont cependant pas en avance sur le plan médical, et leur attitude vis à

6 *Mes Mémoires*, ch. XCIV,t.1, p. 707.
7 *Raphaël*, v1, ch. XXV, p. 187 ; v2, ch. XL, p. 87.
8 *Raphaël*, v1, ch. XXXI, p. 200 ; v2, ch. XLVII, p. 110.
9 *Raphaël,* v1, ch. XLV, p. 227 ; v2, ch. LXII, p. 140.
10 *Raphaël*, v1, ch. LX, p. 250 ; v2, ch. LXXXIV, p. 166.

vis des malades tient plus à une crainte superstitieuse qu'à une connaissance du mode de transmission du bacille.

La cure suivie par les deux malades nous paraît bien vague et peu convaincante, mais ces manques traduisent l'absence de traitement fiable. Le seul remède jugé efficace est le déplacement : comme Julie Charles, l'héroïne de Raphaël se soigne en Savoie. Le père de Madeleine projette de l'emmener en Italie. Quelle que soit la destination choisie et ses implications thérapeutiques (air chaud ou air pur), ces voyages, réservés à une minorité de privilégiés, n'ont aucune vertu curative ; tout au plus prolongent-ils de quelques mois la vie des malades. Quant aux médications ou opérations, elles ne sont guère évoqués, sans doute parce que les romans d'amour répugnent aux détails techniques ou scientifiques. Julie n'en use pas, se contentant de « l'air végétal », du « contact du soleil, qui vivifie tout » et d' « un exercice modéré en plein champs »[11]. Le docteur d'Avrigny fait bien quelques allusions aux débats en cours sur la maladie, mais cela reste superficiel. La médecine parallèle, représentée, dans *Amaury* par l'intervention inutile d'un vieux berger qui a la réputation de soigner par les simples, échoue également.

La phtisie fait donc l'objet d'un traitement romanesque paradoxal : dépeinte sans grand réalisme, elle est cependant située dans le paysage sanitaire de son époque ; présente dès le début du roman, elle ne se réduit pas à une simple utilité conclusive. C'est une innovation par rapport aux occurrences antérieures, où les malades mouraient « de la poitrine » (ou d'autre chose) en quelques pages, sans que soit suivie l'aggravation de leur état, avec les habituelles rechutes et rémissions. Convoquée en tant que pathologie contemporaine et omniprésente, elle apporte donc au dénouement une issue plausible, davantage que les maladies abstraites de Julie[12], Ourika, Corinne et Graziella.

La maladie d'amour

La rencontre entre l'amour et la maladie n'allait pas de soi ; pour plusieurs raisons, le romantisme a sans doute été le moment propice rendant possible cette conjonction et son illustration littéraire et artistique. « Le classique est la santé ; le romantique est la maladie[13] » : la formule de Goethe eu tant de succès qu'on lui a parfois donné un sens général en oubliant qu'elle s'appliquait à des états de la littérature. Cette extension de sens témoigne d'une corrélation intuitivement perçue entre courants, thématiques et systèmes de représentation. Se présentant comme la traduction d'un malaise existentiel, le fameux « mal du siècle », le romantisme l'a fréquemment rapproché avec le sentiment amoureux et les a peints l'un et l'autre comme des expériences extrêmes, perturbant le corps et l'esprit, dont l'individu ne sort pas indemne et où il peut laisser sa vie ou sa raison.

Amour, mal-être et maladie se retrouvent donc unis dans une constellation commune ; la rencontre des deux héros de *Raphaël* se fait dans un lieu de cure, où les deux patients refont leurs forces. Cette association est reprise dans le récit-cadre d'*Amaury,* sur le mode humoristique cette fois : l'amour, dit un vieux médecin, « c'est une congestion bénigne dont on peut guérir avec la diète, des sangsues et la saignée ». La discussion se propose ensuite de distinguer « l'amour dont on meurt » et « l'amour dont on ne meurt pas ». La dimension parodique de ce prologue n'infirme cependant pas la correspondance entre les deux thématiques, que l' intrigue développe ensuite sur le mode pathétique.

Maladie de la poitrine, donc du cœur et de l'âme, la phtisie ne se soigne pas par de simples traitements, mais fait l'objet d'une lecture psychologisante. Refusant de dissocier le corps et l'âme, le physique et le moral, cette approche caractérise la médecine romantique,

11 *Raphaël*, v1, ch LXXXV, p. 289 ; v2, ch. CXXII, p. 209.
12 L'héroïne de *La Nouvelle Héloïse*.
13 Goethe, M*aximes et réflexions*.

analysée par G. Gusdorf[14], qui souligne d'ailleurs que ce courant, important en Allemagne, a été très peu suivi en France. Il faut croire que, dédaignée dans la médecine française de la première moitié du XIXe siècle, l'école psychopathologique a pris une revanche éclatante dans la littérature. *Valérie*, *Ourika*, *Le Lys dans la vallée, La Dame aux camélias*, et bien d'autres illustrent la même idée : la maladie et la mort traduisent une souffrance profonde devant l'impossibilité de vivre pleinement un amour impossible.

Dans *Amaury*, il n'y a pas d'obstacle extérieur, puisque les projets de mariage des deux jeunes gens ne rencontrent pas d'opposition de leur entourage. Mais Madeleine n'en révèle pas moins des « symptômes de maladie physique et morale »[15] . D'abord déchirée entre son père et son fiancé, elle est ensuite la proie d'une jalousie obsessionnelle et morbide à l'encontre de sa cousine Antoinette, qu'elle soupçonne à juste titre d'aimer Amaury. L'aggravation de sa maladie et de ses tourments intérieurs vont de pair, ce dont est bien conscient son père : « il faut, chez Madeleine, traiter plus délicatement l'âme que le corps. La douleur de sa pensée est plus à redouter que l'affection de sa poitrine [16]». Un terrible dilemme se pose à lui : la présence d'Amaury suscite chez Madeleine des émotions et des excitations trop fortes, mais son absence risque de la faire mourir de chagrin. Il note également que le pouls de la malade s'améliore au départ d'Antoinette, la rivale involontaire. L'amour, pour Madeleine, est donc source de souffrances pouvant entraîner la mort.

La rencontre des deux thématiques s'opère différemment chez Lamartine. Julie est malade avant d'être amoureuse, mais la présentation de cette maladie insiste sur ses origines psychologiques : mariée à un vieillard et vivant dans un environnement de gens âgés, elle ne connaît pas la chaleur de la jeunesse. Son agnosticisme la prive du réconfort religieux, assimilé à un feu salvateur. Enfin, l'amour se révèle également source de souffrance puisqu'il est placé sous la menace constante de la mort.

La femme romantique

La phtisie s'accorde également bien avec la conception que le romantisme se fait de la femme et de la jeune fille. Qu'elle soit ange, muse ou madone, elle est volontiers présentée comme immatérielle, presque irréelle ; dégageant un attrait qui n'a rien de sexuel, elle semble appartenir à une autre monde. Long col de cygne, pâleur, blondeur (quand elle est brune, c'est pour faire ressortir la blancheur de son teint), la beauté romantique se caractérise par sa fragilité, qui est le signe de la nature d'élection. Madeleine correspond tout à fait à ce modèle : « blonde et pâle, au col peut-être un peu exagéré », c'est « une frêle et transparente vierge ossianique… une vision semi-humaine semi-féerique… [17]». Julie est également peinte comme un être désincarné : « c'était l'apparition d'une âme sous les traits de la plus délicate beauté » ; « sa taille paraissait plus grande que nature comme celles de ces baigneuses de marbre dont on admire la stature sans bien discerner les formes. Elle était enveloppée de même d'une robe à plis lâches et dénoués… ne laissant voir que deux mains »[18]. Certains symptômes de la phtisie, comme la maigreur et la pâleur, dépeints de manière idéalisée, correspondent à ce canon esthétique.

Fragile et désincarnée, la femme romantique joue une rôle de médiatrice avec l'au-delà. Une image récurrente sans doute inspirée par la Beatrix de Dante parcourt la poésie et la peinture romantique : la jeune morte à la beauté fixée pour l'éternité, créature trop parfaite pour un monde imparfait. La proximité de la mort est donc un signe d'élection qui confère une forte aura à celles qui sont destinées à la connaître prématurément. C'est le cas de Madeleine, à qui les signes physiques de la maladie donnent une dimension surnaturelle,

14 Voir notamment *Le Romantisme, II, L'homme et la nature, IIe partie, chapitre V.*
15 *Amaury*, ch. XV, p.159.
16 *Amaury*, ch. XVIII, p.183.
17 *Amaury*, ch. I, p. 62.
18 *Raphaël*, v1, ch. VI, p. 142 ; v2, ch. XI, p. 47.

selon son fiancé désespéré :

> C'est alors que j'ai pu reconnaître les ravages que cette affreuse maladie a faits chez ma Madeleine adorée.
> Elle est toujours belle, plus belle qu'elle n'a jamais été, car … elle semble un de ces beaux anges de Beato Angelico… ce qui est une beauté divine chez eux est donc une beauté presque effrayante chez Madeleine [19].

Au delà de la mauvaise foi flagrante (comment la malade peut-elle être « belle » si la maladie est « affreuse » ?), cette notation révèle l'attachement à un cliché vivace, réaffirmé à plusieurs reprises, notamment au moment de l'agonie, qui pare la mourante de « toute cette beauté suprême que les dernières lueurs de la vie prêtent à ceux qui la quittent[20] ». Il faut aussi donner au mot ange son sens fort ; plus que la simple perfection morale, il désigne un statut d'intermédiaire entre le monde d'en bas et la vie éternelle : l'apparence angélique de Madeleine insiste sur le caractère transitoire de son appartenance au monde des vivants.

Il en va un peu différemment dans *Raphaël,* où, comme on l' a vu, la maladie ne présente aucun signe tangible. Dès sa première apparition, cependant, Julie laisse entrevoir cette *aura* de la mort qui éblouit le narrateur :

> ...tout la faisait ressembler à une statue de la mort, mais de la mort qui attire et qui enlève l'âme au sentiment des angoisses humaines et qui l'emporte dans les régions de la lumière et de l'amour sous les rayons de la vraie vie[21].

De même, après un incident de navigation sur le lac, elle revêt « cette beauté surnaturelle que le dernier soupir laisse sur le visage des jeunes filles mortes »[22]. On pourrait multiplier les références de ce style. Elles marquent toutes un renversement total des sentiments ordinaires, s'attachant à exalter une mort supérieure à la vie, dans la ligne d'un certain romantisme morbide refusant le monde et ses entraves. Plus originale est la présence presque matérialisée d'un spectre funèbre s'interposant entre les deux jeunes gens :

> Ils s'adorent ; mais il y a un fantôme de la mort entre eux ; et, en s'enivrant des regards l'un de l'autre, ils ne se serreront jamais dans leurs bras ![23]

Que la beauté de Julie *vivante* soit due à la proximité de la mort n'empêche cependant pas son masque mortuaire d'être escamoté à la fin, puisque Raphaël, qu'elle a eu soin d'éloigner, n'est pas là pour l'admirer. Dans l'édition originale, le texte incluait une lettre de son mari affirmant ne l'avoir jamais vu « si belle [24]». La suppression de ce passage dans la version définitive peut être interprétée comme une mise à distance d'un cliché éculé.

L'amour néoplatonicien

Fragile et vouée à la mort, la femme romantique est également inaccessible pour d'autres raisons, d'ordre social notamment. L'éducation des filles, très marquée par la religion, manifeste une tendance nette à nier la dimension physique au profit de la dimension spirituelle. La chasteté, très valorisée, ravale au rang de la bestialité les désirs humains, même s'ils sont présentés comme légitimes dans le mariage et indispensables pour perpétuer

19 *Amaury*, ch. XXI, p. 202.
20 *Amaury*, ch. XXIX, p. 252.
21 *Raphaël*,v1, ch. VI, p. 142 ; v2 ch. XI, p. 47.
22 *Raphaë*l, v1, ch. XI, p. 150 ; v2, ch XVII, p. 56.
23 *Raphaël*, v1, ch. LX, 251. La version de 1863 est beaucoup plus plate : « ...il y a un fantôme de la mort entre eux, ou un devoir ». ch. LXXXIV, p. 166.
24 *Raphaël*, v1, ch. CIV, p.319.

l'espèce. La jeune fille est donc maintenue dans une ignorance du corps et de ses exigences, à laquelle est également jugée imperméable, pour d'autres raisons, la femme idéale, même mariée et mère de famille. Les jeunes gens, quoique dans une moindre mesure, ne sont pas non plus à l'abri des malentendus nés de la méconnaissance du féminin, comme le rappelle Nerval : « vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité. Il fallait qu'elle apparût reine ou déesse et surtout n'en pas approcher »[25]. Il y a donc un contexte général qui ne favorise pas le rapprochement des sexes, et qui explique sans doute la distinction très nette entre l'amour et le désir, au cœur de toute la littérature amoureuse du XIX^{e} siècle.

C'est en effet une constante qu'on retrouve dans de nombreux romans contemporains, qui presque tous rejettent ou éludent la concrétisation physique de l'amour. Il y a plusieurs façons d'être malheureux, mais le romantisme a privilégié un schéma hérité de Rousseau et de Goethe : l'un des amants (la femme ou la jeune fille, le plus souvent) est déjà marié, donc l'amour est interdit (*Valérie*, *Volupté*, *Le Lys*). Parfois, l'obstacle est un élément extérieur, comme dans *Atala*. Comme il n'est pas question (et impossible) d'étouffer le sentiment, il faut donc trouver un *modus vivendi* avec ce problème insoluble. La tradition néoplatonicienne de l'amour, héritée de la Renaissance et réactivée à l'ère romantique[26], offre alors un support adéquat pour supporter cette contradiction ; fondée sur le dualisme corps/âmes, elle met en opposition deux types de relation : la première s'apparente à une union des âmes, qui représenterait l'amour véritable, la seconde, fondée sur l'assouvissement des sens n'en est qu'une caricature ; témoins *Adolphe* et *La Confession*, qui ont montré que la possession débouchait sur la lassitude et le désamour. La solution qui s'impose consiste alors à dissocier le sensuel et le sentimental et à mettre en place une intimité des cœurs sans aucune concrétisation physique ; le désir est là, mais son assouvissement est exclu ; la représentation romantique de l'amour repose sur ce dualisme et cette tension extrême. Il se veut pur, éthéré, se fait religion, se présente comme une révélation qui entraîne le fidèle vers l'absolu et, sur le modèle de Béatrix, fait de la Femme l'initiatrice ouvrant la porte du ciel.

Raphaël illustre parfaitement cette logique, avec une évolution intéressante : à l'interdit social (Julie est mariée) s'ajoute, dans la première version du texte (1849), l'interdit médical. La jeune femme insiste sur le danger (supposé) des rapports sexuels pour les phtisiques : « en m'enlevant l'innocence de mon amour, vous m'auriez en même temps enlevé la vie ». Dans une scène capitale qui montre les amants séparés par une porte, elle fait sauter le verrou protecteur et avoue son désir, mais en répétant son ultimatum : « vous trouverez un amour égal à votre amour ; mais dans cet amour, vous trouverez aussi ma mort ! »[27]. La suppression de ces passages dans la version définitive ne s'explique pas seulement par les réactions ironiques qu'ils ont suscitées, mais change profondément le sens du contrat que passent les amants. Il ne s'agit plus de faire de nécessité vertu, mais d'adopter pour lui-même le modèle dualiste, indissociable d'un parcours initiatique.

On se rappelle la démonstration du *Banquet* : l'amour d'une belle créature mène à l'amour du Beau idéal. Le Beau et le Bien se rencontrent au terme d'une évolution qui conduit le néophyte vers la perfection morale et intellectuelle. L'amour évoqué chez Platon était de nature homosexuelle, ce qui sera occulté dans la tradition ultérieure, mais la dynamique reste la même : le sensuel doit être sacrifié au profit du spirituel pour que soit permise l'accession à un stade supérieur.

Raphaël se conforme à ce schéma. Au début, c'est Julie qui joue le rôle d'initiatrice. Tout commence par un impair malheureux du héros, qui lui adresse « une de ces banalités de vulgaire galanterie » alors qu'elle vient de lui parler d'éternité. Elle le morigène et lui oppose sa conception de l'amour idéal, caractérisé par l'oubli des sens. Très habilement, Julie ne

25 *Sylvie*, ch. 1, p 111.
26 Voir à ce sujet Michel Brix, *Eros et littérature. Le discours amoureux en France au XIXème siècle*.
27 *Raphaël*, v1, ch. XXIV, p.186.

présente pas ce choix comme une privation, mais comme une sorte de gambit avantageux : opposant les « vils désirs de la passion sensuelle » à la « pleine possession » des « âmes », elle promet à son amant une qualité supérieure de bonheur s'il dédaigne « cette fugitive ivresse dont la privation volontaire donne mille fois plus de jouissance à l'âme que sa satisfaction n'en donne aux sens »[28]. La visite des amants aux Charmettes a valeur d'avertissement : en livrant à Jean-Jacques « ses charmes périssables », et non pas uniquement « son âme inviolable et immortelle »[29], Mme de Warens a empêché cette relation de monter vers les sommets de l'amour idéal et inaltérable. On notera que c'est Raphaël, le récent converti, qui tient ce raisonnement, alors que Julie, songeuse, évalue le coût du renoncement.

Il est tout à fait classique que la femme soit l'initiatrice du jeune homme en matière amoureuse, surtout quand la relation est envisagée de manière désincarnée. Mais l'originalité du roman réside dans le changement des rôles. D'initié, Raphaël devient ensuite initiateur : attristé par l'agnosticisme de Julie, qui s'en tient au Dieu des philosophes, il entreprend de lui faire découvrir le sien ; le sens de cette démarche n'est rien d'autre qu'une forte remise en cause des Lumières : « aveugle, sourde et muette » malgré ses qualités intellectuelles, Julie passe à côté d'une dimension essentielle de l'existence. Considérant les traditions religieuses comme de « saintes crédulités», elle étouffe d'un excès de raison desséchante et désenchantante, qui, autant que sa maladie, explique son pessimisme et sa tristesse. Ici s'opposent deux systèmes de pensée, l'un borné aux limites du rationnel et du monde fini, l'autre faisant la part du divin et de la communications avec l'invisible. Plus largement que le Dieu chrétien, c'est l'aspiration humaine vers l'infini que défend Raphaël, tout en pointant une contradiction chez sa bien-aimée : son idéal amoureux ne peut se comprendre sans un Dieu qui lui serve de socle et lui donne une dimension d'éternité. L'amour humain que ressent Julie doit normalement être parachevé par la révélation de l'amour divin. Celle-ci se produit quelques mois plus tard, au parc de Saint-Cloud peu avant la séparation des amants : « Raphaël ! Il y a un Dieu [...] ; il y a un éternel amour dont le nôtre n'est qu'une goutte »[30], s'exclame Julie enfin convertie. L'initiation néoplatonicienne n'était qu'une étape ; c'est avec ce baptême ultime que les amants peuvent enfin communier dans une union spirituelle parfaite. L'amour devient la porte du Ciel grâce à cette jonction entre le néo-platonisme et la foi chrétienne. Le désir n'y gagne pas grand chose, sans doute parce que les deux systèmes ne lui font pas plus de place l'une que l'autre.

Amour et angélisme

On ne trouvera pas ce développement et cette dimension dans *Amaury,* qui est construit selon un autre modèle. Les deux héros étant promis l'un à l'autre, il n'y a pas d'interdit social qui tienne, mais les choses ne sont pas plus simples pour autant. Comme *Paul et Virginie*, le roman illustre la difficulté des amours enfantines à passer le cap de l'âge adulte et à intégrer la sensualité, présentée comme une perturbation négative divisant les deux sexes primitivement unis dans l'harmonie pré-pubère. Les amoureux ne sont plus à l'unisson : Madeleine, notamment, manifeste tantôt une naïveté très représentative de l'éducation des filles, tantôt une hypersensibilité problématique : « vos lèvres me brûlent. Ménagez-moi je vous prie », dit-elle à son fiancé qui vient de lui prendre la main, ce qui ne laisse rien présager de bon sur l'intimité physique des jeunes gens. La scène du baiser fatal met en évidence la différence de leurs désirs : Madeleine évoque des relations éthérées, qui ne suffisent plus à Amaury :

---

28 *Raphaël*, v1, ch. XXI, p.178.
29 *Raphaël,* v1, ch. XLIV, p. 226 ; v2, ch. LXI, p. 139.
30 *Raphaël ,* v1 ch. LXXXVIII, p. 294 ; v2, ch. CXXV.I, p.215

-...Il me semble que je fais un rêve du ciel. Dis moi, est-ce que ce n'est pas un bonheur pareil à celui-là qui nous attend au paradis ? Est-ce qu'il en existe, est ce qu'il peut en exister un plus grand ?
-Oh ! oui, oui, murmura le jeune homme (…) , il en est un plus grand encore[31] .

Par ignorance et sensibilité épidermique, la jeune fille reste attachée à la version enfantine du couple : rester frère et sœur plutôt que devenir mari et femme, se retrancher dans l'angélisme pour éviter la sexualité et l'accès à la maturité, alors qu' Amaury ne se satisfait plus d'une relation construite sur le mode régressif. Il faut donc trouver une solution pour régler ce différend : la maladie arrive à point nommé pour interdire les débordements physiques tout en laissant le champ libre à l'exaltation des sentiments. La chasteté est valorisée à deux titres : prétendument garante de la guérison de la jeune fille, elle est censée témoigner, de la part d'Amaury, d'un sentiment altruiste, sacrifiant un gain immédiat et fugitif pour un bonheur futur et durable. Eros serait donc « l'amour dont on meurt », celui du fiancé, et Agapè, l'amour qui fait vivre, celui du père. Le roman met en évidence la difficulté du jeune homme à passer de l'un à l'autre ; Amaury, jouet d' une contradiction ironique, voit son désir s'éveiller au moment où la maladie se déclare et produire des effets catastrophiques. Le docteur d'Avrigny établit un lien explicite entre chaque contact et chaque rechute : « Quand je pense que c'est la seconde fois qu'Amaury la blesse ainsi rien qu'en la touchant. Oh ! Mon Dieu ! Bien certainement, cet homme me la tuera. [32]» Après le premier baiser, qui déclenche l'hémoptysie fatale, il écrit à son gendre : « Cette fois, elle en mourra, et c'est vous qui l'aurez tuée [33]». La sensualité semble faire l'objet d'une condamnation sans appel, puisque chaque crise concrétise la punition du fiancé trop impétueux. C'est pour avoir cédé au désir que les amants sont chassés de leur jardin paradisiaque, et que la jeune fille se meurt.

Mais ce schéma simpliste n'est pas satisfaisant : aurait-on affaire à un roman de la bibliothèque rose mettant en garde les jeunes gens contre les privautés sensuelles avant le mariage ? Sans doute pas. D'Avrigny tient ensuite à son pupille un autre discours, plus indulgent, assurant que « la faute n'en est pas à [lui], mais à la nature, qui fait de l'amour une attraction vivifiantes pour les uns, un contact mortel pour les autres[34] », ce qui relativise l'anathème porté sur les relations charnelles. Contrairement à *Raphaël*, qui illustre un système de valeur en accord avec le modèle dualiste (la privation des sens étant compensée par une qualité supérieure du sentiment), *Amaury* ne bâtit pas ces savants équilibres et se borne à constater la frustration pure et simple ; la chasteté n'est pas présentée comme un but en soi, et l'ascèse, obligation plus que choix, ne débouche pas sur une version magnifiée de l'amour. Le roman consacre donc la remise en cause de l'amour platonique, et affirme le caractère invivable d'une relation désincarnée, ce qu'illustre par la mort de Madeleine.

L'impossible assouvissement

Que l'assouvissement du désir soit exclu n'empêche pas que son expression s'impose de manière insistante. On remarquera ces deux romans ne reprennent pas, contrairement à d'autres (*Volupté, le Lys dans la Vallée*), la classique opposition femme idéale/femme charnelle, chaque femme ayant son rayon d'action. Chacun des deux protagonistes connaît donc, fût-ce de manière camouflée, le désir et ses tourments, même si c'est le point de vue du héros masculin qui est adopté. Par une sorte de jeu pervers, le roman insiste d'autant plus sur la beauté de la femme aimée qu'il s'agit d'un fruit défendu, suscitant un désir perpétuellement insatisfait, donc perpétuellement en tension, qui trouve à s'exprimer par des moyens détournés.

---

31 *Amaury*, ch. XXV, p. 231.
32 *Amaury*, ch. XVIII, p. 184.
33 *Amaury*, ch. XXVI, p. 233.
34 *Amaury*, ch. XXVI, p. 234

Les mots d'abord : on remarquera l'ambiguïté du vocabulaire chrétien utilisé par Raphaël. Pour rendre compte de l'ascèse que lui impose Julie, il évoque un « baptême du feu » qui l' « embrase » et le « purifie », réutilisant là la terminologie couramment utilisée pour désigner l'amour divin, qui peut aussi emprunter un autre registre lexical, celui de l'eau, par exemple : le baptême est fréquemment comparé à une source vive qui lave et désaltère. Le choix du feu plutôt que de l'eau est sans doute à relier au registre lexical de la consomption, qui brûle la poitrine ; Raphaël et Julie se consument d'amour à plus d'un titre. Par ailleurs, l'amour qui brûle présente un côté salvateur (la maladie de Julie est attribuée à un refroidissement de son âme) en même temps que mortel.

Mais le feu désigne aussi la passion charnelle, comme le rappelle la première épître de Paul aux Corinthiens (« Melium est enim nubere quam uri », 7, 9), et le dialogue à travers la porte des deux amants insiste sur cette correspondance : « la fièvre de mon âme s'était communiquée à mes sens », note Raphaël qui utilise d'autres termes très explicites : il veut veiller pour « en jouir », comme Julie qui refuse de perdre une « goutte » du « sentiment de félicité » dont elle est « inondée »[35]... La version de 1863 expurgera ces passages susceptibles d'une double lecture.

La passion physique est donc présente sur le plan du vocabulaire ; elle arrive également à s'exprimer par le biais de scènes nécessairement codées : la littérature romantique non clandestine n'évoque jamais directement l'étreinte sexuelle, *a fortiori* dans des romans mettant en scène des malades. Le recours à un équivalent symbolique est donc de mise. Dans *Amaury*, c'est la scène du bal qui en tient lieu. Malgré les réserves de son père, Madeleine entame une valse avec son fiancé, aux allusions transparentes :

> Tout cela s'échappa de sa mémoire pour faire place à un délire étrange, inouï, inconnu ; tous deux semblaient voler sur cette mesure fiévreuse, et cependant à chaque instant Madeleine murmurait « plus vite, Amaury, plus vite», et Amaury obéissait. […]. Tous deux ne paraissaient plus appartenir à la terre[...] ; tous deux s'inondaient de leur regards, tous deux, d'une voix haletante, disaient : « je t'aime, je t'aime ! » Et tous deux, puisant dans ce seul mot des forces nouvelles et presque inespérées, précipitaient encore le mouvement, espérant qu'ils allaient mourir ainsi, ne se sentant plus de ce monde, se croyant au ciel.
> Tout à coup, Madeleine pesa de tout son poids au bras d'Amaury ; il s'arrêta. Pâle, ployée, renversée en arrière, les yeux fermées, la lèvre entrouverte, elle était évanouie [36].

On aura compris sans difficulté que ce passage, qui tranche sur la timidité du début, est tout simplement une transposition de l'acte charnel et de son accomplissement extatique ; l'évanouissement de Madeleine, « petite mort » qui annonce la vraie, en est le prix à payer. Un passage dans *Raphaël* obéit à la même logique ; il s'agit du suicide manqué sur le lac, dont le vocabulaire particulièrement sensuel (dans la première version) assimile la mort à l'accomplissement amoureux :

> J'enlaçai huit fois autour de son corps et du mien, étroitement unis comme dans un linceul, les cordes du filet des pêcheurs … Je la soulevai dans mes bras...Au moment même où l'élan que j'avais pris avec mes pieds allait nous engloutir à jamais, je sentis sa tête pâle se renverser , comme le poids d'une chose morte, sur mon épaule, et son corps d'affaisser sur mes genoux[37] .

Le point commun entre ces deux extraits réside dans leur caractère interrompu : comme privée d'oxygène, l'héroïne perd conscience : est-ce d'extase ou d'une souffrance due à une tension sans exutoire ? La question reste en suspens. On peut penser que

35 *Raphaël*, v1, ch. XXIV, p. 185.
36 *Amaury*, ch. XVII, p. 181.
37 *Raphaël*, v1, ch. XXXV, p. 210.

l'évanouissement traduit l'abdication des corps devant l' impasse d'une relation mutilée ; ignorant les principes de la médecine romantique qui insiste sur l'union du physique et du psychologique, l'amour du même nom, en prônant leur nécessaire dissociation, condamne l'être humain à l'écartèlement. La mort viendrait donc logiquement clore une relation irréalisable et condamnée.

Elle a cependant une autre fonction encore plus importante et se révèle un choix esthétique et existentiel.

Le choix de l'inaccompli

L'évanouissement aux portes du bonheur, traduction anticipée de la mort, a une signification claire : nos personnages ne peuvent affronter la tristesse et la baisse de pression communément associées à l'assouvissement sensuel. La même analyse peut être transposée sur leur relation : la mort est une façon de rejeter le poids du réel et de la répétition.

C'est sans doute *Raphaël* qui en est l'exemple le plus net. Les personnages, en demande perpétuelle d'*akmè*, évoluent de sommet en sommet (ce n'est pas pour rien qu'ils se rencontrent en Savoie) et enchaînent les temps forts. Le lecteur croit que chaque épisode constitue le point culminant de la relation, avant d'en apercevoir un autre. Il n'est pas envisageable, pour Julie et et Raphaël, de changer d'altitude et d'affronter la platitude. La maladie et la mort permettent alors de magnifier un amour qui se dégraderait automatiquement en se réalisant. La préférence esthétique pour l'inachevé, le fugitif, comme si l'illimité et l'infini étaient à ce prix traduit un choix existentiel, qui s'apparente au rejet du réel et du temps. Plutôt que la durée et ses effets éventuellement destructeurs, les amants privilégient « l'éternité dans une minute »[38]. C'est ce que dit, juste avant le suicide manqué, Julie qui redoute l'évolution, c'est à dire parfois l'affaiblissement des sentiments.

> J'ai quelques années de plus que ton âge. Cette différence, insensible aujourd'hui, s'agrandira avec le temps. Les faibles attraits qui t'ont séduit dans mon visage se flétriront de bonne heure…[...]. D'ailleurs je ne puis être qu'une âme pour toi... tu sentiras le besoin d'un autre bonheur.... Je mourrai de jalousie si tu le trouves avec une autre femme [39]».

Mme de Mortsauf ou Mme de Clèves tenaient des propos à peu près similaires, mais sans envisager le suicide, encore moins à deux. Julie, elle, considère la mort comme la seule éternité possible, protégeant des aléas et des vicissitudes de la vie. Son agnosticisme explique sans doute ce choix, que Raphaël, après l'exaltation du moment, repousse comme un crime. Mais ce n'est que partie remise : la mort subie et non plus choisie qui frappe Julie aux dernières pages est la condition *sine qua non* pour devenir une « 'âme … étincelante et immortelle », donc pour conquérir l'éternité.

Amaury obéit à un schéma proche, même s'il est orchestré différemment : on a vu que l'idylle entre les jeunes gens ne connaissait au départ pas d'entrave, à part la jalousie (vite surmontée) du père ; son remplacement par l'obstacle plus important de la maladie entraîne une certaine suspicion, comme si le but était d'empêcher à tout prix l'histoire de se conclure. Pourquoi Madeleine doit-elle mourir ? Sans doute pour éviter un mariage envisagé dès le début du roman, ce qui est, sur le plan littéraire, une perspective problématique. Mal aimé de la littérature romantique, qui l'a volontiers dépeint soit comme un « viol légal », soit comme une forme de dépoétisation du sentiment, il a souvent été présenté comme l'antithèse ou la caricature de l'amour. Platitude, mésentente, liaisons adultères : tout un cortège prosaïque

38 *Raphaël*, v1, ch. XXI, p. 178 ; v2, ch. XXXIV, p. 86.
39 *Raphaël*, v1, ch. XXXV, p. 209 ; v2, ch. LII, p. 120

menace l'avenir. C'est pourquoi notre héros sans pouvoir préciser la nature de ses craintes, s'effraye d'un accomplissement possible :

> Aussi Amaury rentra-t-il chez lui presque épouvanté de son bonheur, et cherchant, mais inutilement, de quel côté allait venir le premier nuage qui assombrirait ce ciel radieux[40].

Sans se l'avouer, Amaury se sent au pied du mur, reculant devant le poids de la durée, de la réalité et de l'entrée dans l'âge adulte. La maladie et la mort deviennent des adjuvants au service de la passion, en permettant d'éviter une issue empreinte de banalité, un choix esthétique qui fixe (comme une photo) un amour pour l'éternité et le rend inaccessible à la dégradation : les histoires les plus belles sont celles qui ne se concrétisent pas.

Mais cette dimension d'éternité se révèle un leurre : réduit à l'état de souvenir poétique, l'amour idéal n'est finalement qu'une étape, permettant l'acceptation d'une histoire ordinaire. C'est ce qu'illustre le dénouement des deux romans.

Le retour au réel

Dans la logique néo platonicienne, la mort de la femme aimée n'empêche en rien la poursuite d'une relation privilégiée ; comme l'a illustré le cas de Beatrix, elle joue même souvent un rôle d'accélérateur, voire de facteur intensifiant. La disparue devient une étoile, une âme immortelle, elle échappe au poids du temps, comme le sentiment lui-même. C'est d'ailleurs la théorie du philosophe Swedenborg, qui dans son ouvrage *De amore conjugali,* affirme que le veuvage représente le véritable amour conjugal. L'union terrestre, source de désillusions, est avantageusement remplacée par les noces mystiques, forme de relation supérieure. Nos deux romans, cependant, ne suivent pas cette voie, et voient à la fin le héros se marier avec un nouvel amour, malgré toutes ses protestations antérieures. Cette issue demande explication et justification.

L'originalité d' *Amaury* réside dans sa peinture du processus de deuil dans toutes ses étapes. Le désespoir, d'abord : après la mort de Madeleine, son fiancé a d'abord été tenté par le suicide, et c'est avec des arguments religieux que son beau-père le dissuade de commettre l'irréparable ; *Amaury* est un anti-*Werther* qui ne laisse planer aucune ambiguïté sur ce point. Puis vient la convalescence, et le héros, mal à l'aise, doit s'avouer que son expérience ne correspond pas aux modèles auxquels il se réfère (on se rappelle que Paul mourait de chagrin après la disparition de Virginie). Chez Amaury, la douleur laisse la place à la mélancolie, puis au désir de bonheur. En passe de redevenir amoureux, il cherche l'aval de son amie disparue ; fort opportunément, elle lui apparaît comme une radieuse figure témoignant de son bonheur dans le ciel.

> Il n'y a pas de mort, Amaury ; il y a deux existences, voilà tout (…) Malheureux sont ceux qui sont encore enchaînés à la terre, bienheureux sont ceux qui sont déjà au ciel [41].

Aux yeux de Madeleine, réfugiée dans les « hauteurs », « les étroites passions et les mesquines jalousies de la terre disparaissent » ; la légitimation des nouveaux projets d'Amaury repose sur cette réorganisation des rapports entre le monde d'en haut et celui d'en bas, qui communiquent juste assez pour que la morte puisse faire passer son message apaisé, mais restent suffisamment séparés pour empêcher toute concurrence, contrairement à la logique néo-platonicienne qui impliquait une aspiration constante du fidèle vers l'au delà. Ce choix du héros marque aussi la renonciation à une dimension supérieure, mais asphyxiante, ainsi que l'obéissance à la loi de la nature, à laquelle il s'était d'abord cru

40 *Amaury*, ch. VIII, p. 118.
41 *Amaury*, ch XLVII, p. 374.

supérieur. C'est d'ailleurs ce que lui dit le docteur d'Avrigny, qui approuve ses fiançailles avec Antoinette ; son objurgation à de ne pas « se révolter contre Dieu », qu'on peut trouver bien curieusement convoqué pour cautionner l'inconstance d'Amaury, doit se comprendre comme une condamnation de l'orgueil.

Si la peinture du deuil et du retour à la vie fait l'objet d'une ellipse dans *Raphaël*, matérialisée par quelques lignes de points de suspension, l' argumentaire est très proche. Le mariage du héros reçoit également l'accord de la morte et de Dieu : dans son ultime lettre, Julie promet à son amant que « Dieu » lui enverra[it] « une sainte compagne de [sa] vie [42]» et récuse toute idée de jalousie, contrairement à ses déclarations antérieures. Cette compagne n'est d'ailleurs mentionnée qu'à travers des formulations vagues : c'est un « don » de Dieu, une « ombre [43]». Il faut croire que Lamartine n'a pas été satisfait de ce (relatif) *happy end,* ce dont témoigne l'ajout, dans la version de 1863, d'un prologue très sombre, dans lequel on apprend que Raphaël, après avoir perdu sa femme et son fils, est mort de misère et de maladie. Ce retour *in extremis* au romantisme morbide et maladif n'enlève cependant rien à la tonalité apaisé des dernières lignes du prétendu manuscrit : avant de mourir prématurément, Raphaël a choisi de reconstruire et de vivre.

Dans les deux cas, la conclusion se présente comme un renoncement à la posture romantique (Lamartine), voire comme une dénonciation de son imposture (Dumas) : les deux romans illustrant l'impossibilité de l'amour idéal, traduisent ainsi une évolution mentale et psychologique ; passant des aspirations absolues à l'acceptation de la réalité, le héros romantique, plutôt que de rêver à une relation idéale et sublime, accepte de vivre une histoire plus simple, destinée (fort banalement) à se concrétiser.

Amaury et *Raphaël* offrent donc une peinture emblématique de l'amour romantique, avec lequel ils prennent ensuite leurs distances ; les fins heureuses et raisonnables illustrent le passage à l'âge adulte, le refus de la philosophie du désespoir et de la fascination du morbide. Ces « pages de la vingtième année », écrites plus de vingt ans plus tard par des auteurs d'âge mûr, rendent aussi un dernier hommage à une esthétique dont ils entérinent la disparition. Mourir d'amour, et d'amour chaste, apparaît sans doute dépassé au milieu du XIX$_{e}$ siècle ; le réalisme triomphant fera bon marché de ces délicatesses. Mais l'opéra, pendant quelques décennies encore, offrira un refuge aux passions romantiques fatales et désincarnées.

Anne-Marie Callet-Bianco
CERIEC, université d'Angers

42 *Raphaël*, v1, ch. CIII, p. 318 ; v2, ch. CXLII, p.242.
43 *Raphaël*, v1, ch. CVI p. 321-322 ; v2, ch. CXLV, p. 245.

BIBLIOGRAPHIE

Editions de références

Dumas, Alexandre, *Amaury*, le Livre de Poche, 2011.

Il y a deux versions de Raphaël*, l'originale, publiée en 1849, et la dernière corrigée par Lamartine avant sa mort et parue en 1863 ; nous les prenons toutes deux en compte, pour mettre l'accent sur l'évolution du texte. Chaque citation emprunte le chapitrage propre à l'édition dont elle est issue.*

Lamartine, Alphonse de, *Raphaël*, Garnier, 1960 (version de 1849).
Gallimard, 2011 , folio classique ((version de 1863).

Autres œuvres évoquées dans cette étude

Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Omnibus, 1999
Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, Gallimard, col. Folio, 1984.
Chateaubriand, FR de, *Atala. René,* Le Livre de Poche, 2007.
Dumas, Alexandre (père) Mes Mémoires, Robert Laffont, Bouquins, 1989.
Dumas, Alexandre (fils), *La Dame aux camélias*, Gallimard, col. Folio, 1974.

Duras, Mme de, *Ourika,* in *Romans de femmes du XVIIIème siècle,* anthologie établie par Raymond Trousson, Robert Laffont, Bouquins, 1996.
Goethe, Johann Wolfgang von, *Les souffrances du jeune Werther*, traduction de Pierre Leroux revue par Christian Helmreich, Le Livre de Poche, 1999.
Krüdener, Mme de, *Valérie,* in *Romans de femmes du XVIIIème siècle,* anthologie établie par Raymond Trousson, Robert Laffont, Bouquins, 1996.
Murger, Henry, *Scènes de la vie de bohême*, Gallimard, col. Folio, 1988.
Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Gallimard, folio, 1973.
Nerval, Gérard de , *les Filles du feu. Les Chimères*.Garnier-Flammarion, 1965.
Rousseau, Jean-Jacques, L*a Nouvelle-Héloïse,* Garnier-Flammarion, 1967.

Ouvrages de référence

Bayet, Albert, *Le suicide et la morale*, PUF, 1922 ; rééd L'Harmattan, 2007.
Brix, Michel, *Eros et littérature. Le discours amoureux en France au XIXème siècle*, Peeters, Paris, Louvain, 2001.
Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, col. Pluriel, 1961.
Guillaume, Pierre, *Du désespoir au salut : les tuberculeux aux XIXème et XXème siècles*, Aubier, collection historique, 1986.
Gusdorf, Georges, *Le Romantisme, I et II, l'Homme romantique*, Payot, 1984.
Michaud, Stéphane, *Muse et Madone : visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Le Seuil, 1985.