ROLAND BARTHES

Fragments d'un discours amoureux

Collection "Tel Quel"
AUX ÉDITIONS DU SEUIL

ROLAND BARTHES

https://www.facebook.com/LesLecturovores

FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX

ÉDITIONS DU SEUIL

La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigu soit-il, d'une affirmation. Cette *affirmation* est en somme le sujet du livre qui commence.

Comment est fait ce livre

Tout est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé ; mais ce portrait n'est pas psychologique ; il est structural : il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas.*

1. Figures

Dis-cursus*, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des « démarches », des « intrigues ». L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de*

nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires.

On peut appeler ces bris de discours des figures. *Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique ; bref, au sens grec : σχῆμα, ce n'est pas le « schéma » ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail.*

Les figures se découpent selon qu'on peut reconnaître, dans le discours qui passe, quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé. La figure est cernée (comme un signe) et mémorable (comme une image ou un conte). Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire : « Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage. » *Pour certaines opérations de leur art, les linguistes s'aident d'une chose vague : le sentiment linguistique ; pour constituer les figures, il ne faut ni plus ni moins que ce guide : le sentiment amoureux.*

Peu importe, au fond, que la dispersion du texte soit riche ici et pauvre là ; il y a des temps morts, bien des figures tournent court ; certaines, étant des hypostases de tout le discours amoureux, ont la rareté même - la pauvreté - des essences : que dire de la Langueur, de l'Image, de la Lettre d'amour, puisque c'est tout le discours amoureux qui est tissé de désir, d'imaginaire et de déclarations ? Mais celui qui tient ce discours et en découpe les épisodes ne sait pas qu'on en fera un livre ; il ne sait pas encore qu'en bon sujet culturel il ne doit ni se répéter, ni se contredire, ni prendre le tout pour la partie ; il sait seulement que ce qui lui passe dans la tête à tel moment est marqué, *comme l'empreinte d'un code (autrefois, c'eût été le code d'amour courtois, ou la carte du Tendre).*

Ce code, chacun peut le remplir au gré de sa propre histoire ; maigre ou pas, il faut donc que la figure soit là, que la place (la case) en soit réservée. C'est comme s'il y avait une Topique amoureuse, dont la figure fût un lieu (topos). Or, le propre d'une Topique, c'est d'être un peu vide : une Topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective, parce que codée). Ce qu'on a pu dire ici de l'attente, de l'angoisse, du souvenir, n'est jamais qu'un supplément modeste, offert au lecteur pour qu'il s'en saisisse, y ajoute, en retranche et le passe à d'autres : autour de la figure, les joueurs font courir le furet ; parfois, par une dernière parenthèse, on retient l'anneau une seconde encore avant de le transmettre. (Le livre, idéalement, serait une coopérative : « Aux Lecteurs - aux Amoureux - Réunis. »*)*

Ce qui est lu en tête de chaque figure n'est pas sa définition, c'est son argument. Argumentum *: « exposition, récit, sommaire, petit drame, histoire inventée » ; j'ajoute : instrument de distanciation, pancarte, à la Brecht. Cet argument ne réfère pas à ce qu'est le sujet amoureux (personne d'extérieur à ce sujet, pas de discours sur l'amour), mais à ce qu'il dit. S'il y a une figure « Angoisse », c'est parce que le sujet s'écrie parfois (sans se soucier du sens clinique du mot) : « Je suis angoissé ! »* « Angoscia! »*, chante quelque part la Callas. La figure est en quelque sorte un air d'opéra ; de même que cet air est identifié, remémoré et manié à travers son* incipit *(« Je veux vivre ce rêve », « Pleurez, mes yeux »,* « Lucevan le stelle »*,* « Piangerò la mia sorte »*), de même la figure part d'un pli de langage (sorte de verset, de refrain, de cantilation) qui l'articule dans l'ombre.*

On dit que seuls les mots ont des emplois, non les phrases ; mais au fond de chaque figure gît une phrase, souvent inconnue (inconsciente ?), qui a son emploi dans l'économie signifiante du sujet amoureux. Cette phrase mère (ici seulement postulée) n'est pas une phrase pleine, ce n'est pas un message achevé. Son principe actif n'est pas ce qu'elle dit, mais ce qu'elle articule : elle n'est, à tout prendre, qu'un « air syntaxique », un « mode de construction ». Par exemple, si te sujet attend l'objet aimé à un rendez-vous, un air de phrase vient à

ressassement dans sa tête : « Tout de même, ce n'est pas chic... » ; « il/ elle aurait bien pu... » ; « il/ elle sait bien pourtant... » *: pouvoir, savoir quoi ? Peu importe, la figure « Attente » est déjà formée. Ces phrases sont des matrices de figures, précisément parce qu'elles restent suspendues : elles disent l'affect, puis s'arrêtent, leur rôle est rempli. Les mots ne sont jamais fous (tout au plus pervers), c'est la syntaxe qui est folle : n'est-ce pas au niveau de la phrase que le sujet cherche sa place - et ne la trouve pas - ou trouve une place fausse qui lui est imposée par la langue ? Au fond de la figure, il y a quelque chose de l'« hallucination verbale » (Freud, Lacan) : phrase tronquée qui se limite le plus souvent à sa partie syntaxique* (« Bien que tu sois... », « Si tu devais encore... »). *Ainsi naît l'émoi de toute figure : même la plus douce porte en elle la frayeur d'un* suspense : *j'entends en elle le* quos ego... *neptunien, orageux.*

2. Ordre

Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre, car elles dépendent chaque fois d'un hasard (intérieur ou extérieur). A chacun de ces incidents (ce qui lui « tombe » dessus), l'amoureux puise dans la réserve (le trésor ?) des figures, selon les besoins, les injonctions ou les plaisirs de son imaginaire. Chaque figure éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie - ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Érinyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le dis-cursus *amoureux n'est pas dialectique ; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective (dans l'amoureux, quelque chose de Bouvard et Pécuchet).*

En termes linguistiques, on dirait que les figures sont distributionnelles, mais qu'elles ne sont pas intégratives ; elles restent toujours au même niveau : l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une œuvre ; c'est un discours horizontal : aucune transcendance, aucun salut,

aucun roman (mais beaucoup de romanesque). Tout épisode amoureux peut être, certes, doté d'un sens : il naît, se développe et meurt, il suit un chemin qu'il est toujours possible d'interpréter selon une causalité ou une finalité, au besoin, même, de moraliser (« J'étais fou, je suis guéri », « L'amour est un leurre dont il faudra désormais se méfier », etc.) : c'est là l'histoire d'amour, *asservie au grand Autre narratif, à l'opinion générale qui déprécie toute force excessive et veut que le sujet réduise lui-même le grand ruissellement imaginaire dont il est traversé sans ordre et sans fin, à une crise douloureuse, morbide, dont il faut guérir (« Ça naît, ça monte, ça fait souffrir, ça passe », tout comme une maladie hippocratique) : l'histoire d'amour (l'« aventure ») est le tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui.*

*Tout autre est le discours, le soliloque, l'*a parte*, qui accompagne cette histoire, sans jamais la connaître. C'est le principe même de ce discours (et du texte qui le représente) que ses figures ne peuvent* se ranger : *s'ordonner, cheminer, concourir à une fin (à un établissement) : il n'y en a pas de premières ni de dernières. Pour faire entendre qu'il ne s'agissait pas ici d'une histoire d'amour (ou de l'histoire d'un amour), pour décourager la tentation du sens, il était nécessaire de choisir un ordre* absolument insignifiant. *On a donc soumis la suite des figures (inévitable puisque le livre est astreint, par statut, au cheminement) à deux arbitraires conjugués : celui de la nomination et celui de l'alphabet. Chacun de ces arbitraires est cependant tempéré : l'un par la raison sémantique (parmi tous les noms du dictionnaire, une figure ne peut en recevoir que deux ou trois), l'autre par la convention millénaire qui règle l'ordre de notre alphabet. On a évité ainsi les ruses du hasard pur, qui aurait bien pu produire des séquences logiques ; car il ne faut pas, dit un mathématicien, « sous-estimer la puissance du hasard à engendrer des monstres » ; le monstre, en l'occurrence, eût été, sortant d'un certain ordre des figures, une « philosophie de l'amour », là où il ne faut attendre que son affirmation.*

3. Références

Pour composer ce sujet amoureux, on a « monté » des morceaux d'origine diverse. Il y a ce qui vient d'une lecture régulière, celle du Werther *de Goethe. Il y a ce qui vient de lectures insistantes* (le Banquet *de Platon, le Zen, la psychanalyse, certains Mystiques, Nietzsche, les lieder allemands). Il y a ce qui vient de lectures occasionnelles. Il y a ce qui vient de conversations d'amis. Il y a enfin ce qui vient de ma propre vie.*

Ce qui vient des livres et des amis fait parfois apparition dans la marge du texte, sous forme de noms pour les livres et d'initiales pour les amis. Les références qui sont ainsi données ne sont pas d'autorité, mais d'amitié : je n'invoque pas des garanties, je rappelle seulement, par une sorte de salut donné en passant, ce qui a séduit, convaincu, ce qui a donné un instant la jouissance de comprendre (d'être compris ?). On a donc laissé ces rappels de lecture, d'écoute, dans l'état souvent incertain, inachevé, qui convient à un discours dont l'instance n'est rien d'autre que la mémoire des lieux (livres, rencontres) où telle chose a été lue, dite, écoutée. Car, si l'auteur prête ici au sujet amoureux sa « culture », en échange, le sujet amoureux lui passe l'innocence de son imaginaire, indifférent aux bons usages du savoir.

C'est donc

un amoureux

qui parle

et qui dit:

« Je m'abîme, je succombe... »

S'ABÎMER. Bouffée d'anéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement.

1. Soit blessure, soit bonheur, il me prend parfois l'envie de *m'abîmer*.

Ce matin (à la campagne), il fait gris et doux. Je souffre (de je ne sais quel incident). Une idée de suicide se présente, pure de tout ressentiment (aucun chantage à personne) ; c'est une idée fade ; elle ne rompt rien (elle ne « casse » rien), s'accorde à la couleur (au silence, à l'abandon) de cette matinée.

Un autre jour, sous la pluie, nous attendons le bateau au bord d'un lac ; de bonheur, cette fois-ci, la même bouffée d'anéantissement me vient. Ainsi, parfois, le malheur ou la joie tombent sur moi, sans qu'il s'ensuive aucun tumulte : plus aucun pathos : je suis dissous, non dépiécé ; je tombe, je coule, je fonds. Cette pensée frôlée, tentée, tâtée (comme on tâte l'eau du pied) peut revenir. Elle n'a rien de solennel.

Ceci est très exactement la *douceur*.

2. La bouffée d'abîme peut venir d'une blessure, mais aussi d'une fusion : nous mourons ensemble de nous aimer : mort ouverte, par dilution dans l'éther, mort close du tombeau commun.

L'abîme est un moment d'hypnose. Une suggestion agit, qui me commande de m'évanouir sans me tuer. De là, peut-être, la douceur de l'abîme : je n'y ai aucune responsabilité, l'acte (de mourir) ne m'incombe pas : je me confie, je me transfère (à qui ? à Dieu, à la Nature, à tout, sauf à l'autre).

3. Lorsque ainsi il m'arrive de m'abîmer, c'est qu'il n'y a plus de place pour moi nulle part, même pas dans la mort. L'image de l'autre - à quoi je collais, de quoi je vivais - n'est plus ; tantôt c'est une catastrophe (futile) qui semble l'éloigner à jamais, tantôt c'est un bonheur excessif qui me la fait rejoindre ; de toute manière, séparé ou dissous, je ne suis recueilli nulle part ; en face, ni moi, ni toi, ni mort, plus rien *à qui parler*.

(Bizarrement, c'est dans l'acte extrême de l'imaginaire amoureux - s'anéantir pour avoir été chassé de l'image ou s'y être confondu - que s'accomplit une chute de cet Imaginaire : le temps bref d'un vacillement, je perds ma structure d'amoureux : c'est un deuil factice, sans travail : quelque chose comme un non-lieu.)

4. Amoureux de la mort ? C'est trop dire d'une moitié ; half in love with easeful death (Keats) : la mort libérée du mourir. J'ai alors ce fantasme : une hémorragie douce qui ne coulerait d'aucun point de mon corps, une consomption *presque* immédiate, calculée pour que j'aie le temps de désouffrir sans avoir encore disparu. Je m'installe fugitivement dans une pensée fausse de la mort (fausse comme une clef faussée) : je pense la mort *à côté :* je la pense selon une logique impensée, je dérive hors du couple fatal qui lie la mort et la vie en les opposant.

5. L'abîme n'est-il qu'un anéantissement opportun ? Il ne me serait pas difficile de lire en lui non un repos, mais une *émotion*. Je masque mon deuil sous une fuite ; je me dilue, je m'évanouis pour échapper à cette compacité, à cet engorgement, qui fait de moi un sujet *responsable :* je sors : c'est l'extase.

Rue du Cherche-Midi, après une soirée difficile, X... m'expliquait très bien, d'une voix précise, aux phrases formées, éloignées de tout indicible, qu'il souhaitait parfois s'évanouir ; il regrettait de ne pouvoir jamais disparaître à volonté.

Ses paroles disaient qu'il entendait alors succomber à sa faiblesse, ne pas résister aux blessures que lui fait le monde ; mais, en même temps, il substituait à cette force défaillante une autre force, une autre affirmation : *j'assume envers et contre tout un déni de courage, donc un déni de morale :* c'est ce que disait la voix de X...

L'absent

ABSENCE. Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé - quelles qu'en soient la cause et la durée - et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon.

1. Beaucoup de lieder, de mélodies, de chansons sur l'absence amoureuse. Et, cependant, cette figure classique, dans *Werther*, on ne la trouve pas. La raison en est simple : ici, l'objet aimé (Charlotte) ne bouge pas ; c'est le sujet amoureux (Werther) qui, à un certain moment, s'éloigne. Or, il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage ; il est, par vocation, migrateur, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste - et non de qui part : *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent. Dire l'absence, c'est d'emblée poser que la place du sujet et la place de l'autre ne peuvent permuter ; c'est dire : « Je suis moins aimé que je n'aime. »

2. Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux. (Mythe et utopie : l'origine a appartenu, l'avenir appartiendra aux sujets *en qui il y a du féminin*.)

3. Quelquefois, il m'arrive de bien supporter l'absence. Je suis alors « normal » : je m'aligne sur la façon dont « tout le monde » supporte le départ d'une « personne chère » ; j'obéis avec compétence au dressage par lequel on m'a donné très tôt l'habitude d'être séparé de

ma mère - ce qui ne laissa pas, pourtant, à l'origine, d'être douloureux (pour ne pas dire : affolant). J'agis en sujet bien sevré ; je sais me nourrir, *en attendant*, d'autres choses que du sein maternel.

Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que l'oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C'est la condition de ma survie ; car, si je n'oubliais pas, je mourrais. L'amoureux qui n'oublie pas *quelquefois*, meurt par excès, fatigue et tension de mémoire (tel Werther).

(Enfant, je n'oubliais pas : journées interminables, journées abandonnées, où la Mère travaillait loin ; j'allais, le soir, attendre son retour à l'arrêt de l'autobus U^{bis}, à Sèvres-Babylone ; les autobus passaient plusieurs fois de suite, elle n'était dans aucun.)

4. De cet oubli, très vite, je me réveille. Hâtivement, je mets en place une mémoire, un désarroi. Un mot (classique) vient du corps, qui dit l'émotion d'absence : *soupirer* : « soupirer après la présence corporelle » : les deux moitiés de l'androgyne soupirent l'une après l'autre, comme si chaque souffle, incomplet, voulait se mêler à l'autre : image de l'embrassement, en tant qu'il fond les deux images en une seule : dans l'absence amoureuse, je suis, tristement, une *image décollée*, qui sèche, jaunit, se recroqueville.

(Quoi, le désir n'est-il pas toujours le même, que l'objet soit présent ou absent ? L'objet n'est-il pas *toujours* absent ? - Ce n'est pas la même langueur : il y a deux mots : *Pothos*, pour le désir de l'être absent et *Himéros*, plus brûlant, pour le désir de l'être présent.)

5. Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence ; situation en somme inouïe ; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse.

L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler* : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence : l'enfant s'est bricolé une bobine, la lance et la rattrape, mimant le départ et le retour de la mère : un paradigme est créé). L'absence devient une pratique active, un *affairement* (qui m'empêche de rien faire d'autre) ; il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies). Cette mise en scène langagière éloigne la mort de l'autre : un moment très bref, dit-on, sépare le temps où l'enfant croit encore sa mère absente et celui où il la croit déjà morte. Manipuler l'absence, c'est allonger ce moment, retarder aussi longtemps que possible l'instant où l'autre pourrait basculer sèchement de l'absence dans la mort.

6. La frustration aurait pour figure la Présence (je vois chaque jour l'autre, et pourtant je n'en suis pas comblé : l'objet est là, réellement, mais il continue à me manquer, imaginairement). La castration, elle, aurait pour figure l'intermittence (j'accepte de quitter un peu l'autre, « sans pleurer », j'assume le deuil de la relation, je sais *oublier*). L'Absence est la figure de la privation ; tout à la fois, je désire et j'ai besoin. Le désir s'écrase sur le besoin : c'est là le fait obsédant du sentiment amoureux.

(« Le désir est là, ardent, éternel : mais Dieu est plus haut que lui, et les bras levés du Désir n'atteignent jamais la plénitude adorée. » Le discours de l'Absence est un texte à deux idéogrammes : il y a *les bras levés du Désir*, et il y a *les bras tendus du Besoin*. J'oscille, je vacille entre l'image phallique des bras levés et l'image pouponnière des bras tendus.)

7. Je m'installe seul, dans un café ; on vient m'y saluer ; je me sens entouré, demandé, flatté. Mais l'autre est absent ; je le convoque en moi-même pour qu'il me retienne au bord de cette complaisance mondaine, qui me guette. J'en appelle à sa « vérité » (la vérité dont il me donne la sensation) contre l'hystérie de séduction où je me sens glisser. Je rends l'absence de l'autre responsable de ma mondanité : *j'invoque* sa protection, son retour : que l'autre apparaisse, qu'il me

retire, telle une mère qui vient chercher son enfant, de la brillance mondaine, de l'infatuation sociale, qu'il me rende « l'intimité religieuse, la gravité » du monde amoureux.

(X... me disait que l'amour l'avait protégé de la mondanité : coteries, ambitions, promotions, manigances, alliances, sécessions, rôles, pouvoirs : l'amour avait fait de lui un déchet social, ce dont il se réjouissait.)

8. Un koan bouddhique dit ceci : « Le maître tient la tête du disciple sous l'eau, longtemps, longtemps ; peu à peu les bulles se raréfient ; au dernier moment, le maître sort le disciple, le ranime : quand tu auras désiré la vérité comme tu as désiré l'air, alors tu sauras ce qu'elle est. »

L'absence de l'autre me tient la tête sous l'eau ; peu à peu, j'étouffe, mon air se raréfie : c'est par cette asphyxie que je reconstitue ma « vérité » et que je prépare l'Intraitable de l'amour.

" Adorable ! "

ADORABLE. Ne parvenant pas à nommer la spécialité de son désir pour l'être aimé, le sujet amoureux aboutit à ce mot un peu bête : adorable !

1. « Par un beau jour de septembre, je suis sorti pour faire des courses. Paris était *adorable*, ce matin-là..., etc. »

Une foule de perceptions viennent former brusquement une impression éblouissante (éblouir, c'est à la limite empêcher de voir, de dire) : le temps qu'il fait, la saison, la lumière, l'avenue, la marche, les Parisiens, le shopping, tout cela tenu dans ce qui a *déjà* vocation de souvenir : un tableau, en somme, le hiéroglyphe de la bienveillance (tel que l'eût peint Greuze), la bonne humeur du désir. Tout Paris est à ma disposition, sans que je veuille le saisir : ni langueur ni cupidité. J'oublie tout le réel qui, dans Paris, excède son charme : l'histoire, le

travail, l'argent, la marchandise, la dureté des grandes villes ; je ne vois en lui que l'objet d'un désir esthétiquement *retenu*. Du haut du Père-Lachaise, Rastignac lançait à la ville : *À nous deux maintenant* ; je dis à Paris : *Adorable!*

Sur une impression de la nuit, je me réveille alangui par une pensée heureuse : « X... était adorable, hier soir. » C'est le souvenir de quoi ? De ce que les Grecs appelaient la *charis :* « l'éclat des yeux, la beauté lumineuse du corps, le rayonnement de l'être désirable » ; peut-être même, tout comme dans la *charis* ancienne, j'y ajoute l'idée - l'espoir - que l'objet aimé se donnera à mon désir.

2. Par une logique singulière, le sujet amoureux perçoit l'autre comme un Tout (à l'instar du Paris automnal), et, en même temps, ce Tout lui paraît comporter un reste, qu'il ne peut dire. C'est tout l'autre qui produit en lui une vision esthétique : il le loue d'être parfait, il se glorifie de l'avoir choisi parfait ; il imagine que l'autre veut être aimé, comme lui-même voudrait l'être, non pour telle ou telle de ses qualités, mais pour *tout*, et ce *tout*, il le lui accorde sous la forme d'un mot vide, car Tout ne pourrait s'inventorier sans se diminuer : dans *Adorable !* aucune qualité ne vient se loger, mais seulement le tout de l'affect. Cependant, en même temps qu'*adorable* dit tout, il dit aussi ce qui manque au tout ; il veut désigner ce lieu de l'autre où vient s'accrocher *spécialement* mon désir, mais ce lieu n'est pas désignable ; de lui, je ne saurai jamais rien ; mon langage tâtonnera, bégaiera toujours pour essayer de le dire, mais je ne pourrai jamais produire qu'un mot vide, qui est comme le degré zéro de tous les lieux où se forme le désir très spécial que j'ai de cet autre-là (et non d'un autre).

3. Je rencontre dans ma vie des millions de corps ; de ces millions je puis en désirer des centaines ; mais, de ces centaines, je n'en aime qu'un. L'autre dont je suis amoureux me désigne la spécialité de mon désir.

Ce choix, si rigoureux qu'il ne retient que l'Unique, fait, dit-on, la différence du transfert analytique et du transfert amoureux ; l'un est universel, l'autre est spécifique. Il a fallu beaucoup de hasards, beau-

coup de coïncidences surprenantes (et peut-être beaucoup de recherches), pour que je trouve l'Image qui, entre mille, convient à mon désir. C'est là une grande énigme dont je ne saurai jamais la clef : pourquoi est-ce que je désire Tel ? Pourquoi est-ce que je le désire durablement, langoureusement ? Est-ce tout lui que je désire (une silhouette, une forme, un air) ? Ou n'est-ce seulement qu'un morceau de ce corps ? Et, dans ce cas, qu'est-ce qui, dans ce corps aimé, a vocation de fétiche pour moi ? Quelle portion, peut-être incroyablement ténue, quel accident ? La coupe d'un ongle, une dent un peu cassée en biseau, une mèche, une façon d'écarter les doigts en parlant, en fumant ? De tous ces *plis* du corps, j'ai envie de dire qu'ils sont *adorables*. *Adorable* veut dire : ceci est mon désir, en tant qu'il est unique : « C'est ça ! C'est exactement ça (que j'aime) ! » Cependant, plus j'éprouve la spécialité de mon désir, moins je peux la nommer ; à la précision de la cible correspond un tremblement du nom ; le propre du désir ne peut produire qu'un impropre de l'énoncé. De cet échec langagier, il ne reste qu'une trace : le mot « adorable » (la bonne traduction de « adorable » serait l'*ipse* latin : c'est lui, c'est bien lui en personne).

4. *Adorable* est la trace futile d'une fatigue, qui est la fatigue du langage. De mot en mot, je m'épuise à dire autrement le même de mon Image, improprement le propre de mon désir : voyage au terme duquel ma dernière philosophie ne peut être que de reconnaître - et de pratiquer - la tautologie. *Est adorable ce qui est adorable*. Ou encore : je t'adore, parce que tu es adorable, je t'aime parce que je t'aime. Ce qui clôt ainsi le langage amoureux, c'est cela même qui l'a institué : la fascination. Car décrire la fascination, cela ne peut jamais, *en fin de compte*, excéder cet énoncé : « je suis fasciné. » Ayant atteint le bout du langage, là où il ne peut que répéter *son dernier mot*, à la façon d'un disque enrayé, je me soûle de son affirmation : la tautologie n'est-elle pas cet état inouï, où se retrouvent, toutes valeurs mêlées, la fin glorieuse de l'opération logique, l'obscène de la bêtise et l'explosion du *oui* nietzschéen ?

L'Intraitable

AFFIRMATION. Envers et contre tout, le sujet affirme l'amour comme *valeur*.

1. En dépit des difficultés de mon histoire, en dépit des malaises, des doutes, des désespoirs, en dépit des envies d'en sortir, je n'arrête pas d'affirmer en moi-même l'amour comme une valeur. Tous les arguments que les systèmes les plus divers emploient pour démystifier, limiter, effacer, bref déprécier l'amour, je les écoute, mais je m'obstine : « Je sais bien, mais quand même... » Je renvoie les dévaluations de l'amour à une sorte de morale obscurantiste, à un réalisme-farce, contre lesquels je dresse le réel de la valeur : j'oppose à tout « ce qui ne va pas » dans l'amour, l'affirmation de ce qui vaut en lui. Cet entêtement, c'est la protestation d'amour : sous le concert des « bonnes raisons » d'aimer autrement, d'aimer mieux, d'aimer sans être amoureux, etc., une voix têtue se fait entendre qui dure *un peu plus longtemps* : voix de l'Intraitable amoureux.

Le monde soumet toute entreprise à une alternative ; celle de la réussite ou de l'échec, de la victoire ou de la défaite. Je proteste d'une autre logique : je suis à la fois et contradictoirement heureux et malheureux : « réussir » ou « échouer » n'ont pour moi que des sens contingents, passagers (ce qui n'empêche pas mes peines et mes désirs d'être violents) ; ce qui m'anime, sourdement et obstinément, n'est point tactique : j'accepte et j'affirme, hors du vrai et du faux, hors du réussi et du raté ; je suis retiré de toute finalité, je vis selon le hasard (à preuve que les figures de mon discours me viennent comme des coups de dés). Affronté à l'aventure (ce qui m'advient), je n'en sors ni vainqueur ni vaincu : je suis tragique.

(On me dit : ce genre d'amour n'est pas viable. Mais comment évaluer la viabilité ? Pourquoi ce qui est viable est-il un Bien ? Pourquoi durer est-il mieux que brûler ?)

2. Ce matin-là, je dois écrire de toute urgence une lettre « importante » - dont dépend le succès d'une certaine entreprise ; mais j'écris à la place une lettre d'amour - que je n'envoie pas. J'abandonne joyeusement des tâches mornes, des scrupules raisonnables, des con-

duites réactives, imposés par le monde, au profit d'une tâche inutile, venu d'un Devoir éclatant : le Devoir amoureux. Je fais discrètement des choses folles ; je suis le seul témoin de ma folie. Ce que l'amour dénude en moi, c'est l'*énergie*. Tout ce que je fais a un sens (je puis donc *vivre*, sans geindre), mais ce sens est une finalité insaisissable : il n'est que le sens de ma force. Les inflexions dolentes, coupables, tristes, tout le réactif de ma vie quotidienne est retourné. Werther loue sa propre tension, qu'il affirme, face aux platitudes d'Albert. Né de la littérature, ne pouvant parler qu'à l'aide de ses codes usés, je suis pourtant seul avec ma force, voué *à ma propre philosophie.*

3. Dans l'Occident chrétien, jusqu'à aujourd'hui, toute la force passe par l'Interprète, comme type (en termes nietzschéens, le Prêtre judaïque). Mais la force amoureuse ne peut se déplacer, se remettre entre les mains d'un Interprétant ; elle reste là, à même le langage, enchantée, intraitable. Le type, ici, ce n'est pas le Prêtre, c'est l'Amoureux.

4. II y a deux affirmations de l'amour. Tout d'abord, lorsque l'amoureux rencontre l'autre, il y a affirmation immédiate (psychologiquement : éblouissement, enthousiasme, exaltation, projection folle d'un avenir comblé : je suis dévoré par le désir, l'impulsion d'être heureux) : je dis *oui* à tout (en m'aveuglant). Suit un long tunnel : mon premier *oui* est rongé de doutes, la *valeur* amoureuse est sans cesse menacée de dépréciation : c'est le moment de la passion triste, la montée du ressentiment et de l'oblation. De ce tunnel, cependant, je puis sortir ; je puis « surmonter », sans liquider ; ce que j'ai affirmé une première fois, je puis de nouveau l'affirmer, sans le répéter, car alors, ce que j'affirme, c'est l'affirmation, non sa contingence : j'affirme la première rencontre dans sa différence, je veux son retour, non sa répétition. Je dis à l'autre (ancien ou nouveau) : *Recommençons*.

Un petit point du nez

ALTÉRATION. Production brève, dans le champ amoureux, d'une contre-image de l'objet aimé. Au gré d'incidents infimes ou de

traits ténus, le sujet voit la bonne Image soudainement s'altérer et se renverser.

1. Rusbrock est enterré depuis cinq ans ; on le déterre ; son corps est intact et pur (évidemment ! sinon, il n'y aurait pas d'histoire) ; *mais :* « il y avait seulement un petit point du nez qui portait une trace légère, mais une certaine trace de corruption. » Sur la figure parfaite et comme embaumée de l'autre (tant elle me fascine), j'aperçois tout à coup un point de corruption. Ce point est menu : un geste, un mot, un objet, un vêtement, quelque chose d'insolite qui surgit (qui se pointe) d'une région que je n'avais jamais soupçonnée, et rattache brusquement l'objet aimé à un monde *plat*. L'autre serait-il vulgaire, lui dont j'encensais dévotement l'élégance et l'originalité ? Le voilà qui fait un geste par quoi se dévoile en lui une autre race. Je suis *ahuri :* j'entends un contre-rythme : quelque chose comme une syncope dans la belle phrase de l'être aimé, le bruit d'une déchirure dans l'enveloppe lisse de l'Image.

(Telle la poule du jésuite Kircher, que l'on délie de l'hypnose par une légère tape, je suis provisoirement défasciné, non sans douleur.)

2. On dirait que l'altération de l'Image se produit lorsque *j'ai honte* pour l'autre (la peur de cette honte, au dire de Phèdre, retenait les amants grecs dans la voie du Bien, chacun devant surveiller sa propre image sous le regard de l'autre). Or, la honte vient de la sujétion : l'autre, au gré d'un incident futile, que seule ma perspicacité ou mon délire saisissent, apparaît brusquement - se dévoile, se déchire, se révèle, au sens photographique du terme - comme *assujetti* à une instance qui est elle-même de l'ordre du servile : je le vois tout d'un coup (question de *vision*) s'affairant, s'affolant, ou simplement s'entêtant à complaire, à respecter, à se plier à des rites mondains grâce à quoi il espère se faire reconnaître. Car la mauvaise Image n'est pas une image méchante ; c'est une image *mesquine :* elle me montre l'autre pris dans la platitude du monde social. (Ou encore : l'autre s'altère s'il se range lui-même aux banalités dont le monde fait profession pour déprécier l'amour : l'autre devient grégaire.)

3. Une fois, l'autre m'a dit, parlant de nous : « une relation de qualité » ; ce mot m'a été déplaisant : il venait brusquement du dehors, aplatissant la spécialité du rapport sous une formule conformiste.

Bien souvent, c'est par le langage que l'autre s'altère ; il dit un mot différent, et j'entends bruire d'une façon menaçante *tout un autre monde,* qui est le monde de l'autre. Albertine ayant lâché l'expression triviale « se faire casser le pot », le narrateur proustien en est horrifié, car c'est le ghetto redouté de l'homosexualité féminine, de la drague grossière, qui se trouve révélé d'un coup : toute une scène par le trou de serrure du langage. Le mot est d'une substance chimique ténue qui opère les plus violentes altérations : l'autre, maintenu longtemps dans le cocon de mon propre discours, fait entendre, par un mot qui lui échappe, les langages qu'il peut *emprunter*, et que par conséquent d'autres lui prêtent.

4. Parfois encore, l'autre m'apparaît assujetti à un désir. Mais ce qui fait alors tache en lui, ce n'est pas à mes yeux un désir formé, nommé, posé, bien dirigé - auquel cas je serais, plus simplement, jaloux (ce qui relève d'un autre retentissement) ; c'est seulement un désir naissant, une poussée de désir, que je détecte chez l'autre, sans que lui-même en soit bien conscient : je le vois, dans la conversation, s'agiter, se multiplier, *en faire trop*, se mettre en position de demande à l'égard d'un tiers, comme appendu à lui pour le séduire. Observez bien telle réunion : vous y verrez ce sujet affolé (discrètement, mondainement) par cet autre, poussé à établir avec lui une relation plus chaleureuse, plus demandeuse, plus flatteuse : je surprends l'autre, pour ainsi dire, en flagrant délit d'inflation de lui-même. Je perçois *un affolement d'être*, qui n'est pas si loin de ce que Sade eût appelé *l'effervescence de tête* (« Je vis le foutre s'exhaler de ses yeux ») ; et, pour peu que le partenaire sollicité réponde de la même manière, la scène devient dérisoire : j'ai la vision de deux paons faisant la roue, l'un devant l'autre. L'Image est corrompue, parce que celui que je vois tout d'un coup est alors *un autre* (et non plus l'autre), un étranger (un fou ?).

(Ainsi, dans le train de Biskra, Gide, cédant au jeu de trois écoliers algériens, « haletant, pantelant », devant sa femme qui feignait de lire, avait l'air « d'un criminel ou d'un fou ». Tout autre désir que le mien n'est-il pas *fou ?*)

5. Le discours amoureux, ordinairement, est une enveloppe lisse qui colle à l'Image, un gant très doux autour de l'être aimé. C'est un discours dévot, bien-pensant. Lorsque l'Image s'altère, l'enveloppe de dévotion se déchire ; une secousse renverse mon propre langage. Blessé par un propos qu'il surprend, Werther voit tout d'un coup Charlotte sous les espèces d'une commère, il l'inclut dans le groupe de ses copines avec qui elle papote (elle n'est plus l'autre, mais une autre parmi d'autres), et dit alors dédaigneusement : « mes petites bonnes femmes » (*meine Weibchen*). Un *blasphème* monte brusquement aux lèvres du sujet et vient casser irrespectueusement la bénédiction de l'amoureux ; il est possédé d'un démon qui parle par sa bouche, d'où sortent, comme dans les contes de fées, non plus des fleurs, mais des crapauds. Horrible reflux de l'Image.

(L'horreur d'abîmer est encore plus forte que l'angoisse de perdre.)

Agony

ANGOISSE. Le sujet amoureux, au gré de telle ou telle contingence, se sent emporté par la peur d'un danger, d'une blessure, d'un abandon, d'un revirement - sentiment qu'il exprime sous le nom d'*angoisse*.

1. Ce soir je suis revenu seul à l'hôtel ; l'autre a décidé de rentrer plus tard dans la nuit. Les angoisses sont déjà là, comme le poison préparé (la jalousie, l'abandon, l'inquiétude) ; elles attendent seulement qu'un peu de temps passe pour pouvoir décemment se déclarer. Je prends un livre et un somnifère, " calmement ". Le silence de ce grand hôtel est sonore, indifférent, idiot (ronron lointain des baignoires qui se vident) ; les meubles, les lampes sont stupides ; rien d'*amical* où se réchauffer (" J'ai froid, rentrons à Paris "). L'angoisse

monte ; j'en observe la progression, comme Socrate devisant (moi lisant) sentait s'élever le froid de la ciguë ; je *l'écoute* se nommer, s'enlever, telle une figure inexorable, sur le fond *des choses qui sont là*.

(Et si, *pour que quelque chose se passe*, je faisais un vœu ?)

2. Le psychotique vit dans la crainte de l'effondrement (dont les psychoses diverses ne seraient que les défenses). Mais « la crainte clinique de l'effondrement est la crainte d'un effondrement qui a été déjà éprouvé (*primitive agony*) [...] et il y a des moments où un patient a besoin qu'on lui dise que l'effondrement dont la crainte mine sa vie a déjà eu lieu ». De même, semble-t-il, pour l'angoisse d'amour : elle est la crainte d'un deuil qui a déjà eu lieu, dès l'origine de l'amour, dès le moment où j'ai été ravi. Il faudrait que quelqu'un puisse me dire : « Ne soyez plus angoissé, vous l'avez déjà perdu(e). »

Aimer l'amour

ANNULATION. Bouffée de langage au cours de laquelle le sujet en vient à annuler l'objet aimé sous le volume de l'amour lui-même : par une perversion proprement amoureuse, c'est l'amour que le sujet aime, non l'objet.

1. Charlotte est bien fade ; c'est le piètre personnage d'une mise en scène forte, tourmentée, flamboyante, montée par le sujet Werther ; par une décision gracieuse de ce sujet, un objet falot est placé au centre de la scène, et là adoré, encensé, *pris à partie*, couvert de discours, d'oraisons (et peut-être, en sous-main, d'invectives) ; on dirait une grosse pigeonne, immobile, tassée dans ses plumes, autour de laquelle tourne un mâle un peu fou.

Il suffit que, dans un éclair, je voie l'autre sous les espèces d'un objet inerte, comme empaillé, pour que je reporte mon désir, de cet objet annulé, à mon désir lui-même ; c'est mon désir que je désire, et l'être aimé n'est plus que son suppôt. Je m'exalte à la pensée d'une si grande cause, qui laisse loin derrière elle la personne dont j'en ai fait

le prétexte (c'est du moins ce que je me dis, heureux de m'élever en rabaissant l'autre) : je sacrifie l'image à l'Imaginaire. Et, si un jour vient où il me faut bien décider de renoncer à l'autre, le deuil violent qui me saisit alors, c'est le deuil de l'Imaginaire lui-même : c'était une structure chérie, et je pleure la perte de l'amour, non de tel ou telle. (Je veux y retourner, comme la séquestrée de Poitiers à son grand fond Malempia.)

2. Voilà donc l'autre annulé sous l'amour : de cette annulation, je tire un profit certain ; dès qu'une blessure accidentelle me menace (une idée de jalousie, par exemple), je la résorbe dans la magnificence et l'abstraction du sentiment amoureux : je m'apaise de désirer ce qui, étant absent, ne peut plus me blesser. Cependant, aussitôt, je souffre de voir l'autre (que j'aime) ainsi diminué, réduit, et comme exclu du sentiment qu'il a suscité. Je me sens coupable et je me reproche de l'abandonner. Un revirement s'opère : je cherche à le désannuler, je m'oblige à souffrir à nouveau.

Être ascétique

ASCÈSE. Soit qu'il se sente coupable à l'égard de l'être aimé, soit qu'il veuille l'impressionner en lui représentant son malheur, le sujet amoureux esquisse une conduite ascétique d'autopunition (régime de vie, vêtement, etc.).

1. Puisque je suis coupable de ceci, de cela (j'ai, je me donne mille raisons de l'être), je vais me punir, je vais abîmer mon corps : me faire tailler les cheveux très court, cacher mon regard derrière des lunettes noires (façon d'entrer au couvent), m'adonner à l'étude d'une science sérieuse et abstraite. Je vais me lever tôt pour travailler pendant qu'il fait encore nuit, tel un moine. Je vais être très patient, un peu triste, en un mot, *digne*, comme il sied à l'homme du ressentiment. Je vais marquer hystériquement mon deuil (le deuil que je me suppose) dans mon vêtement, la coupe de mes cheveux, la régularité de mes habitudes. Ce sera une retraite douce ; juste ce peu de retraite nécessaire au bon fonctionnement d'un pathétique discret.

2. L'ascèse (la velléité d'ascèse) s'adresse à l'autre : retourne-toi, regarde-moi, vois ce que tu fais de moi. C'est un chantage : je dresse devant l'autre la figure de ma propre disparition, telle qu'elle se produira sûrement, s'il ne cède pas (à quoi ?).

Atopos

ATOPOS. L'être aimé est reconnu par le sujet amoureux comme « atopos » (qualification donnée à Socrate par ses interlocuteurs), c'est-à-dire inclassable, d'une originalité sans cesse imprévue.

1. L'*atopia* de Socrate est liée à Eros (Socrate est courtisé d'Alcibiade) et à la Torpille (Socrate électrise et engourdit Ménon). Est *atopos* l'autre que j'aime et qui me fascine. Je ne puis le classer, puisqu'il est précisément l'Unique, l'Image singulière qui est venue miraculeusement répondre à la spécialité de mon désir. C'est la figure de ma vérité ; il ne peut être pris dans aucun stéréotype (qui est la vérité des autres).

Cependant, j'ai aimé ou j'aimerai plusieurs fois dans ma vie. C'est donc que mon désir, tout spécial qu'il soit, s'accroche à un type ? Mon désir est donc classable ? Y a-t-il, entre tous les êtres que j'ai aimés, un trait commun, un seul, si ténu soit-il (un nez, une peau, un air), qui me permette de dire : voilà mon type ! « C'est tout à fait mon type », « Ce n'est pas du tout mon type » : mot de dragueur : l'amoureux n'est-il qu'un dragueur plus difficile, qui cherche toute sa vie « son type » ? En quel coin du corps adverse dois-je lire ma vérité ?

2. L'atopie de l'autre, je la surprends sur son visage, chaque fois que j'y lis son innocence, sa grande innocence : il ne sait rien du mal qu'il me fait - ou, pour le dire avec moins d'emphase, du mal qu'il me donne. L'innocent n'est-il pas inclassable (donc suspect à toute société, qui ne « s'y retrouve » que là où elle peut classer des Fautes) ?

X... avait bien des « traits de caractère », par lesquels il n'était pas difficile de le classer (il était « indiscret » « ficelle », « pares-

seux », etc.), mais il m'avait été donné à deux ou trois reprises de lire dans ses yeux une expression d'une telle *innocence* (pas d'autre mot) que je m'obstinais, quoi qu'il arrivât, à le mettre, en quelque sorte, à part de lui-même, hors de son propre caractère. À ce moment-là, je l'exonérais de tout commentaire. Comme innocence, l'atopie résiste à la description, à la définition, au langage, qui est *maya*, classification des Noms (des Fautes). Atopique, l'autre fait trembler le langage : on ne peut parler *de* lui, *sur* lui ; tout attribut est faux, douloureux, gaffeur, gênant : l'autre est *inqualifiable* (ce serait le vrai sens d'*atopos*).

3. Face à l'originalité brillante de l'autre, je ne me sens jamais *atopos*, mais plutôt classé (comme un dossier trop connu). Parfois, cependant, je parviens à suspendre le jeu des images inégales (« Que ne puis-je être aussi original, aussi fort que l'autre ! ») ; je devine que le vrai lieu de l'originalité n'est ni l'autre ni moi, mais notre relation elle-même. C'est l'originalité de la relation qu'il faut conquérir. La plupart des blessures me viennent du stéréotype : je suis contraint de me faire amoureux, comme tout le monde : d'être jaloux, délaissé, frustré, comme tout le monde. Mais, lorsque la relation est originale, le stéréotype est ébranlé, dépassé, évacué, et la jalousie, par exemple, n'a plus de place dans ce rapport sans lieu, sans *topos*, sans « topo » - sans discours.

L'attente

ATTENTE. Tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours).

1. J'attends une arrivée, un retour, un signe promis. Ce peut être futile ou énormément pathétique : dans *Erwartung* (*Attente*), une femme attend son amant, la nuit, dans la forêt ; moi, je n'attends qu'un

coup de téléphone, mais c'est la même angoisse. Tout est solennel : je n'ai pas le sens des *proportions*.

2. Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.

Le décor représente l'intérieur d'un café ; nous avons rendez-vous, j'attends. Dans le Prologue, seul acteur de la pièce (et pour cause), je constate, j'enregistre le retard de l'autre ; ce retard n'est encore qu'une entité mathématique, computable (je regarde ma montre plusieurs fois) ; le Prologue finit sur un coup de tête : je décide de « me faire de la bile », je déclenche l'angoisse d'attente. L'acte I commence alors ; il est occupé par des supputations : s'il y avait un malentendu sur l'heure, sur le lieu ? J'essaye de me remémorer le moment où le rendez-vous a été pris, les précisions qui ont été données. Que faire (angoisse de conduite) ? Changer de café ? Téléphoner ? Mais si l'autre arrive pendant ces absences ? Ne me voyant pas, il risque de repartir, etc. L'acte II est celui de la colère ; j'adresse des reproches violents à l'absent : « Tout de même, il (elle) aurait bien pu... », « Il (elle) sait bien... » Ah ! si elle (il) pouvait être là, pour que je puisse lui reprocher de n'être pas là ! Dans l'acte III, j'atteins (j'obtiens ?) l'angoisse toute pure : celle de l'abandon ; je viens de passer en une seconde de l'absence à la mort ; l'autre est comme mort : explosion de deuil : je suis intérieurement *livide*. Telle est la pièce ; elle peut être écourtée par l'arrivée de l'autre ; s'il arrive en I, l'accueil est calme ; s'il arrive en II, il y a « scène » ; s'il arrive en III, c'est la reconnaissance, l'action de grâce : je respire largement, tel Pelléas sortant du souterrain et retrouvant la vie, l'odeur des roses.

(L'angoisse d'attente n'est pas continûment violente ; elle a ses moments mornes ; j'attends, et tout l'entour de mon attente est frappé d'irréalité : dans ce café, je regarde les autres qui entrent, papotent, plaisantent, lisent tranquillement : eux, ils n'attendent pas.)

3. L'attente est un enchantement : j'ai reçu *l'ordre de ne pas bouger*. L'attente d'un téléphone se tisse ainsi d'interdictions menues, *à l'infini*, jusqu'à l'inavouable : je m'empêche de sortir de la pièce, d'aller aux toilettes, de téléphoner même (pour ne pas occuper l'appareil) ; je souffre de ce qu'on me téléphone (pour la même raison) ; je m'affole de penser qu'à telle heure proche il faudra que je sorte, risquant ainsi de manquer l'appel bienfaisant, le retour de la Mère. Toutes ces diversions qui me sollicitent seraient des moments perdus pour l'attente, des impuretés d'angoisse. Car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans rien faire.

4. L'être que j'attends n'est pas réel. Tel le sein de la mère pour le nourrisson, « je le crée et je le recrée sans cesse à partir de ma capacité d'aimer, à partir du besoin que j'ai de lui » : l'autre vient là où je l'attends, là où je l'ai déjà créé. Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine : l'attente est un délire.

Encore le téléphone : à chaque sonnerie, je décroche en hâte, je crois que c'est l'être aimé qui m'appelle (puisqu'il doit m'appeler) ; un effort de plus, et je « reconnais » sa voix, j'engage le dialogue, quitte à me retourner avec colère contre l'importun qui me réveille de mon délire. Au café, toute personne qui entre, sur la moindre vraisemblance de silhouette, est de la sorte, dans un premier mouvement, *reconnue*.

Et, longtemps après que la relation amoureuse s'est apaisée, je garde l'habitude d'halluciner l'être que j'ai aimé : parfois, je m'angoisse encore d'un téléphone qui tarde, et, à chaque importun, je crois reconnaître la voix que j'aimais : je suis un mutilé qui continue d'avoir mal à sa jambe amputée.

5. « Suis-je amoureux ? - Oui, puisque j'attends. » L'autre, lui, n'attend jamais. Parfois, je veux jouer à celui qui n'attend pas ; j'essaye de m'occuper ailleurs, d'arriver en retard ; mais, à ce jeu, je perds toujours : quoi que je fasse, je me retrouve désœuvré, exact,

voire en avance. L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : *je suis celui qui attend.*

(Dans le transfert, on attend toujours - chez le médecin, le professeur, l'analyste. Bien plus : si j'attends à un guichet de banque, au départ d'un avion, j'établis aussitôt un lien agressif avec l'employé, l'hôtesse, dont l'indifférence dévoile et irrite ma sujétion ; en sorte qu'on peut dire que, partout où il y a attente, il y a transfert : je dépends d'une présence qui se partage et met du temps à se donner - comme s'il s'agissait de faire tomber mon désir, de lasser mon besoin. *Faire attendre :* prérogative constante de tout pouvoir, « passe-temps millénaire de l'humanité ».)

6. Un mandarin était amoureux d'une courtisane. « Je serai à vous, dit-elle, lorsque vous aurez passé cent nuits à m'attendre assis sur un tabouret, dans mon jardin, sous ma fenêtre. » Mais, à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, le mandarin se leva, prit son tabouret sous son bras et s'en alla.

Les lunettes noires

CACHER. Figure délibérative : le sujet amoureux se demande, non pas s'il doit déclarer à l'être aimé qu'il l'aime (ce n'est pas une figure de l'aveu), mais dans quelle mesure il doit lui cacher les « troubles » (les turbulences) de sa passion : ses désirs, ses détresses, bref, ses excès (en langage racinien : *sa fureur*).

1. X..., parti en vacances sans moi, ne m'a donné aucun signe de vie depuis son départ : accident ? grève de la poste ? indifférence ? tactique de distance ? exercice d'un vouloir-vivre passager (« Sa jeunesse lui fait du bruit, il n'entend pas ») ? ou simple innocence ? Je m'angoisse de plus en plus, passe par tous les actes du scénario d'attente. Mais, lorsque X... resurgira d'une manière ou d'une autre, car il ne peut manquer de le faire (pensée qui devrait immédiatement rendre vaine toute angoisse), que lui dirai-je ? Devrai-je lui cacher mon trouble - désormais passé (*« Comment vas-tu ? »*) ? Le faire éclater agressivement (*« Ce n'est pas chic, tu aurais bien pu... »*) ou pas-

sionnément (*« Dans quelle inquiétude tu m'as mis »*) ? Ou bien, ce trouble, le laisser entendre délicatement, légèrement, pour le faire connaître sans en assommer l'autre (*« J'étais un peu inquiet... »*) ? Une angoisse seconde me prend, qui est d'avoir à décider du degré de publicité que je donnerai à mon angoisse première.

2. Je suis pris dans un double discours, dont je ne peux sortir. D'un côté, je me dis : et si l'autre, par quelque disposition de sa propre structure, avait besoin de ma demande ? Ne serais-je pas justifié, alors, de m'abandonner à l'expression littérale, au dire lyrique de ma « passion » ? L'excès, la folie, ne sont-ils pas ma vérité, ma force ? Et si cette vérité, cette force, finissaient par impressionner ?

Mais, d'un autre côté, je me dis : les signes de cette passion risquent d'étouffer l'autre. Ne faut-il pas alors, *précisément parce que je l'aime*, lui cacher combien je l'aime ? Je vois l'autre d'un double regard : tantôt je le vois comme objet, tantôt comme sujet ; j'hésite entre la tyrannie et l'oblation. Je me prends ainsi moi-même dans un chantage : si j'aime l'autre, je suis tenu de vouloir son bien ; mais je ne puis alors que me faire mal : piège : je suis condamné à être un saint ou un monstre : saint ne puis, monstre ne veux : donc, je tergiverse : je montre *un peu* ma passion.

3. Imposer à ma passion le masque de la discrétion (de l'impassibilité) : c'est là une valeur proprement héroïque : « Il est indigne des grandes âmes de répandre autour d'elles le trouble qu'elles ressentent » (Clotilde de Vaux) ; le capitaine Paz, héros de Balzac, s'invente une fausse maîtresse, pour être sûr de celer hermétiquement à la femme de son meilleur ami qu'il l'aime à en mourir.

Cependant, cacher totalement une passion (ou même simplement son excès) est inconcevable : non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue : il faut que cacher se voie : *sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose,* tel est le paradoxe actif que je dois résoudre : il faut *en même temps* que ça se sache et que ça ne se sache pas : que l'on sache que je ne veux pas le montrer : voilà le message que j'adresse à l'autre.

Larvatus prodeo : je m'avance en montrant mon masque du doigt : je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque. Toute passion a finalement son spectateur : au moment de mourir, le capitaine Paz ne peut s'empêcher d'écrire à la femme qu'il a aimée en silence : pas d'oblation amoureuse sans théâtre final : le signe est toujours vainqueur.

4. Imaginons que j'aie pleuré, par la faute de quelque incident dont l'autre ne s'est même pas rendu compte (pleurer fait partie de l'activité normale du corps amoureux), et que, *pour que ça ne se voie pas,* je mette des lunettes noires sur mes yeux embués (bel exemple de dénégation : s'assombrir la vue pour ne pas être vu). L'intention de ce geste est calculée : je veux garder le bénéfice moral du stoïcisme, de la « dignité » (je me prends pour Clotilde de Vaux), et en même temps, contradictoirement, provoquer la question tendre (« Mais qu'as-tu ? ») ; je veux être à la fois pitoyable et admirable, je veux être dans le même moment enfant et adulte. Ce faisant, je joue, je risque : car il est toujours possible que l'autre ne s'interroge nullement sur ces lunettes inusitées, et que, dans le fait, il ne voie aucun signe.

5. Pour faire entendre légèrement que je souffre, pour cacher sans mentir, je vais user d'une prétérition retorse : je vais diviser l'économie de mes signes.

Les signes verbaux auront à charge de taire, de masquer, de donner le change : je ne ferai jamais état, *verbalement*, des excès de mon sentiment. N'ayant rien dit des ravages de cette angoisse, je pourrai toujours, quand elle aura passé, me rassurer de ce que personne n'en aura rien su. Puissance du langage : avec mon langage je puis tout faire : même et surtout *ne rien dire*.

Je puis tout faire avec mon langage, mais non avec mon corps. Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. Je puis à mon gré modeler mon message, non ma voix. À ma voix, quoi qu'elle dise, l'autre reconnaîtra que « j'ai quelque chose ». Je suis menteur (par prétérition), non comédien. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé...

6. ... en sorte qu'une longue suite de contentions verbales (mes « politesses ») pourront tout d'un coup exploser en quelque révulsion généralisée : une crise de larmes (par exemple), devant les yeux abasourdis de l'autre, viendra anéantir brusquement les efforts (et les effets) d'un langage longtemps surveillé. Je craque : *connais donc Phèdre et toute sa fureur*.

" Tutti sistemati "

CASÉS. Le sujet amoureux voit tous ceux qui l'entourent « casés », chacun lui paraissant pourvu d'un petit système pratique et affectif de liaisons contractuelles, dont il se sent exclu ; il en éprouve un sentiment ambigu d'envie et de dérision.

1. Werther veut *se caser :* « Moi... son mari ! O mon Dieu qui me créas, si tu m'avais réservé cette félicité, toute ma vie ne serait que perpétuelle action de grâce, etc. » : Werther veut une place qui est déjà prise, celle d'Albert. Il veut entrer en système (« casé », en italien, se dit *sistemato*). Car le système est un ensemble où tout le monde a sa place (même si elle n'est pas bonne) ; les époux, les amants, les trios, les marginaux eux-mêmes (drogue, drague), bien logés dans leur marginalité : tout le monde sauf moi. (Jeu : il y avait autant de chaises que d'enfants, moins une ; pendant que les enfants tournaient, une dame tapait sur un piano ; quand elle s'arrêtait, chacun se précipitait sur une chaise et s'asseyait, sauf le moins habile, le moins brutal ou le moins chanceux, qui restait debout, bête, *de trop :* l'amoureux.)

2. En quoi les *sistemati* qui m'entourent peuvent-ils me faire envie ? De quoi, en les voyant, suis-je exclu ? Ce ne peut être d'un « rêve », d'une « idylle », d'une « union » : il y a trop de plaintes des « casés » au sujet de leur système, et le rêve d'union forme une autre figure. Non, ce que je fantasme dans le système est très modeste (fantasme d'autant plus paradoxal qu'il n'a pas d'éclat) : je veux, je désire, tout simplement, une *structure* (ce mot, naguère, faisait grincer des dents : on y voyait le comble de l'abstraction). Certes, il n'y a pas un bonheur de la structure ; mais toute structure est *habitable*, c'est même là, peut-être, sa meilleure définition. Je puis très bien habiter ce qui ne

me rend pas heureux ; je puis à la fois me plaindre et durer ; je puis refuser le sens de la structure que je subis et traverser sans déplaisir certains de ses morceaux quotidiens (habitudes, menus plaisirs, petites sécurités, choses supportables, tensions passagères) ; et cette tenue du système (qui le fait proprement habitable), je puis même en avoir le goût pervers : Daniel le Stylite vivait très bien sur sa colonne : il en avait fait (chose pourtant difficile) une structure.

Vouloir se caser, c'est vouloir se procurer à vie une écoute docile. Comme étayage, la structure est séparée du désir : ce que je veux, tout simplement, c'est être " entretenu ", à la façon d'un ou d'une prostitué(e) supérieur(e).

3. La structure de l'autre (car l'autre a toujours sa structure de vie, dont je ne fais pas partie) a quelque chose de dérisoire : je vois l'autre s'entêter à vivre selon les mêmes routines : retenu ailleurs, il m'apparaît figé, *éternel* (on peut concevoir l'éternité comme ridicule).

Chaque fois que je voyais l'autre, inopinément, dans sa « structure » *(sistemato)*, j'étais fasciné : je croyais contempler une *essence* : celle de la conjugalité. Quand le train traverse, de haut, les grandes villes de Hollande, le regard du voyageur plonge dans des intérieurs sans rideaux, bien éclairés, où chacun semble vaquer à son intimité comme s'il n'était pas vu de milliers de voyageurs : il est alors donné de voir une essence de Famille ; et, lorsque, à Hambourg, on se promène le long des parois vitrées derrière lesquelles des femmes fument et attendent, c'est l'essence de Prostitution que l'on voit.

(Force des structures : voilà peut-être ce qui est désiré en elles.)

La catastrophe

CATASTROPHE. Crise violente au cours de laquelle le sujet, éprouvant la situation amoureuse comme une impasse définitive, un

piège dont il ne pourra jamais sortir, se voit voué à une destruction totale de lui-même.

1. Deux régimes de désespoir : le désespoir doux, la résignation active (« Je vous aime comme il faut aimer, dans le désespoir »), et le désespoir violent : un jour, à la suite de je ne sais quel incident, je m'enferme dans ma chambre et j'éclate en sanglots : je suis emporté par une vague puissante, asphyxié de douleur ; tout mon corps se raidit et se révulse : je vois, dans un éclair coupant et froid, la destruction à laquelle je suis condamné. Aucun rapport avec la déprime insidieuse et somme toute civilisée des amours difficiles ; aucun rapport avec le transissement du sujet abandonné : je ne flippe pas, même dur. C'est net comme une catastrophe : *« Je suis un type foutu ! »*

(Cause ? Jamais solennelle - nullement par déclaration de rupture ; cela vient sans prévenir, soit par l'effet d'une image insupportable, soit par brusque rejet sexuel : l'infantile - se voir abandonné de la Mère - passe brutalement au génital.)

2. La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une *situation extrême*, qui est « une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire » ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ? Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais.

Laetitia

CIRCONSCRIRE. Pour réduire son malheur, le sujet met son espoir dans une méthode de contrôle qui lui permettrait de circonscrire

les plaisirs que lui donne la relation amoureuse : d'une part, garder ces plaisirs, en profiter pleinement, et, d'autre part, mettre dans une parenthèse d'impensé les larges zones dépressives qui séparent ces plaisirs : « oublier » l'être aimé en dehors des plaisirs qu'il donne.

1. Cicéron, puis Leibniz, opposent *gaudium* et *laetitia*. *Gaudium*, c'est le « plaisir que l'âme ressent lorsqu'elle considère la possession d'un bien présent ou futur comme assurée ; et nous sommes en possession d'un tel bien lorsqu'il est de telle sorte en notre pouvoir que nous en pouvons jouir quand nous voulons ». *Laetitia* est un plaisir allègre, « un état où le plaisir prédomine en nous » (au milieu d'autres sensations, parfois contradictoires).

Gaudium est ce dont je rêve : jouir d'une possession viagère. Mais ne pouvant accéder à *Gaudium*, dont je suis séparé par mille traverses, je songe à me rabattre sur *Laetitia :* si je pouvais obtenir de moi-même de m'en tenir aux plaisirs allègres que l'autre me donne, sans les contaminer, les mortifier par l'angoisse qui leur sert de joint ? Si je pouvais avoir, de la relation amoureuse, une vue anthologique ? Si je comprenais, dans un premier temps, qu'un grand souci n'exclut pas des moments de pur plaisir (tel l'Aumônier de *Mère Courage* expliquant que « la guerre n'exclut pas la paix ») et si je parvenais, dans un second temps, à oublier systématiquement les zones d'alarme qui séparent ces moments de plaisir ? Si je pouvais être étourdi, inconséquent ?

2. Ce projet est fou, car l'imaginaire est *précisément* défini par sa coalescence (*sa colle*), ou encore : son pouvoir de déteinte : rien, de l'image, ne peut être oublié ; une mémoire exténuante empêche de sortir *à volonté* de l'amour, bref d'y habiter sagement, raisonnablement. Je peux bien imaginer des procédés pour obtenir la circonscription de mes plaisirs (convertir la rareté de fréquentation en luxe de la relation, à la manière épicurienne ; ou encore, considérer l'autre comme perdu, et dès lors goûter, à chaque fois qu'il revient, le soulagement d'une résurrection), c'est peine perdue : la *poisse* amoureuse est indissoluble ; il faut ou subir ou sortir : *aménager* est impossible (l'amour n'est ni dialectique ni réformiste).

(Version triste de la circonscription des plaisirs : ma vie est une ruine : des choses restent en place, d'autres sont dissoutes, effondrées : c'est le délabrement.)

Le cœur

COEUR. Ce mot vaut pour toutes sortes de mouvements et de désirs, mais ce qui est constant, c'est que le cœur se constitue en objet de don - soit méconnu, soit rejeté.

1. Le cœur est l'organe du désir (le cœur se gonfle, défaille, etc., comme le sexe), tel qu'il est retenu, enchanté, dans le champ de l'Imaginaire. Qu'est-ce que le monde, qu'est-ce que l'autre va faire de mon désir ? Voilà l'inquiétude où se rassemblent tous les mouvements du cœur, tous les « problèmes » du cœur.

2. Werther se plaint du prince de X^x : « Il apprécie mon esprit et mes talents plus que ce cœur, qui cependant est mon unique orgueil [...] Ah, ce que je sais, tout autre le peut savoir - mon cœur, je suis seul à l'avoir. »

Vous m'attendez là où je ne veux pas aller : vous m'aimez là où je ne suis pas. Ou encore : le monde et moi ne nous intéressons pas à la même chose ; et, pour mon malheur, cette chose divisée, c'est moi ; je ne m'intéresse pas (dit Werther) à mon esprit ; vous ne vous intéressez pas à mon cœur.

3. Le cœur, c'est ce que je crois donner. Chaque fois que ce don m'est renvoyé, c'est alors peu de dire, comme Werther, que le cœur est ce qui reste de moi, une fois ôté tout l'esprit qu'on me prête et dont je ne veux pas : le cœur, c'est ce qui *me* reste, et ce cœur qui me reste sur le cœur, c'est le cœur gros : gros du reflux qui l'a rempli de lui-même (seuls l'amoureux et l'enfant ont le cœur gros).

(X... doit partir pour des semaines, et peut-être au-delà ; il veut, au dernier moment, acheter une montre pour son voyage ; la buraliste lui fait des mines : « Voulez-vous la mienne ? Vous deviez être bien

jeune, quand elles valaient ce prix-là, etc. » ; elle ne sait pas que j'ai le *cœur gros*.)

“ Toutes les voluptés de la terre ”

COMBLEMENT. Le sujet pose, avec obstination, le vœu et la possibilité d'une satisfaction pleine du désir impliqué dans la relation amoureuse et d'une réussite sans faille et comme éternelle de cette relation : image paradisiaque du Souverain Bien, à donner et à recevoir.

1. « Or, prenez toutes les voluptés de la terre, fondez-les en une seule volupté et précipitez-la tout entière en un seul homme, tout cela ne sera rien auprès de la jouissance dont je parle. » Le comblement est donc une précipitation : quelque chose se condense, fond sur moi, me foudroie. Qu'est-ce qui m'emplit ainsi ? Une totalité ? Non. Quelque chose qui, partant de la totalité, en vient à l'excéder : une totalité sans reste, une somme sans exception, un lieu sans rien à côté (« mon âme n'est pas seulement remplie, mais débordée »). Je comble (je suis comblé), j'accumule, mais je ne m'en tiens pas au ras du manque ; je produis un *trop*, et c'est dans ce *trop* qu'advient le comblement (le *trop* est le régime de l'Imaginaire : dès que je ne suis plus dans le *trop*, je me sens frustré ; pour moi, *juste* veut dire *pas assez*) : je connais enfin cet état où « la jouissance dépasse les possibilités qu'avait entrevues le désir ». Miracle : laissant derrière moi toute « satisfaction », ni repu ni saoul, j'outrepasse les limites de la satiété, et, au lieu de trouver le dégoût, la nausée, ou même l'ivresse, je découvre... la *Coïncidence*. La démesure m'a conduit à la mesure ; je colle à l'Image, nos mesures sont les mêmes : exactitude, justesse, musique : j'en ai fini avec le *pas assez*. Je vis alors l'assomption définitive de l'Imaginaire, son triomphe.

Comblements : on ne les dit pas - en sorte que, faussement, la relation amoureuse paraît se réduire à une longue plainte. C'est que, s'il est inconséquent de mal dire le malheur, en revanche, pour le bonheur, il paraîtrait coupable d'en abîmer l'expression : le moi ne discourt que blessé ; lorsque je suis comblé ou me souviens de l'avoir été, le lan-

gage me paraît pusillanime : je suis *transporté*, hors du langage, c'est-à-dire hors du médiocre, hors du général : « Il se fait une rencontre qui est intolérable, à cause de la joie, et quelquefois l'homme en est réduit à rien ; c'est ce que j'appelle le transport. Le transport est la joie de laquelle on ne peut pas parler. »

2. En réalité, peu m'importent mes chances d'être *réellement* comblé (je veux bien qu'elles soient nulles). Seule brille, indestructible, la volonté de comblement. Par cette volonté, je dérive : je forme en moi l'utopie d'un sujet soustrait au refoulement : je suis *déjà* ce sujet. Ce sujet est libertaire : croire au Souverain Bien est aussi fou que croire au Souverain Mal : Heinrich von Ofterdingen est philosophiquement de la même étoffe que la Juliette sadienne.

(*Comblement* veut dire abolition des héritages : « ... la Joie n'a nul besoin d'héritiers ou d'enfants - La Joie se veut elle-même, elle veut l'éternité, la répétition des mêmes choses, elle veut que tout demeure éternellement pareil. » - L'amoureux comblé n'a nul besoin d'écrire, de transmettre, de reproduire.)

" J'ai mal à l'autre "

COMPASSION. Le sujet éprouve un sentiment de compassion violente à l'égard de l'objet aimé, chaque fois qu'il le voit, le sent ou le sait malheureux ou menacé, pour telle ou telle raison, extérieure à la relation amoureuse elle-même.

1. « À supposer que nous ressentions l'autre comme il se ressent lui-même - ce que Schopenhauer nomme *compassion* et qui s'appellerait plus justement union dans la souffrance, unité de souffrance -, nous devrions le haïr lorsque lui-même, comme Pascal, se trouve haïssable. » Si l'autre souffre d'hallucinations, s'il craint de devenir fou, je devrais moi-même halluciner, je devrais moi-même être fou. Or, quelle que soit la force de l'amour, cela ne se produit pas : je suis ému, angoissé, car c'est horrible de voir souffrir les gens qu'on aime, mais, en même temps, je reste sec, étanche. Mon identification est imparfaite : je suis une Mère (l'autre me donne du souci),

mais une Mère insuffisante ; je m'agite trop, à proportion même de la réserve profonde où, en fait, je me tiens. Car, dans le même temps où je m'identifie « sincèrement » au malheur de l'autre, ce que je lis dans ce malheur, c'est qu'il a lieu *sans moi*, et qu'en étant malheureux par lui-même, l'autre m'abandonne : s'il souffre sans que j'en sois la cause, c'est que je ne compte pas pour lui : sa souffrance m'annule dans la mesure où elle le constitue hors de moi-même.

2. Dès lors, renversement : puisque l'autre souffre sans moi, pourquoi souffrir à sa place ? Son malheur l'emporte loin de moi, je ne puis que m'essouffler à courir après lui, sans pouvoir espérer jamais le rattraper, entrer en coïncidence avec lui. Détachons-nous donc un peu, faisons l'apprentissage d'une certaine distance. Que surgisse le mot refoulé qui monte aux lèvres de tout sujet, dès lors qu'il survit à la mort d'autrui : *Vivons !*

3. Je souffrirai donc avec l'autre, mais *sans appuyer*, sans me perdre. Cette conduite, à la fois très affective et très surveillée, très amoureuse et très policée, on peut lui donner un nom : c'est la délicatesse : elle est comme la forme « saine » (civilisée, artistique) de la compassion. (Até est la déesse de l'égarement, mais Platon parle de la délicatesse d'Até : son pied est ailé, il touche légèrement.)

" Je veux comprendre "

COMPRENDRE. Percevant tout d'un coup l'épisode amoureux comme un nœud de raisons inexplicables et de solutions bloquées, le sujet s'écrie : « Je veux comprendre (ce qui m'arrive) ! »

1. Qu'est-ce que je pense de l'amour ? - En somme, je n'en pense rien. Je voudrais bien savoir *ce que c'est*, mais, étant dedans, je le vois en existence, non en essence. Ce dont je veux connaître (l'amour) est la matière même dont j'use pour parler (le discours amoureux). La réflexion m'est certes permise, mais, comme cette réflexion est aussitôt prise dans le ressassement des images, elle ne tourne jamais en réflexivité : exclu de la logique (qui suppose des langages extérieurs les uns aux autres), je ne peux prétendre *bien penser*.

Aussi, j'aurais beau discourir sur l'amour à longueur d'année, je ne pourrais espérer en attraper le concept que « par la queue » : par des flashes, des formules, des surprises d'expression, dispersés à travers le grand ruissellement de l'Imaginaire ; je suis dans le *mauvais lieu* de l'amour, qui est son lieu éblouissant : « Le lieu le plus sombre, dit un proverbe chinois, est toujours sous la lampe. »

2. Sortant du cinéma, seul, ressassant mon problème amoureux, que le film n'avait pu me faire oublier, j'ai ce cri bizarre : non pas : *que ça cesse !* mais : *je veux comprendre* (ce qui m'arrive) !

3. Répression : je veux analyser, savoir, énoncer dans un autre langage que le mien ; je veux me représenter à moi-même mon délire, je veux « regarder en face » ce qui me divise, me coupe. *Comprenez votre folie :* c'était l'ordre de Zeus, lorsqu'il enjoignit à Apollon de tourner le visage des Androgynes divisés (comme un œuf, une corme) vers la coupure (le ventre) « pour que la vue de leur sectionnement les rendît moins osés ». Comprendre, n'est-ce pas scinder l'image, défaire le *je*, organe superbe de la méconnaissance ?

4. Interprétation : ce n'est pas là ce que veut dire votre cri. Ce cri, au vrai, est encore un cri d'amour : « Je veux me comprendre, me faire comprendre, me faire connaître, me faire embrasser, je veux que quelqu'un me prenne avec lui. » Voilà ce que votre cri signifie.

5. Je veux changer de système : ne plus démasquer, ne plus interpréter, mais faire de la conscience même une drogue, et par elle accéder à la vision sans reste du réel, au grand rêve clair, à l'amour prophétique.

(Et si la conscience - une telle conscience - était notre avenir humain ? Si, par un tour supplémentaire de la spirale, un jour, éblouissant entre tous, toute idéologie réactive disparue, la conscience devenait enfin ceci : l'abolition du manifeste et du latent, de l'apparence et du caché ? S'il était demandé à l'analyse non pas de détruire la force (pas même de la corriger ou de la diriger), mais seulement de la *décorer*, en artiste ? Imaginons que la science des lapsus découvre un jour

son propre lapsus, et que ce lapsus soit : une forme nouvelle, inouïe, de la conscience ?)

“ Que faire ? ”

CONDUITE. Figure délibérative : le sujet amoureux se pose avec angoisse des problèmes, le plus souvent futiles, de conduite : devant telle alternative, que faire ? Comment agir ?

1. Faut-il continuer? Wilhelm, l’ami de Werther, est l’homme de la Morale, science sûre des conduites. Cette morale est en fait une logique : ou bien ceci, ou bien cela ; si je choisis (si je marque) ceci, alors, de nouveau, ceci ou cela : et ainsi de suite, jusqu’à ce que, de cette cascade d’alternatives, surgisse enfin un acte pur - pur de tout regret, de tout tremblement. Tu aimes Charlotte : *ou bien tu as quelque espoir, et alors tu agis ; ou bien tu n’en as aucun, et alors tu renonces*. Tel est le discours du sujet « sain » : *ou bien, ou bien*. Mais le sujet amoureux répond (c’est ce que fait Werther) : j’essaie de me glisser entre les deux membres de l’alternative : c’est-à-dire : *je n’ai aucun espoir, mais tout de même*... Ou encore : je choisis obstinément de ne pas choisir ; je choisis la dérive : *je continue*.

2. Mes angoisses de conduite sont futiles, sans cesse plus futiles, à l’infini. Si l’autre, incidemment ou négligemment, me donne le numéro de téléphone d’un lieu où je peux le trouver à telles heures, je m’affole aussitôt : dois-je ou ne dois-je pas lui téléphoner ? (Il ne servirait à rien de me dire que *je peux* lui téléphoner - c’est le sens objectif, raisonnable, du message -, car c’est précisément cette *permission* dont je ne sais que faire.)

Est futile ce qui apparemment n’a pas, n’aura pas de conséquence. Mais, pour moi, sujet amoureux, tout ce qui est nouveau, tout ce qui dérange, est reçu, non sous les espèces d’un fait, mais sous

celles d'un signe qu'il faut interpréter. Du point de vue amoureux, le fait devient conséquent parce qu'il se transforme tout de suite en signe : c'est le signe, non le fait, qui est conséquent (par son retentissement). Si l'autre m'a donné ce nouveau numéro de téléphone, de quoi était-ce le signe ? Était-ce une invite à en user *tout de suite*, par plaisir, ou seulement *le cas échéant*, par nécessité ? Ma réponse sera elle-même un signe, que l'autre interprétera fatalement, déchaînant ainsi, entre lui et moi, un chassé-croisé tumultueux d'images. *Tout signifie* : par cette proposition, je me prends, je me lie dans le calcul, je m'empêche de jouir.

Parfois, à force de délibérer sur « rien » (à ce que dirait le monde), je m'épuise ; je tente alors, par sursaut, de revenir, tel un noyé qui frappe du talon le sol marin, à une décision *spontanée* (la spontanéité : grand rêve : paradis, puissance, jouissance) : *eh bien, téléphone-lui, puisque tu en as envie !* Mais le recours est vain : le temps amoureux ne permet pas d'aligner l'impulsion et l'acte, de les faire coïncider : je ne suis pas l'homme des petits « acting-out » ; ma folie est tempérée, elle ne se voit pas ; c'est *tout de suite* que j'ai peur des conséquences, de toute conséquence : c'est ma peur - ma délibération - qui est « spontanée ».

3. Le *karma* est l'enchaînement (désastreux) des actions (de leurs causes et de leurs effets). Le bouddhiste veut se retirer du karma ; il veut suspendre le jeu de la causalité ; il veut absenter les signes, ignorer la question pratique : que faire ? Je ne cesse, moi, de me la poser et je soupire après cette suspension du karma qu'est le *nirvâna*. Aussi, les situations, qui, par chance, ne m'imposent aucune responsabilité de conduite, si douloureuses soient-elles, sont reçues dans une sorte de paix ; je souffre, mais du moins n'ai-je rien à décider ; la machine amoureuse (imaginaire) marche ici toute seule, sans moi ; comme un ouvrier de l'âge électronique, ou comme le cancre du fond de la classe, je n'ai qu'à *être là :* le karma (la machine, la classe) bruit devant moi, mais sans moi. Dans le malheur lui-même, je puis, un temps très bref, m'arranger un *petit coin de paresse*.

La connivence

CONNIVENCE. Le sujet s'imagine parlant de l'être aimé avec une personne rivale, et cette image développe bizarrement chez lui un agrément de complicité.

Celui/celle avec qui je peux bien parler de l'être aimé, c'est celui/celle qui l'aime autant que moi, comme moi : mon symétrique, mon rival, mon concurrent (la rivalité est une question de place). Je peux alors enfin commenter l'autre *avec qui s'y connaît* ; il se produit une égalité de savoir, une jouissance d'inclusion ; dans ce commentaire-là, l'objet n'est ni éloigné ni déchiré ; il reste intérieur au discours duel, protégé par lui. Je coïncide en même temps avec l'Image et avec ce second miroir qui reflète ce que je suis (sur le visage rival, c'est ma peur, c'est ma jalousie que je lis). Papotage affairé, toute jalousie suspendue, autour de cet absent dont deux regards convergents renforcent la nature objective : nous nous livrons à une expérience rigoureuse, réussie, puisqu'il y a deux observateurs et que les deux observations se font dans les mêmes conditions : l'objet est *prouvé :* je découvre que *j'ai raison* (d'être heureux, d'être blessé, d'être inquiet).

(Connivence : *connivere* : veut dire en même temps : je cligne de l'œil, je fais un clin d'œil, je ferme les yeux.)

2. On en vient à ce paradoxe : c'est l'être aimé lui-même qui, dans la relation trielle, est presque *de trop*. Cela se lit dans certains *embarras*. Lorsque l'objet aimé lui-même se plaint de mon rival, le déprécie, je ne sais comment donner la réplique à cette plainte : d'une part, il est « noble » de ne pas profiter d'une confidence qui me sert - semble « renforcer » ma place ; et, d'autre part, je suis prudent : je sais que j'occupe le même point que mon concurrent et que, dès lors, toute psychologie, toute valeur abolies, rien ne peut empêcher que je sois un jour, moi aussi, objet de dépréciation. Parfois encore, c'est moi-même qui fais à l'autre un certain éloge du rival (pour être « libéral » ?) contre quoi l'autre, bizarrement (pour me flatter ?), proteste.

3. La jalousie est une équation à trois termes permutables (indécidables) : on est toujours jaloux de deux personnes à la fois : je suis jaloux de qui j'aime et de qui l'aime. *L'odiosamato* (ainsi se dit « rival » en italien) est *aussi* aimé de moi : il m'intéresse, m'intrigue, m'appelle (voir *l'Éternel Mari*, de Dostoïevski).

" Quand mon doigt par mégarde... "

CONTACTS. La figure réfère à tout discours intérieur suscité par un contact furtif avec le corps (et plus précisément la peau) de l'être désiré.

1. Par mégarde, le doigt de Werther touche le doigt de Charlotte, leurs pieds, sous la table, se rencontrent. Werther pourrait s'abstraire du sens de ces hasards ; il pourrait se concentrer corporellement sur ces faibles zones de contact, et jouir de ce morceau de doigt ou de pied inerte, d'une façon fétichiste, *sans s'inquiéter de la réponse* (comme Dieu - c'est son étymologie -, le Fétiche ne répond pas). Mais précisément : Werther n'est pas pervers, il est amoureux : il crée du sens, toujours, partout, de rien, et c'est le sens qui le fait frissonner : il est dans le brasier du sens. Tout contact, pour l'amoureux, pose la question de la réponse : il est demandé à la peau de répondre.

(Pressions de mains - immense dossier romanesque -, geste ténu à l'intérieur de la paume, genou qui ne s'écarte pas, bras étendu, comme si de rien n'était, le long d'un dossier de canapé et sur lequel la tête de l'autre vient peu à peu reposer, c'est la région paradisiaque des signes subtils et clandestins : comme une fête, non des sens, mais du sens.)

2. Charlus prend le menton du narrateur et laisse remonter ses doigts magnétisés jusqu'à ses oreilles, « comme les doigts d'un coiffeur ». Ce geste insignifiant, que je commence, est continué par une autre partie de moi ; sans que rien, physiquement, l'interrompe, il bifurque, passe de la simple fonction au sens éblouissant, celui de la demande d'amour. Le sens (le destin) électrise ma main ; je vais déchirer le corps opaque de l'autre, l'obliger (soit qu'il réponde, soit

qu'il se retire ou laisse aller) à entrer dans le jeu du sens : je vais le *faire parler*. Dans le champ amoureux, il n'y a pas d'*acting-out :* nulle pulsion, peut-être même nul plaisir, rien que des signes, une activité éperdue de parole : mettre en place, à chaque occasion furtive, le système (le paradigme) de la demande et de la réponse.

Événements, traverses, contrariétés

CONTINGENCES. Menus événements, incidents, traverses, vétilles, mesquineries, futilités, plis de l'existence amoureuse ; tout noyau factuel d'un retentissement qui vient traverser la visée de bonheur du sujet amoureux, comme si le hasard intriguait contre lui.

1. « Parce que, ce matin, X... était de bonne humeur, parce que j'en ai reçu un cadeau, parce que le prochain rendez-vous est bien arrangé, - mais, parce que, inopinément, ce soir, j'ai rencontré X... accompagné de Y..., parce que j'ai cru les voir chuchoter en m'apercevant, parce que cette rencontre a manifesté l'ambiguïté de la situation, et peut-être même la duplicité de X... -, l'euphorie a cessé. »

2. L'incident est futile (il est toujours futile) mais il va tirer à lui tout mon langage. Je le transforme aussitôt en événement important, *pensé* par quelque chose qui ressemble au destin. C'est une chape qui tombe sur moi, entraînant tout. Des circonstances innombrables et ténues tissent ainsi le voile noir de la Maya, la tapisserie des illusions, des sens, des mots. Je me mets à *classer* ce qui m'arrive. L'incident, maintenant, va faire pli, comme le pois sous les vingt matelas de la princesse ; telle une pensée diurne essaimant dans le rêve, il sera l'entrepreneur du discours amoureux, qui va fructifier grâce au capital de l'Imaginaire.

3. Dans l'incident, ce n'est pas la cause qui me retient et retentit en moi, c'est la structure. Toute la structure de la relation vient à moi comme on tire une nappe : ses redents, ses pièges, ses impasses (ainsi, dans la minuscule lentille qui ornait le porte-plume de nacre, je pouvais voir Paris et la Tour Eiffel). Je ne récrimine pas, je ne suspecte pas, je ne cherche pas les causes ; je vois avec effroi l'*ampleur* de la

situation dans laquelle je suis pris ; je ne suis pas l'homme du ressentiment, mais celui de la fatalité.

(L'incident est pour moi un signe, non un indice : l'élément d'un système, non l'efflorescence d'une causalité.)

4. Parfois, hystériquement, mon propre corps produit l'incident : une soirée dont je me faisais fête, une déclaration solennelle dont j'attendais un effet bienfaisant, je les bloque par un mal au ventre, une grippe : tous les substituts possibles de l'aphonie hystérique.

Le corps de l'autre

CORPS. Toute pensée, tout émoi, tout intérêt suscités dans le sujet amoureux par le corps aimé.

1. Son corps était divisé : d'un côté, son corps propre - sa peau, ses yeux - tendre, chaleureux, et, de l'autre, sa voix, brève, retenue, sujette à des accès d'éloignement, sa voix, qui ne donnait pas ce que son corps donnait. Ou encore : d'un côté, son corps moelleux, tiède, mou juste assez, pelucheux, jouant de la gaucherie, et, de l'autre, sa voix - la voix, toujours la voix -, sonore, bien formée, mondaine, etc.

2. Parfois une idée me prend : je me mets à scruter longuement le corps aimé (tel le narrateur devant le sommeil d'Albertine). *Scruter* veut dire *fouiller* : je fouille le corps de l'autre, comme si je voulais voir ce qu'il y a dedans, comme si la cause mécanique de mon désir était dans le corps adverse (je suis semblable à ces gosses qui démontent un réveil pour savoir ce qu'est le temps). Cette opération se conduit d'une façon froide et étonnée ; je suis calme, attentif, comme si j'étais devant un insecte étrange, dont brusquement je n'ai *plus peur*. Certaines parties du corps sont particulièrement propres à cette *observation* : les cils, les ongles, la naissance des cheveux, les objets très partiels. Il est évident que je suis alors en train de fétichiser un mort. La preuve en est que, si le corps que je scrute sort de son inertie, s'il se met *à faire quelque chose*, mon désir change ; si, par exemple, je

vois l'autre *penser*, mon désir cesse d'être pervers, il redevient imaginaire, je retourne à une Image, à un Tout : de nouveau, j'aime.

(Je voyais tout de son visage, de son corps, froidement : ses cils, l'ongle de son orteil, la minceur de ses sourcils, de ses lèvres, l'émail de ses yeux, tel grain de beauté, une façon d'étendre les doigts en fumant ; j'étais fasciné - la fascination n'étant en somme que l'extrémité du détachement - par cette sorte de figurine coloriée, faïencée, vitrifiée, où je pouvais lire, sans rien y comprendre, *la cause de mon désir*.)

L'entretien

DÉCLARATION. Propension du sujet amoureux à entretenir abondamment, avec une émotion contenue, l'être aimé, de son amour, de lui, de soi, d'eux : la déclaration ne porte pas sur l'aveu de l'amour, mais sur la forme, infiniment commentée, de la relation amoureuse.

1. Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumets la relation.

(Parler amoureusement, c'est dépenser sans terme, sans crise ; c'est pratiquer un rapport sans orgasme. Il existe peut-être une forme littéraire de ce *coïtus reservatus :* c'est le marivaudage.)

2. La pulsion de commentaire se déplace, suit la voie des substitutions. C'est, au départ, pour l'autre que je discours sur la relation ; mais ce peut-être aussi devant le confident : de *tu*, je passe à *il*. Et puis, de *il*, je passe à *on* : j'élabore un discours abstrait sur l'amour, une philosophie de la chose, qui ne serait donc, en somme, qu'un baratin généralisé. Refaisant de là le chemin inverse, on pourra dire que tout

propos qui a pour objet l'amour (quelle qu'en soit l'allure détachée) comporte fatalement une allocution secrète (je m'adresse à quelqu'un, que vous ne savez pas, mais qui est là, au bout de mes maximes). Dans *le Banquet,* cette allocution existe peut-être : ce serait Agathon qu'Alcibiade interpellerait et désirerait, sous l'écoute d'un analyste, Socrate.

(L'atopie de l'amour, le propre qui le fait échapper à toutes les dissertations, ce serait qu'*en dernière instance* il n'est possible d'en parler que *selon une stricte détermination allocutoire ;* qu'il soit philosophique, gnomique, lyrique ou romanesque, il y a toujours, dans le discours sur l'amour, une personne à qui l'on s'adresse, cette personne passât-elle à l'état de fantôme ou de créature à venir. Personne n'a envie de parler de l'amour, si ce n'est *pour* quelqu'un.)

La dédicace

DÉDICACE. Épisode de langage qui accompagne tout cadeau amoureux, réel ou projeté, et, plus généralement, tout geste, effectif ou intérieur, par lequel le sujet dédie quelque chose à l'être aimé.

1. Le cadeau amoureux se cherche, se choisit et s'achète dans la plus grande excitation - excitation telle qu'elle semble être de l'ordre de la jouissance. Je suppute activement si cet objet fera plaisir, s'il ne décevra pas, ou si, au contraire, paraissant trop important, il ne dénoncera pas lui-même le délire - ou le leurre dans lequel je suis pris. Le cadeau amoureux est solennel ; entraîné par la métonymie dévorante qui règle la vie imaginaire, je me transporte tout entier en lui. Par cet objet, je te donne mon Tout, je te touche avec mon phallus ; c'est pour cela que je suis fou d'excitation, que je cours les boutiques, que je m'entête à trouver le bon fétiche, le fétiche brillant, réussi, qui s'adaptera *parfaitement* à ton désir.

Le cadeau est attouchement, sensualité : tu vas toucher ce que j'ai touché, une troisième peau nous unit. Je donne à X... un foulard et il le porte : X... me *donne* le fait de le porter ; et c'est d'ailleurs ainsi que, naïvement, il le conçoit et le dit.

A contrario : toute morale de la pureté demande qu'on détache le cadeau de la main qui le donne ou le reçoit : dans l'ordination bouddhique, les objets personnels, les trois vêtements sont offerts au bonze sur un brancard ; le bonze les accepte en les touchant d'un bâton, non de la main ; ainsi, à l'avenir, tout ce qui lui sera donné - et dont il vivra - sera disposé sur une table, par terre ou sur un éventail.

2. J'ai cette peur : que l'objet donné ne fonctionne pas bien, à cause d'une défectuosité malicieuse ; si c'est un coffret (combien difficilement trouvé), par exemple, la serrure ne marche pas (la boutique étant tenue par des femmes du monde ; et encore s'appelle-t-elle, cette boutique : *« Because I love » :* est-ce donc *parce que j'aime*, que ça ne marche pas ?). La jouissance de cadeau, alors, s'éteint, et le sujet sait que ce qu'il donne, il ne l'a pas.

(On ne donne pas qu'un objet : X... étant en analyse, Y... veut aussi se faire analyser : l'analyse comme don d'amour ?)

Le cadeau n'est pas forcément une ordure, mais il a tout de même vocation au déchet : le cadeau que je reçois, je ne sais qu'en faire, il ne s'ajuste pas à mon espace, il encombre, il est de trop : « Qu'est-ce que j'en ai à faire, de ton don ! » *« Ton-don »* devient le nom-farce du cadeau amoureux.

3. C'est un argument typique de la « scène », que de représenter à l'autre ce qu'on lui donne (du temps, de l'énergie, de l'argent, de l'ingéniosité, d'autres relations, etc.) ; car c'est appeler la réplique qui fait marcher toute scène : *Et moi ! et moi ! Qu'est-ce que je ne te donne pas !* Le don révèle alors l'épreuve de force dont il est l'instrument : « Je te donnerai plus que tu ne me donnes, et ainsi je te dominerai » (dans les grands potlatchs amérindiens, on en venait ainsi à brûler des villages, à égorger des esclaves).

Déclarer ce que je donne, c'est suivre le modèle familial : *vois les sacrifices que nous faisons pour toi ;* ou encore : *nous t'avons donné la vie* (- *Mais qu'est-ce que j'en ai à foutre, de la vie !* etc.).

Parler le don, c'est le placer dans une économie d'échange (de sacrifice, de surenchère, etc.) ; à quoi s'oppose la dépense silencieuse.

4. « A ce dieu, ô Phèdre, je dédie ce discours... » On ne peut donner du langage (comment le faire passer d'une main dans l'autre ?), mais on peut le dédier - puisque l'autre est un petit dieu. L'objet donné se résorbe dans le dire somptueux, solennel, de la consécration, dans le geste poétique de la dédicace ; le don s'exalte dans la seule voix qui le dit, si cette voix est *mesurée* (métrique) ; ou encore : *chantée* (lyrique) ; c'est le principe même de l'*Hymne*. Ne pouvant rien donner, je dédie la dédicace même, en quoi s'absorbe tout ce que j'ai à dire :

« À la très chère, à la très belle,

Qui remplit mon cœur de clarté,

À l'ange, à l'idole immortelle... »

Le chant est le supplément précieux d'un message vide, tout entier contenu dans son adresse, car ce que je donne en chantant, c'est à la fois mon corps (par ma voix) et le mutisme dont tu le frappes. (L'amour est muet, dit Novalis ; seule la poésie le fait parler.) *Le chant ne veut rien dire :* c'est en cela que tu entendras enfin que je te le donne ; aussi inutile que le brin de laine, le caillou, tendus à sa mère par l'enfant.

5. Impuissant à s'énoncer, à énoncer, l'amour veut cependant se crier, s'écrier, s'écrire partout : *« all'acqua, all'ombra, ai monti, ai fiori, all'erbe, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti... »* Pour peu que le sujet amoureux crée ou bricole un ouvrage quelconque, il est saisi d'une pulsion de dédicace. Ce qu'il fait, il veut aussitôt, et même par avance, le donner à qui il aime, pour qui il a travaillé, ou travaillera. La suscription du nom viendra dire le don.

Cependant, hormis le cas de l'Hymne, qui confond l'envoi et le texte lui-même, ce qui suit la dédicace (à savoir l'ouvrage lui-même) a peu de rapport avec cette dédicace. L'objet que je donne n'est plus

tautologique (je te donne ce que je te donne), il est *interprétable* ; il a un sens (des sens) qui déborde de beaucoup son adresse ; j'ai beau écrire ton nom sur mon ouvrage, c'est pour « eux » qu'il a été écrit (les autres, les lecteurs). C'est donc par une fatalité de l'écriture elle-même qu'on ne peut dire d'un texte qu'il est amoureux, mais seulement, à la rigueur, qu'il a été fait « amoureusement », comme un gâteau ou une pantoufle brodée.

Et même : moins encore qu'une pantoufle ! Car la pantoufle a été faite pour ton pied (ta pointure et ton plaisir) ; le gâteau a été fait ou choisi pour ton goût : il y a une certaine adéquation entre ces objets et ta personne. Mais l'écriture, elle, ne dispose pas de cette complaisance. L'écriture est sèche, obtuse ; c'est une sorte de rouleau compresseur ; elle va, indifférente, indélicate ; elle tuerait « père, mère, amant(e) », plutôt que de dévier de sa fatalité (au reste énigmatique). Quand j'écris, je dois me rendre à cette évidence (qui, selon mon Imaginaire, me déchire) : il n'y a aucune bienveillance dans l'écriture, plutôt une terreur : elle suffoque l'autre, qui, loin d'y percevoir le don, y lit une affirmation de maîtrise, de puissance, de jouissance, de solitude. D'où le paradoxe cruel de la dédicace : je veux à tout prix te donner ce qui t'étouffe.

(Nous vérifions souvent qu'un sujet qui écrit n'a pas du tout l'écriture de son image privée : qui m'aime « pour moi-même », ne m'aime pas pour mon écriture (et j'en souffre). C'est sans doute qu'aimer à la fois deux signifiants dans le même corps, c'est trop ! Cela ne court pas les rues. Et si par exception cela se produit, c'est la Coïncidence, le Souverain Bien.)

6. Je ne puis donc te donner ce que j'ai cru écrire pour toi, voilà à quoi il faut me rendre : la dédicace amoureuse est impossible (je ne me contenterai pas d'une suscription mondaine, feignant de te dédicacer un ouvrage qui nous échappe à tous deux). L'opération dans laquelle l'autre est pris n'est pas une suscription. C'est, plus profondément, une inscription : l'autre est inscrit, il s'est inscrit dans le texte, il y a fait sa trace, multiple. Si, de ce livre, tu n'étais que le dédicataire, tu ne sortirais pas de ta dure condition d'*objet* (aimé) - de dieu ; mais

ta présence dans le texte, par là même que tu y es méconnaissable, n'est pas celle d'une figure analogique, d'un fétiche, c'est celle d'une force, qui n'est pas, dès lors, de tout repos. Peu importe, donc, que tu te sentes continûment réduit au silence, que ton propre discours te paraisse étouffé sous le discours, monstrueux, du sujet amoureux : dans *Teorema*, l'« autre » ne parle pas, mais il inscrit quelque chose en chacun de ceux qui le désirent - opère ce que les mathématiciens appellent une catastrophe (le dérangement d'un système par un autre) : il est vrai que ce muet est un ange.

" Nous sommes nos propres démons "

DÉMONS. Il semble parfois au sujet amoureux qu'il est possédé par un démon de langage qui le pousse à se blesser lui-même et à s'expulser - selon un mot de Gœthe - du paradis que, dans d'autres moments, la relation amoureuse constitue pour lui.

1. Une force précise entraîne mon langage vers le mal que je peux me faire à moi-même : le régime moteur de mon discours, c'est la roue libre : le langage fait boule, sans aucune pensée tactique de la réalité. Je cherche à me faire mal, je m'expulse moi-même de mon paradis, m'affairant à susciter en moi les images (de jalousie, d'abandon, d'humiliation) qui peuvent me blesser ; et la blessure ouverte, je l'entretiens, je l'alimente avec d'autres images, jusqu'à ce qu'une autre blessure vienne faire diversion.

2. Le démon est pluriel (« Mon nom est Légion », *Luc, 7, 30*). Lorsqu'un démon est repoussé, lorsque je lui ai enfin imposé silence (par hasard ou par lutte), un autre lève la tête à côté et se met à parler. La vie démoniaque d'un amoureux est semblable à la surface d'un solfatare ; de grosses bulles (brûlantes et boueuses) crèvent l'une après l'autre ; quand l'une retombe et s'apaise, retourne à la masse, une autre, plus loin, se forme, se gonfle. Les bulles « Désespoir », « Jalousie », « Exclusion », « Désir », « Incertitude de conduite », « Frayeur de perdre la face » (le plus méchant des démons) font « ploc » l'une après l'autre, dans un ordre indéterminé : le *désordre* même de la Nature.

3. Comment repousser un démon (vieux problème) ? Les démons, surtout s'ils sont de langage (et que seraient-ils d'autre ?), se combattent par le langage. Je puis donc espérer exorciser le mot démoniaque qui m'est soufflé (par moi-même) en lui substituant (si j'en ai le talent langagier) un autre mot, plus paisible (je marche à l'euphémie). Ainsi : je croyais être enfin sorti de la crise, et voilà que - favorisée par un long voyage en auto - une loquèle me prend, je ne cesse de m'agiter dans la pensée, le désir, le regret, l'agression de l'autre ; et j'ajoute à ces blessures le découragement d'avoir à constater que je *rechute* ; mais le vocabulaire français est une véritable pharmacopée (poison d'un côté, remède de l'autre) : non, ce n'est pas une rechute, ce n'est qu'un dernier *soubresaut* du démon antérieur.

Domnei

DÉPENDANCE. Figure dans laquelle l'opinion voit la condition même du sujet amoureux, asservi à l'objet aimé.

1. La mécanique du vasselage amoureux exige une futilité sans fond. Car, pour que la dépendance se manifeste dans sa pureté, il faut qu'elle éclate dans les circonstances les plus dérisoires, et devienne inavouable à force de pusillanimité : attendre un téléphone est en quelque sorte une dépendance trop grosse ; il faut que je l'affine, sans limites : je m'impatienterai donc du bavardage des commères qui, chez le pharmacien, retarde mon retour près de l'appareil auquel je suis asservi ; et, comme ce téléphone, que je ne veux pas manquer, m'apportera quelque nouvelle occasion de m'assujettir, on dirait que j'agis énergiquement pour préserver l'espace même de la dépendance, et permettre à cette dépendance de s'exercer : je suis affolé de dépendance, mais, de plus - autre redent -, je suis humilié par cet affolement.

(Si j'assume ma dépendance, c'est qu'elle est pour moi un moyen de *signifier* ma demande : dans le champ amoureux, la futilité n'est pas une « faiblesse » ou un « ridicule » : elle est un signe fort : plus c'est futile, plus cela signifie et plus cela s'affirme comme force.)

2. L'autre est assigné à un habitat supérieur, un Olympe, où tout se décide et d'où tout descend sur moi. Ces descentes de décisions sont parfois échelonnées, l'autre se trouvant lui-même assujetti à une instance qui le dépasse, en sorte que je suis sujet deux fois : de qui j'aime et de qui il dépend. C'est alors que je commence à rechigner ; car la décision supérieure dont je suis l'objet dernier et comme aplati, m'apparaît cette fois-ci comme tout à fait injuste : je ne suis plus dans la Fatalité qu'en bon sujet tragique je m'étais choisie. J'en suis rendu à ce stade historique, où le pouvoir aristocratique commence à subir les premiers coups de la revendication démocratique : *« N'y a pas de raison pour que ce soit moi qui, etc. »*

(Le choix des vacances, avec leur calendrier compliqué, dans tel ou tel réseau dont je me trouve faire partie, favorise à merveille ces premières revendications.)

L'exubérance

DÉPENSE. Figure par laquelle le sujet amoureux vise et hésite tout à la fois à placer l'amour dans une économie de la pure dépense, de la perte « pour rien ».

1. Albert, personnage plat, moral, conforme, décrète (à la suite de combien d'autres) que le suicide est une lâcheté. Pour Werther, au contraire, le suicide n'est pas une faiblesse, puisqu'il procède d'une tension : « O mon cher, si tendre tout son être est faire preuve de force, pourquoi une trop grande tension serait-elle faiblesse ? » L'amour-passion est donc une force (« cette violence, cette tenace, cette indomptable passion »), quelque chose qui peut rappeler la vieille notion d'ἰσχύς (*ischus* : énergie, tension, force de caractère), et, plus près de nous, celle de Dépense.

(Cela doit être rappelé si l'on veut entrevoir la force transgressée de l'amour-passion : l'assomption de la sentimentalité comme force étrange.)

2. Dans Werther, à un certain moment, deux économies sont opposées. D'un côté, il y a le jeune amoureux qui prodigue sans compter son temps, ses facultés, sa fortune ; de l'autre, il y a le philistin (le fonctionnaire) qui lui fait la leçon : « Distribuez votre temps... Calculez bien votre fortune, etc. » D'un côté, il y a l'amoureux Werther qui dépense chaque jour son amour, sans esprit de réserve et de compensation, et, de l'autre, il y a le mari Albert, qui ménage son bien, son bonheur. D'un côté, une économie bourgeoise de la réplétion, de l'autre, une économie perverse de la dispersion, du gaspillage, de la *fureur* (*furor wertherinus*).

(Un lord, puis un évêque anglais, reprochèrent à Goethe l'épidémie de suicides provoquée par *Werther*. À quoi Gœthe répondit en termes proprement *économiques :* « Votre système commercial a bien fait des milliers de victimes, pourquoi n'en pas tolérer quelques-unes à *Werther* ? »)

3. Le discours amoureux n'est pas dépourvu de calculs : je raisonne, je compte parfois, soit pour obtenir telle satisfaction, pour éviter telle blessure, soit pour représenter intérieurement à l'autre, dans un mouvement d'humeur, le trésor d'ingéniosités que je dilapide *pour rien* en sa faveur (céder, cacher, ne pas blesser, amuser, convaincre, etc.). Mais ces calculs ne sont que des impatiences : nulle pensée d'un gain final : la Dépense est ouverte, à l'infini, la force dérive, sans but (l'objet aimé n'est pas un but : c'est un objet-chose, non un objet-terme).

4. Lorsque la Dépense amoureuse est continûment affirmée, sans frein, sans reprise, il se produit cette chose brillante et rare, qui s'appelle l'exubérance, et qui est égale à la Beauté : « L'exubérance est la Beauté. La citerne contient, la source déborde. » L'exubérance amoureuse, c'est l'exubérance de l'enfant dont rien ne vient (encore) contenir le déploiement narcissique, la jouissance multiple. Cette exubérance peut être coupée de tristesses, de dépressions, de mouvements suicidaires, car le discours amoureux n'est pas une *moyenne* d'états ; mais un tel déséquilibre fait partie de cette économie noire qui me marque de son aberration, et pour ainsi dire de son luxe intolérable.

Le monde sidéré

DÉRÉALITÉ. Sentiment d'absence, retrait de réalité éprouvé par le sujet amoureux, face au monde.

1. I. « J'attends un téléphone, et cette attente m'angoisse plus que d'habitude. J'essaye de faire quelque chose et je n'y arrive pas bien. Je me promène dans ma chambre : tous les objets - dont la familiarité d'ordinaire me réconforte -, les toits gris, les bruits de la ville, tout me paraît inerte, séparé, sidéré comme un astre désert, comme une Nature que l'homme n'aurait jamais habitée. »

II. « Je feuillette l'album d'un peintre que j'aime ; je ne puis le faire qu'avec détachement. J'approuve cette peinture, mais les images sont glacées et cela m'ennuie. »

III. « Dans un restaurant bondé, avec des amis, je souffre (mot incompréhensible à qui n'est pas amoureux). La souffrance me vient de la foule, du bruit, du décor (kitsch). Une chape d'irréel me tombe des lustres, des plafonds en verre. »

IV. « Je suis seul dans un café. C'est dimanche, à l'heure du déjeuner. De l'autre côté de la vitre, sur une affiche murale, Coluche grimace et fait le con. J'ai froid. »

(Le monde est plein sans moi, comme dans la *Nausée* ; il joue à vivre derrière une glace ; le monde est dans un aquarium ; je le vois tout près et cependant séparé, fait d'une autre substance ; je chois continûment hors de moi-même, sans vertige, sans brouillard, dans la *précision*, comme si j'étais drogué. « Oh, lorsque cette magnifique Nature, étalée là devant moi, m'apparaît aussi glacée qu'une miniature passée au vernis... »)

2. Toute conversation générale à laquelle je suis obligé d'assister (sinon de participer) m'écorche, me transit. Il m'apparaît que le langage des autres, dont je suis exclu, ces autres le surinvestissent dérisoirement : ils affirment, contestent, ergotent, font parade : qu'ai-je à faire avec le Portugal, l'amour des chiens ou le dernier *Petit Rappor-*

teur ? Je vis le monde - l'autre monde - comme une hystérie généralisée.

3. Pour me sauver de la déréalité - pour en retarder la venue -, j'essaye de me relier au monde par la mauvaise humeur. Je *tiens discours* contre quelque chose : « Débarquant à Rome, c'est toute l'Italie que je vois se déprécier sous mes yeux ; pas une marchandise, derrière sa vitrine, ne fait envie ; le long de la via dei Condotti, où j'avais acheté, il y a dix ans, une chemise de soie et de fines chaussettes d'été, je ne trouve rien que des objets d'Uniprix. À l'aéroport, le taxi m'a demandé quatorze mille lires (au lieu de sept mille) parce que c'était " Corpus Christi ". Ce pays perd sur les deux tableaux : il abolit la différence des goûts, mais non la division des classes, etc. » Il suffit d'ailleurs que je pousse un peu plus loin, pour que cette agressivité, qui me maintenait vivant, relié au monde, tourne à la déréliction : j'entre dans les eaux mornes de la déréalité. « Piazza del Popolo (c'est férié), tout le monde parle, est en état de montre (n'est-ce pas cela, le langage : un état de montre ?), familles, familles, *maschi* paradant, peuple triste et agité, etc. » Je suis de trop, mais, double deuil, ce dont je suis exclu ne me fait pas envie. Encore cette façon de dire, par un dernier fil langagier (celui de la bonne Phrase), me retient-elle au bord de la réalité qui s'éloigne et se glace peu à peu, comme la miniature vernissée du jeune Werther (la Nature, aujourd'hui, c'est la Ville).

4. Je subis la réalité comme un système de pouvoir. Coluche, le restaurant, le peintre, Rome un jour férié, tous m'imposent leur système d'être ; ils sont *mal élevés*. L'impolitesse n'est-elle pas seulement : une *plénitude* ? Le monde est plein, la plénitude est son système, et, par une dernière offense, ce système est présenté comme une « nature » avec laquelle je dois entretenir de bons rapports : pour être « normal » (exempt d'amour), il me faudrait trouver drôle Coluche, bon le restaurant J., belle la peinture de T., et animée la fête du « Corpus Christi » : non seulement subir le pouvoir, mais encore entrer en sympathie avec lui : « aimer » la réalité ? Quel dégoût pour l'amoureux (pour la *vertu* de l'amoureux) ! C'est Justine au couvent de Sainte-Marie-des-Bois.

Tant que je perçois le monde comme hostile, je lui reste lié : *je ne suis pas fou*. Mais, parfois, la mauvaise humeur épuisée, je n'ai plus aucun langage : le monde n'est pas « irréel » (je pourrais alors le parler : il y a des arts de l'irréel, et des plus grands), mais déréel : le réel en a fui, nulle part, en sorte que je n'ai plus aucun sens (aucun paradigme) à ma disposition ; *je n'arrive pas* à définir mes relations avec Coluche, le restaurant, le peintre, la Piazza del Popolo. Quelle relation puis-je avoir avec un pouvoir, si je n'en suis ni l'esclave, ni le complice, ni le témoin ?

5. De ma place, au café, de l'autre côté de la vitre, je vois Coluche qui est là, figé, laborieusement farfelu. Je le trouve idiot au second degré : idiot de jouer l'idiot. Mon regard est implacable, comme celui d'un mort ; je ne ris d'aucun théâtre, fût-il décroché, je n'accepte aucun clin d'œil ; je suis coupé de tout « trafic associatif » : sur son affiche, Coluche ne me fait pas associer : ma conscience est séparée en deux par la vitre du café.

6. Tantôt le monde est *irréel* (je le parle différemment), tantôt il est *déréel* (je le parle avec peine).

Ce n'est pas (dit-on) le même retrait de réalité. Dans le premier cas, le refus que j'oppose à la réalité se prononce à travers une *fantaisie :* tout mon entour change de valeur par rapport à une fonction, qui est l'Imaginaire ; l'amoureux se sépare alors du monde, il l'irréalise parce qu'il fantasme d'un autre côté les péripéties ou les utopies de son amour ; il se livre à l'Image, par rapport à quoi tout « réel » le dérange. Dans le second cas, je perds aussi le réel, mais aucune substitution imaginaire ne vient compenser cette perte : assis devant l'affiche de Coluche, je ne « rêve » pas (même à l'autre) ; je ne suis même plus dans l'Imaginaire. Tout est figé, pétrifié, immuable, c'est-à-dire *insubstituable :* l'Imaginaire est (passagèrement) forclos. Dans le premier moment, je suis névrosé, j'irréalise ; dans le second moment, je suis fou, je déréalise.

(Cependant, si je parviens, par quelque maîtrise d'écriture, à *dire* cette mort, je commence à revivre ; je puis poser des antithèses, libérer

des exclamations, je puis chanter : « Qu'il était bleu, le ciel, et grand l'espoir ! - L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir », etc.)

7. L'irréel se dit, abondamment (mille romans, mille poèmes). Mais le déréel ne peut se dire ; car, si je le dis (si je le pointe, même d'une phrase malhabile ou trop littéraire), c'est que j'en sors. Me voici au buffet de la gare de Lausanne ; à la table voisine, deux Vaudois bavardent ; brusquement, pour moi, chute libre dans le trou de la déréalité ; mais cette chute, très vite, je puis lui donner son insigne ; la déréalité, je me dis, c'est ça : « un stéréotype bien épais dit par une voix suisse au buffet de la gare de Lausanne ». À la place de ce trou, un réel très vif vient de surgir : celui de la Phrase (un fou qui écrit n'est jamais tout à fait fou ; c'est un *truqueur :* aucun Éloge de la Folie n'est possible).

8. Parfois, le temps d'un éclair, je me réveille et renverse ma chute. À force d'attendre avec angoisse dans la chambre d'un grand hôtel inconnu, à l'étranger, loin de tout mon petit monde habituel, tout d'un coup monte en moi une phrase puissante : *« Mais qu'est-ce que je fous là ? »* C'est l'amour qui apparaît alors *déréel*.

(Où sont « les choses » ? Dans l'espace amoureux, ou dans l'espace mondain ? Où est « le puéril revers des choses » ? Qu'est-ce qui est puéril ? Est-ce « chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre », etc. - ce que fait, dit-on, l'amoureux ? Est-ce, au contraire : parler, papoter, jaboter, épucer le monde, ses violences, ses conflits, ses enjeux, *sa généralité* - ce que font les autres ?)

Roman /drame

DRAME. Le sujet amoureux ne peut écrire lui-même son roman d'amour. Seule une forme très archaïque pourrait recueillir l'événement qu'il déclame sans pouvoir le raconter.

1. Dans les lettres qu'il envoie à son ami, Werther raconte en même temps les événements de sa vie et les effets de sa passion ; mais

c'est la littérature qui commande ce mélange. Car, si, moi, je tiens un journal, on peut douter que ce journal relate à proprement parler des *événements*. Les événements de la vie amoureuse sont si futiles qu'ils n'accèdent à l'écriture qu'à travers un immense effort : on se décourage d'écrire ce qui, *en s'écrivant*, dénonce sa propre platitude : « J'ai rencontré X... en compagnie de Y... », « Aujourd'hui, X... ne m'a pas téléphoné », « X... était de mauvaise humeur », etc. : qui reconnaîtrait là une histoire ? L'événement, infime, n'existe qu'à travers son retentissement, énorme : *Journal de mes retentissements* (de mes blessures, de mes joies, de mes interprétations, de mes raisons, de mes velléités) : qui y comprendrait quelque chose ? Seul l'Autre pourrait écrire mon roman.

2. Comme Récit (Roman, Passion), l'amour est une histoire qui s'accomplit, au sens sacré : c'est un *programme*, qui doit être parcouru. Pour moi, au contraire, cette histoire a *déjà eu lieu ;* car ce qui est événement, c'est le seul ravissement dont j'ai été l'objet et dont je répète (et rate) l'après-coup. L'énamoration est un *drame*, si l'on veut bien rendre à ce mot le sens archaïque que Nietzsche lui donne : « Le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l'action (celle-ci avait lieu *avant* ou *derrière* la scène). » Le rapt amoureux (pur moment hypnotique) a lieu *avant* le discours et *derrière* le proscenium de la conscience : l'« événement » amoureux est d'ordre hiératique : c'est ma propre légende locale, ma petite histoire sainte que je me déclame à moi-même, et cette déclamation d'un fait accompli (figé, embaumé, retiré de tout faire) est le discours amoureux.

L'écorché

ÉCORCHÉ. Sensibilité spéciale du sujet amoureux, qui le fait vulnérable, offert à vif aux blessures les plus légères.

1. Je suis « une boule de substance irritable ». Je n'ai pas de peau (sauf pour les caresses). C'est - parodiant le Socrate du *Phèdre* - l'Écorché, et non l'Emplumé, qu'il faudrait dire en parlant de l'amour.

La résistance du bois n'est pas la même selon l'endroit où l'on enfonce le clou : le bois n'est pas isotrope. Moi non plus ; j'ai mes « points exquis ». La carte de ces points, moi seul la connais, et c'est d'après elle que je me guide, évitant, recherchant ceci ou cela, selon des conduites extérieurement énigmatiques ; j'aimerais qu'on distribuât préventivement cette carte d'acupuncture morale à mes nouvelles connaissances (qui, au reste, pourraient l'utiliser *aussi* pour me faire souffrir davantage).

2. Pour trouver le fil du bois (si l'on n'est pas ébéniste), il suffit d'y planter un clou et de voir si cela s'enfonce bien. Pour repérer mes points exquis, il existe un instrument qui ressemble à un clou : c'est la plaisanterie : je la supporte mal. L'Imaginaire est en effet une matière sérieuse (rien à voir avec l'« esprit de sérieux » : l'amoureux n'est pas homme de la bonne conscience) : l'enfant qui est dans la lune (le *lunaire*) n'est pas joueur ; je suis, de même, fermé au jeu : non seulement le jeu risque sans cesse d'effleurer l'un de mes points exquis, mais encore tout ce dont s'amuse le monde me paraît sinistre ; on ne peut me taquiner sans risques : vexable, susceptible ? - Plutôt tendre, effondrable, comme la fibre de certains bois.

(Le sujet qui est sous l'emprise de l'Imaginaire « ne donne pas » dans le jeu du signifiant : il rêve peu, ne pratique pas le calembour. S'il écrit, son écriture est lisse comme une Image, elle veut toujours restaurer une surface lisible des mots : anachronique, en somme, par rapport au texte moderne - qui lui-même, *a contrario*, se définirait par l'abolition de l'Imaginaire : plus de roman, plus d'Image simulée : car l'Imitation, la Représentation, l'Analogie sont des formes de la coalescence : démodées.)

Inexprimable amour

ÉCRIRE. Leurres, débats et impasses auxquels donne lieu le désir d'« exprimer » le sentiment amoureux dans une « création » (notamment d'écriture).

1. Deux mythes puissants nous ont fait croire que l'amour pouvait, *devait* se sublimer en création esthétique : le mythe socratique (aimer sert à « engendrer une multitude de beaux et magnifiques discours ») et le mythe romantique (je produirai une œuvre immortelle en écrivant ma passion).

Cependant, Werther, qui autrefois dessinait abondamment et bien, ne peut faire le portrait de Charlotte (à peine peut-il crayonner sa silhouette qui est précisément ce qui, d'elle, l'a capturé). « J'ai perdu... la force sacrée, vivifiante, avec quoi je créais autour de moi des mondes. »

2. « La pleine lune d'automne,

Tout le long de la nuit

J'ai fait les cent pas autour de l'étang. »

Pas d'indirect plus efficace, pour dire la tristesse, que ce « tout le long de la nuit ». Si j'essayais, moi aussi ?

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,

Je suis sorti

Cueillir une glycine. »

Ou :

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,

Je suis resté longtemps à ma table,

Sans rien faire. »

ou encore :

« Ce matin, beau temps sur le golfe,

Je suis resté immobile

À penser à l'absent. »

D'un côté, c'est ne rien dire, de l'autre, c'est dire trop : impossible d'*ajuster*. Mes envies d'expression oscillent entre le haïku très mat, résumant une énorme situation, et un grand charroi de banalités. Je suis à la fois trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis *à côté d'elle*, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite. L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient), mais il ne peut *se loger* dans mon écriture.

3. Je ne puis *m'écrire*. Quel est ce moi qui s'écrirait ? Au fur et à mesure qu'il entrerait dans l'écriture, l'écriture le dégonflerait, le rendrait vain ; il se produirait une dégradation progressive, dans laquelle l'image de l'autre serait, elle aussi, peu à peu entraînée (écrire *sur* quelque chose, c'est le périmer), un dégoût dont la conclusion ne pourrait être que : *à quoi bon ?* Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les *effets* du langage : je ne sais pas que le mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule). Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa « sincérité » (toujours le mythe d'Orphée : ne pas se retourner). Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier *un peu* de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel. Tout ce que je pourrais produire, au mieux, c'est une écriture de l'Imaginaire ; et, pour cela, il me faudrait renoncer à l'Imaginaire de l'écriture - me laisser travailler par ma langue, subir les injustices (les injures) qu'elle ne manquera pas d'infliger à la double Image de l'amoureux et de son autre.

Le langage de l'Imaginaire ne serait rien d'autre que l'utopie du langage ; langage tout à fait originel, paradisiaque, langage d'Adam, langage « naturel, exempt de déformation ou d'illusion, miroir limpide de nos sens, langage sensuel (*die sensualische Sprache*) » : « Dans le

langage sensuel, tous les esprits conversent entre eux, ils n'ont besoin d'aucun autre langage, car c'est le langage de la nature. »

4. Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu*, excessif (par l'expansion illimitée du *moi*, par la submersion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit). Devant la mort de son fils-enfant, pour écrire (ne serait-ce que des lambeaux d'écriture), Mallarmé se soumet à la division parentale :

Mère, pleure

Moi, je pense

Mais la relation amoureuse a fait de moi un sujet atopique, indivis : je suis mon propre enfant : je suis à la fois père et mère (de moi, de l'autre) : comment diviserais-je le travail ?

5. Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* - c'est le commencement de l'écriture.

Le vaisseau fantôme

ERRANCE. Bien que tout amour soit vécu comme unique et que le sujet repousse l'idée de le répéter plus tard ailleurs, il surprend parfois en lui une sorte de diffusion du désir amoureux ; il comprend alors qu'il est voué à errer jusqu'à la mort, d'amour en amour.

1. Comment finit un amour ? - Quoi, il finit donc ? En somme, nul - sauf les autres - n'en sait jamais rien ; une sorte d'innocence masque la fin de cette chose conçue, affirmée, vécue selon l'éternité. Quoi que devienne l'objet aimé, qu'il disparaisse ou passe à la région Amitié, de toute manière, je ne le vois même pas s'évanouir : l'amour qui est fini s'éloigne dans un autre monde à la façon d'un vaisseau spatial qui cesse de clignoter : l'être aimé résonnait comme un vacarme, le voici tout à coup *mat* (l'autre ne disparaît jamais quand et

comme on s'y attend). Ce phénomène résulte d'une contrainte du discours amoureux : je ne puis moi-même (sujet énamoré) construire jusqu'au bout mon histoire d'amour : je n'en suis le poète (le récitant) que pour le commencement ; la fin de cette histoire, tout comme ma propre mort, appartient aux autres ; à eux d'en écrire le roman, récit extérieur, mythique.

2. J'agis toujours - je m'entête à agir, quoi qu'on me dise et quels que soient mes propres découragements, comme si l'amour pouvait un jour me combler, comme si le Souverain Bien était possible. De là cette curieuse dialectique qui fait succéder sans embarras l'amour absolu à l'amour absolu, comme si, par l'amour, j'accédais à une autre logique (l'absolu n'étant plus contraint d'être unique), à un autre temps (d'amour en amour, je vis des instants verticaux), à une autre musique (ce son, sans mémoire, coupé de toute construction, oublieux de ce qui le précède et le suit, ce son est en lui-même musical). Je cherche, je commence, j'essaye, je vais plus loin, je cours, mais jamais je ne sais que je finis : du Phœnix, on ne dit pas qu'il meurt, mais seulement qu'il renaît (je puis donc renaître sans mourir ?).

Dès lors que je ne suis pas comblé et que cependant *je ne me tue pas*, l'errance amoureuse est fatale. Werther lui-même l'a connue - passant de la « pauvre Léonore » à Charlotte ; le mouvement s'est, il est vrai, enrayé ; mais, s'il avait survécu, Werther aurait réécrit les mêmes lettres à une autre femme.

3. L'errance amoureuse, ça a des côtés comiques : ça ressemble à un ballet, plus ou moins preste selon la vélocité du sujet infidèle ; mais c'est aussi un grand opéra. Le Hollandais maudit est condamné à errer sur la mer tant qu'il n'aura pas trouvé une femme d'une fidélité éternelle. Je suis ce Hollandais Volant ; je ne peux m'arrêter d'errer (d'aimer) en vertu d'une ancienne marque qui me voua, dans les temps reculés de mon enfance profonde, au dieu Imaginaire, m'affligeant d'une compulsion de parole qui m'entraîne à dire « Je t'aime », d'escale en escale, jusqu'à ce que quelque autre recueille

cette parole et me la retourne ; mais nul ne peut assumer la réponse impossible (d'une complétude insoutenable), et l'errance continue.

4. Le long d'une vie, tous les « échecs » d'amour se ressemblent (et pour cause : ils procèdent tous de la même faille). X... et Y... n'ont pas su (pu, voulu) répondre à ma « demande », adhérer à ma « vérité » ; ils n'ont pas bougé d'un iota leur système ; pour moi, l'un n'a fait que répéter l'autre. Et cependant, X... et Y... sont incomparables ; c'est dans leur différence, modèle d'une différence infiniment reconduite, que je puise l'énergie de recommencer. La « mutabilité perpétuelle » (*in inconstantia constans*) dont je suis animé, loin d'écraser tous ceux que je rencontre sous un même type fonctionnel (ne pas répondre à ma demande), disloque avec violence leur fausse communauté : l'errance n'aligne pas, elle fait chatoyer : ce qui revient, c'est la nuance. Je vais ainsi, jusqu'à la fin de la tapisserie, d'une nuance à l'autre (la nuance, c'est ce dernier état de la couleur qui ne peut être nommé ; la nuance, c'est l'Intraitable).

" Dans le calme aimant de tes bras "

ÉTREINTE. Le geste de l'étreinte amoureuse semble accomplir, un temps, pour le sujet, le rêve d'union totale avec l'être aimé.

1. Hors l'accouplement (au diable, alors, l'Imaginaire), il y a cette autre étreinte, qui est un enlacement immobile : nous sommes enchantés, ensorcelés : nous sommes dans le sommeil, sans dormir ; nous sommes dans la volupté enfantine de l'endormissement : c'est le moment des histoires racontées, le moment de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère (« dans le calme aimant de tes bras », dit une poésie mise en musique par Duparc). Dans cet inceste reconduit, tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit : rien ne s'épuise, rien ne se veut : tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés.

2. Cependant, au milieu de cette étreinte enfantine, le génital vient immanquablement à surgir ; il coupe la sensualité diffuse de l'étreinte incestueuse ; la logique du désir se met en marche, le vou-

loir-saisir revient, l'adulte se surimprime à l'enfant. Je suis alors deux sujets à la fois : je veux la maternité et la génitalité. (L'amoureux pourrait se définir : un enfant qui bande : tel était le jeune Éros.)

Moment de l'affirmation ; pendant un certain temps, il est vrai fini, *dérangé*, quelque chose a été réussi : j'ai été comblé (tous mes désirs abolis par la plénitude de leur satisfaction) : le comblement existe, et je n'aurai de cesse de le faire revenir : à travers tous les méandres de l'histoire amoureuse, je m'entêterai à vouloir retrouver, renouveler, la contradiction - la contraction - des deux étreintes.

L'exil de l'Imaginaire

EXIL. Décidant de renoncer à l'état amoureux, le sujet se voit avec tristesse exilé de son Imaginaire.

1. Je prends Werther à ce moment fictif (dans la fiction elle-même) où il aurait renoncé à se suicider. Il ne lui reste plus alors que l'exil : non pas s'éloigner de Charlotte (il l'a déjà fait une fois, sans résultat), mais s'exiler de son image, ou pire encore : tarir cette énergie délirante qu'on appelle l'Imaginaire. Commence alors « une espèce de longue insomnie ». Tel est le prix à payer : la mort de l'Image contre ma propre vie.

(La passion amoureuse est un délire ; mais le délire n'est pas étrange ; tout le monde en parle, il est désormais apprivoisé. Ce qui est énigmatique, c'est *la perte de délire :* on rentre dans quoi ?)

2. Dans le deuil réel, c'est l'« épreuve de réalité » qui me montre que l'objet aimé a cessé d'exister. Dans le deuil amoureux, l'objet n'est ni mort, ni éloigné. C'est moi qui décide que son image doit mourir (et cette mort, j'irai peut-être jusqu'à la lui cacher). Tout le temps que durera ce deuil étrange, il me faudra donc subir deux malheurs contraires : souffrir de ce que l'autre soit présent (continuant, malgré lui, à me blesser) et m'attrister de ce qu'il soit mort (tel du moins que je l'aimais). Ainsi je m'angoisse (vieille habitude) d'un téléphone qui ne vient pas, mais dois me dire en même temps que ce

silence, *de toute manière*, est inconséquent, puisque j'ai décidé de faire mon deuil d'un tel souci : il appartenait seulement à l'image amoureuse d'avoir à me téléphoner ; cette image disparue, le téléphone, qu'il sonne ou non, reprend son existence futile.

(Le point le plus sensible de ce deuil n'est-il pas qu'il me faut *perdre un langage* - le langage amoureux ? Fini les « Je t'aime ».)

3. Le deuil de l'image, pour autant que je le rate, me fait angoissé ; mais, pour autant que je le réussis, il me rend triste. Si l'exil de l'Imaginaire est la voie nécessaire de la « guérison », il faut convenir qu'ici le progrès est triste. Cette tristesse n'est pas une mélancolie - ou du moins c'est une mélancolie incomplète (nullement clinique), car je ne m'accuse de rien et je ne suis pas prostré. Ma tristesse appartient à cette frange de la mélancolie où la perte de l'être aimé reste abstraite. Manque redoublé : je ne puis même pas investir mon malheur, comme au temps où je souffrais d'être amoureux. En ce temps-là, je désirais, je rêvais, je luttais ; un bien était devant moi, simplement retardé, traversé par des contretemps. Maintenant, plus de retentissement ; tout est calme, et c'est pire. Quoique justifié par une économie - l'image meurt pour que je vive -, le deuil amoureux a toujours un reste : un mot revient sans cesse : « Quel dommage ! »

4. Preuve d'amour : je te sacrifie mon Imaginaire - comme on faisait la dédicace d'une chevelure. Ainsi peut-être (du moins le dit-on) accéderai-je à l'« amour vrai ». S'il y a quelque similitude entre la crise amoureuse et la cure analytique, je fais alors le deuil de qui j'aime, comme le patient fait le deuil de son analyste : je liquide mon transfert, et c'est ainsi, paraît-il, que la cure et la crise finissent. Cependant, a-t-on fait remarquer, cette théorie oublie que l'analyste, lui aussi, doit faire le deuil de son patient (faute de quoi l'analyse risque d'être interminable) ; de même, l'être aimé - si je lui sacrifie un Imaginaire qui cependant l'empoissait -, l'être aimé doit entrer dans la mélancolie de sa propre déchéance. Et il faut, concurremment à mon propre deuil, prévoir et assumer cette mélancolie de l'autre, et j'en souffre, *car je l'aime encore*.

L'acte vrai du deuil, ce n'est pas de souffrir par la perte de l'objet aimé ; c'est de constater un jour, sur la peau de la relation, telle menue tache, venue là comme le symptôme d'une mort sûre : pour la première fois, je fais du mal à qui j'aime, sans le vouloir, certes, mais *sans m'affoler*.

5. Je tente de m'arracher à l'Imaginaire amoureux : mais l'Imaginaire brûle par-dessous, comme de la tourbe mal éteinte ; il s'embrase de nouveau ; ce qui était renoncé resurgit ; de la tombe mal fermée éclate brusquement un long cri.

(Jalousies, angoisses, possessions, discours, appétits, signes, de nouveau le désir amoureux brûlait de partout. C'était comme si je voulais étreindre une dernière fois, à la folie, quelqu'un qui allait mourir - à qui j'allais mourir : j'opérais un déni de séparation.)

L'orange

FÂCHEUX. Sentiment de menue jalousie qui saisit le sujet amoureux lorsqu'il voit l'intérêt de l'être aimé capté et détourné par des personnes, des objets ou des occupations qui agissent à ses yeux comme autant de rivaux secondaires.

1. Werther : « Les oranges que j'avais mises de côté, les seules qu'il y eût encore, firent un excellent effet, sauf qu'à chaque tranche que, par politesse, elle offrait à une indiscrète voisine, je me sentais le cœur comme transpercé. »

Le monde est plein de voisins indiscrets, avec qui il me faut partager l'autre. Le monde est précisément cela : *une contrainte de partage*. Le monde (le mondain) est mon rival. Je suis sans cesse dérangé par des Fâcheux : une vague relation, rencontrée par hasard et qui s'assied de force à notre table ; des voisins de restaurant dont la vulgarité visiblement fascine l'autre, au point qu'il n'entend pas si je lui parle ou non ; un objet, même, un livre, par exemple, dans lequel l'autre est plongé (je suis jaloux du livre). Est fâcheux tout ce qui raye

fugitivement la relation duelle, altère la complicité et défait l'appartenance : « À moi aussi tu appartiens », dit le monde.

2. Charlotte partage son orange par politesse mondaine, ou, si l'on veut, par bonté ; mais ce sont là des motifs qui n'apaisent pas l'amoureux : « C'était bien la peine que je mette ces oranges de côté pour elle, puisqu'elle les donne à d'autres », se dit probablement Werther. Toute obéissance aux rites mondains apparaît comme une complaisance de l'être aimé, et cette complaisance altère son image. Contradiction insoluble : d'une part, il faut bien que Charlotte soit « bonne », puisqu'elle est un objet parfait ; mais, d'autre part, il ne faut pas que cette bonté ait pour effet d'abolir le privilège qui me constitue. Cette contradiction se retourne en vague ressentiment ; ma jalousie est indistincte : elle s'adresse tout aussi bien au fâcheux qu'à l'être aimé qui accueille sa demande sans avoir l'air d'en souffrir : je suis *agacé* contre les autres, contre l'autre, contre moi (de là peut partir une « scène »).

Fading

FADING. Épreuve douloureuse selon laquelle l'être aimé semble se retirer de tout contact, sans même que cette indifférence énigmatique soit dirigée contre le sujet amoureux ou prononcée au profit de qui que ce soit d'autre, monde ou rival.

1. Dans le texte, le fading des voix est une bonne chose ; les voix du récit vont, viennent, s'effacent, se chevauchent ; on ne sait qui parle ; cela parle, c'est tout : plus d'image, rien que du langage. Mais l'autre n'est pas un texte, c'est une image, une et coalescente ; si la voix se perd, c'est toute l'image qui s'évanouit (l'amour est monologique, maniaque ; le texte est hétérologique, pervers).

Le fading de l'autre, quand il se produit, m'angoisse parce qu'il semble sans cause et sans terme. Tel un mirage triste, l'autre s'éloigne, se reporte à l'infini et je m'épuise à l'atteindre.

(Du temps que ce vêtement était à la pointe de la mode, une firme américaine vantait le bleu délavé de ses *jeans : it fades, fades and fades*. L'être aimé, ainsi, n'en finit pas de s'évanouir, de s'affadir : sentiment de folie, plus pur que si cette folie était violente.)

(Fading déchirant : peu avant de mourir, la grand-mère du Narrateur, par moments, ne voit plus, n'entend plus ; elle ne reconnaît plus l'enfant, et le regarde « d'un air étonné, méfiant, scandalisé ».)

2. Il est des cauchemars où la Mère apparaît, le visage empreint d'un air sévère et froid. Le fading de l'objet aimé, c'est le retour terrifiant de la Mauvaise Mère, le retrait inexplicable d'amour, le délaissement bien connu des Mystiques : Dieu existe, la Mère est présente, mais *ils n'aiment plus*. Je ne suis pas détruit, mais *laissé là*, comme un déchet.

3. La jalousie fait moins souffrir, car l'autre y reste vivant. Dans le fading, l'autre semble perdre tout désir, il est gagné par la Nuit. Je suis abandonné de l'autre, mais cet abandon se redouble de l'abandon dont il est saisi lui-même ; son image est de la sorte lavée, liquidée ; je ne puis plus me soutenir de rien, pas même du désir que l'autre porterait ailleurs : je suis dans le deuil d'un objet lui-même endeuillé (de là, comprendre à quel point nous avons besoin du désir de l'autre, même si ce désir ne s'adresse pas à nous).

4. Lorsque l'autre se prend de fading, lorsqu'il se retire, au profit de rien, sinon d'une angoisse qu'il ne peut dire qu'à travers ces pauvres mots : *« je ne me sens pas bien »*, il semble se mouvoir au loin dans un brouillard ; non point mort, mais *vivant flou*, dans la région des Ombres ; Ulysse leur rendait visite, les évoquait (*Nekuia*) ; parmi elles était l'ombre de sa mère ; j'appelle, j'évoque ainsi l'autre, la Mère, mais ce qui vient n'est qu'une ombre.

5. Le fading de l'autre se tient dans sa voix. La voix supporte, donne à lire et pour ainsi dire accomplit l'évanouissement de l'être aimé, car il appartient à la voix de mourir. Ce qui fait la voix, c'est ce qui, en elle, me déchire à force de devoir mourir, comme si elle était

tout de suite et ne pouvait être jamais rien d'autre qu'un souvenir. Cet être fantôme de la voix, c'est l'inflexion. L'inflexion, en quoi se définit toute voix, c'est ce qui est en train de se taire, c'est ce grain sonore qui se désagrège et s'évanouit. La voix de l'être aimé, je ne la connais jamais que morte, remémorée, rappelée à l'intérieur de ma tête, bien au-delà de l'oreille ; voix ténue et cependant monumentale, puisqu'elle est de ces objets qui n'ont d'existence qu'une fois disparus.

(Voix endormie, voix déshabitée, voix du constat, du fait lointain, de la fatalité blanche.)

6. Rien de plus déchirant qu'une voix aimée et fatiguée : voix exténuée, raréfiée, exsangue, pourrait-on dire, voix tout au bout du monde, qui va s'engloutir très loin dans des eaux froides : elle est *sur le point* de disparaître, comme l'être fatigué est *sur le point* de mourir : la fatigue, c'est l'infini même : ce qui n'en finit pas de finir. Cette voix brève, courte, presque malgracieuse à force de rareté, ce *presque rien* de la voix aimée et distante, devient en moi un bouchon monstrueux, comme si un chirurgien m'enfonçait un gros tampon de ouate dans la tête.

7. Freud, paraît-il, n'aimait pas le téléphone, lui qui aimait, cependant, *écouter*. Peut-être sentait-il, prévoyait-il, que le téléphone est toujours une *cacophonie*, et que ce qu'il laisse passer, c'est la *mauvaise voix*, la fausse communication ? Par le téléphone, sans doute, j'essaye de nier la séparation - comme l'enfant redoutant de perdre sa mère joue à manipuler sans relâche une ficelle ; mais le fil du téléphone n'est pas un bon objet transitionnel, ce n'est pas une ficelle inerte ; il est chargé d'un sens, qui n'est pas celui de la jonction, mais celui de la distance : voix aimée, fatiguée, entendue au téléphone : c'est le fading dans toute son angoisse. Tout d'abord, cette voix, quand elle me vient, quand elle est là, quand elle dure (à grand-peine), je ne la reconnais jamais tout à fait ; on dirait qu'elle sort de dessous un masque (ainsi, dit-on, les masques de la tragédie grecque avaient une fonction magique : donner à la voix une origine chthonienne, la déformer, la dépayser, la faire venir de l'au-delà souterrain). Et puis, l'autre y est toujours en instance de départ ; il s'en va deux fois, par sa

voix et par son silence : à qui est-ce de parler ? Nous nous taisons ensemble : encombrement de deux vides. *Je vais te quitter*, dit à chaque seconde la voix du téléphone.

(Épisode d'angoisse vécu par le narrateur proustien, lorsqu'il téléphone à sa grand-mère : s'angoisser du téléphone : véritable signature de l'amour.)

8. Je m'effraie de tout ce qui vient altérer l'Image. Je m'effraie donc de la fatigue de l'autre : elle est le plus cruel des objets rivaux. Comment lutter contre une fatigue ? Je vois bien, seule attache qui me reste, que cette fatigue, l'autre en arrache, exténué, un morceau, *pour me le donner*. Mais que faire de ce paquet de fatigue déposé devant moi ? Que veut dire ce don ? *Laissez-moi ? Recueillez-moi ?* Personne ne répond, car ce qui est donné, c'est précisément *ce qui ne répond pas*.

(Dans aucun roman d'amour, je n'ai lu qu'un personnage soit *fatigué*. Il m'a fallu attendre Blanchot pour que quelqu'un me parle de la Fatigue.)

Fautes

FAUTES. En telle ou telle occasion infime de la vie quotidienne, le sujet croit avoir manqué à l'être aimé et en éprouve un sentiment de culpabilité.

1. « A peine étaient-ils arrivés à la gare de ***, qu'il avait repéré sans rien dire, sur un tableau, l'emplacement des secondes et du wagon-restaurant ; mais cela avait l'air si loin en avant, tout au bout du quai en courbe, qu'il n'avait pas osé prendre la précaution, somme toute maniaque, d'y conduire X... pour y attendre le train ; ç'aurait été, pensait-il, comme une pusillanimité, une soumission obséquieuse au code de la SNCF : l'observation des écriteaux, la peur d'être en retard, le fait de s'affoler dans une gare, ne relèvent-ils pas d'une manie de vieux, de retraités ? Et puis, s'il se trompait ? Quel ridicule de courir le long du quai, comme ces gens qui clopinent, encombrés de pa-

quets ! - C'est pourtant ce qui arriva : le train est passé devant la gare et s'est arrêté très loin. X... l'a embrassé en vitesse et a couru en avant ; en firent autant quelques jeunes vacanciers en slip de bain. Dès lors, il ne vit plus rien, sinon le pan arrière, obtus, du dernier wagon, loin en avant. Aucun signe (ce n'était pas possible), aucun adieu. Le train ne partait pas. Pourtant, il n'osait pas bouger, quitter le quai, bien que ce fût absolument inutile d'y rester. Une sorte de contrainte symbolique (la contrainte très forte d'un petit symbolisme) l'obligeait à rester là, tant que le train y était (avec X... dedans). Il ne bougeait donc pas, stupide, ne voyant rien, sinon le train lointain, n'étant vu de personne, sur le quai désert - impatient finalement que le train partît. Mais c'eût été une faute que de partir le premier, et qui l'aurait peut-être tracassé longtemps. »

2. Toute fissure dans la Dévotion est une faute : c'est la règle de la *Cortezia*. Cette faute se produit lorsque j'esquisse un simple geste d'indépendance à l'égard de l'objet aimé ; chaque fois que, pour rompre l'asservissement, j'essaye de « prendre sur moi » (c'est le conseil unanime du monde), je me sens coupable. Ce dont je suis coupable, c'est alors, paradoxalement, d'alléger le poids, de réduire l'encombrement exorbitant de ma dévotion, bref de « réussir » (selon le monde) ; en somme, c'est d'être fort qui me fait peur, c'est la maîtrise (ou son simple geste) qui me rend coupable.

3. Toute douleur, tout malheur, remarque Nietzsche, ont été falsifiés par une idée de tort, de faute : « On a frustré la douleur de son innocence. » L'amour-passion (le discours amoureux) succombe sans cesse à cette falsification. Il y aurait pourtant dans cet amour la possibilité d'une douleur innocente, d'un malheur innocent (si j'étais fidèle au pur Imaginaire, et ne reproduisais en moi que la dyade enfantine, la souffrance de l'enfant séparé de sa mère) ; je ne mettrais pas en cause, alors, ce qui me déchire, je pourrais même *affirmer* la souffrance. Telle serait l'innocence de la passion : non pas du tout une pureté, mais tout simplement le rejet de la Faute.

L'amoureux serait innocent comme le sont les héros sadiens. Malheureusement, sa souffrance est d'ordinaire aiguillonnée par son double, le Tort : j'ai peur de l'autre « plus que de mon père ».

" Des jours élus "

FÊTE. Le sujet amoureux vit toute rencontre de l'être aimé comme une fête.

1. La Fête, c'est ce qui s'attend. Ce que j'attends de la présence promise, c'est une sommation inouïe de plaisirs, un festin ; je jubile comme l'enfant qui rit de voir celle dont la seule présence annonce et signifie une plénitude de satisfaction : je vais avoir devant moi, pour moi, la « source de tous les biens ».

« Je vis des jours aussi heureux que ceux que Dieu réserve à ses élus ; et qu'il advienne de moi ce qui voudra, je ne pourrai pas dire que les joies, les plus pures joies de la vie, je ne les ai point goûtées. »

2. « Cette nuit - je tremble de le dire ! -, je la tenais dans mes bras, étroitement serrée contre mon sein, je couvrais de baisers sans fin ses lèvres qui murmuraient des paroles d'amour, et mes yeux se noyaient dans l'ivresse des siens ! Dieu ! suis-je punissable, si maintenant encore j'éprouve une céleste félicité à me rappeler ces brûlantes joies, à les revivre au plus profond de mon être ! »

La Fête, pour l'Amoureux, le Lunaire, c'est une jubilation, ce n'est pas un éclatement : je jouis du dîner, de l'entretien, de la tendresse, de la promesse sûre du plaisir : « un art de vivre au-dessus de l'abîme. »

(N'est-ce donc rien, pour vous, que d'être la fête de quelqu'un ?)

" Je suis fou "

FOU. Le sujet amoureux est traversé par l'idée qu'il est ou devient fou.

1. Je suis fou d'être amoureux, je ne le suis pas de pouvoir le dire, je dédouble mon image : insensé à mes propres yeux (je connais mon délire), simplement déraisonnable aux yeux d'autrui, à qui je raconte très sagement ma folie : conscient de cette folie, tenant discours sur elle.

Werther rencontre un fou dans la montagne : en plein hiver, il veut cueillir des fleurs pour Charlotte, qu'il a aimée. Cet homme, du temps qu'il était en cabanon, était heureux : il ne savait plus rien de lui-même. Werther se reconnaît *à moitié* dans le fou aux fleurs : fou par passion, comme lui, mais privé de tout accès au bonheur (supposé) de l'inconscience : souffrant de rater même sa folie.

2. Tout amoureux est fou, pense-t-on. Mais imagine-t-on un fou amoureux ? Nullement. Je n'ai droit qu'à une folie pauvre, incomplète, *métaphorique :* l'amour me rend *comme* fou, mais je ne communique pas avec la surnature, il n'y a en moi aucun sacré ; ma folie, simple déraison, est plate, voire invisible ; au reste, totalement récupérée par la culture : elle ne fait pas peur. (C'est pourtant dans l'état amoureux que certains sujets raisonnables devinent tout d'un coup que la folie est là, possible, toute proche : une folie dans laquelle l'amour lui-même sombrerait.)

3. Depuis cent ans, la folie (littéraire) est réputée consister en ceci : *« Je est un autre » :* la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre :* c'est ce que je constate avec effroi.

(Histoire zen : un vieux moine est occupé en pleine chaleur à faire sécher des champignons. « Pourquoi ne le faites-vous pas faire par d'autres ? - Un autre n'est pas moi, et je ne suis pas un autre. Un autre ne peut faire l'expérience de mon action. Je dois faire mon expérience de faire sécher les champignons. »)

Je suis indéfectiblement moi-même, et c'est en cela que je suis fou : je suis fou parce que je *consiste*.

4. Est fou celui qui est pur de tout pouvoir. - Quoi, il ne connaît aucune excitation de pouvoir, l'amoureux ? L'assujettissement est pourtant mon affaire : assujetti, voulant assujettir, j'éprouve à ma manière l'envie de pouvoir, la *libido dominandi :* est-ce que je ne dispose pas, à l'égal des systèmes politiques, d'un discours bien fait, c'est-à-dire fort, délié, *articulé ?* Cependant, c'est là ma singularité, ma libido est absolument enfermée : je n'habite aucun autre espace que le duel amoureux : pas un atome de dehors, donc pas un atome de grégarité : *je suis fou :* non que je sois original (ruse grossière de la conformité), mais parce que je suis coupé de toute socialité. Si les autres hommes sont toujours, à des degrés divers, les militants de quelque chose, je ne suis, moi, soldat de rien, pas même de ma propre folie : *je ne socialise pas* (comme on dit de tel autre qu'il ne symbolise pas).

(Peut-être reconnaître ici la coupure très singulière qui disjoint, dans l'Amoureux, la volonté de puissance - dont est marquée la qualité de sa force - de la volonté de pouvoir - dont elle est exempte ?)

" L'air embarrassé "

GÊNE. Scène à plusieurs, dans laquelle l'implicite du rapport amoureux agit comme une contrainte et suscite un embarras collectif qui n'est pas dit.

1. Werther est en train de faire une scène à Charlotte (c'est peu avant son suicide), mais la scène tourne court par l'arrivée d'Albert. On se tait et l'on se promène, l'air embarrassé, de long en large, dans la chambre ; on essaye d'insignifiants sujets de conversation, qui tombent l'un après l'autre. La situation est chargée. De quoi ? De ce que chacun est perçu par les deux autres dans son rôle (de mari, d'amant, d'enjeu), sans qu'il puisse être tenu compte de ce rôle dans la conversation. Ce qui est lourd, c'est le savoir silencieux : je sais que tu sais que je sais : telle est la formule générale de la gêne, pudeur blanche, glacée, qui prend pour insigne l'insignifiance (des propos). Paradoxe : le non-dit comme symptôme... du *conscient*.

2. Le hasard réunit tout d'un coup dans ce café quelques amis : tout un paquet d'affects. La situation est chargée ; bien que j'y sois engagé et même en souffre, je la vis comme une scène, un tableau bien dessiné, bien composé (quelque chose comme un Greuze un peu pervers) ; c'est bourré de sens, je les lis, je les suis dans toute leur finesse ; j'observe, je déchiffre, je jouis d'un texte qui éclate de lisibilité *par cela même qu'il ne dit pas*. Je ne fais que *voir* ce qui se parle, comme au cinéma muet. Il se produit en moi (contradiction dans les termes) une sorte de *fascination alerte :* je suis rivé à la scène et cependant très éveillé : mon attention fait partie de ce qui se joue, la scène est sans extérieur et pourtant je la lis : il n'y a pas de rampe, c'est un théâtre extrême. D'où le malaise - ou pour certains, pervers, la jouissance.

La Gradiva

GRADIVA. Ce nom, emprunté au livre de Jensen analysé par Freud, désigne l'image de l'être aimé pour autant qu'il accepte d'entrer un peu dans le délire du sujet amoureux afin de l'aider à s'en sortir.

1. Le héros de la *Gradiva* est un amoureux excessif : il hallucine ce que d'autres ne feraient qu'évoquer. L'antique Gradiva, figure de celle qu'il aime sans le savoir, est perçue comme une personne réelle : c'est là son délire. Elle, pour l'en tirer doucement, se conforme d'abord à ce délire ; elle y entre un peu, consent à jouer le rôle de la Gradiva, à ne pas casser tout de suite l'illusion et à ne pas réveiller brusquement le rêveur, à rapprocher insensiblement le mythe et la réalité, moyennant quoi l'expérience amoureuse prend un peu la même fonction qu'une cure analytique.

2. La Gradiva est une figure de salut, d'issue heureuse, une Euménide, une Bienveillante. Mais, de même que les Euménides ne sont que d'anciennes Érinyes, déesses du harcèlement, de même il existe, dans le champ amoureux, une mauvaise Gradiva. L'être aimé, ne fût-ce qu'inconsciemment et pour des motifs qui peuvent procéder de son propre profit névrotique, semble alors avoir à cœur de m'enfoncer

dans mon délire, d'entretenir et d'irriter la blessure amoureuse : tels ces parents de schizophrènes, qui, dit-on, ne cessent de provoquer ou d'aggraver la folie de leur enfant par de menues interventions conflictuelles, l'autre essaye de *me rendre fou*. Par exemple : l'autre s'emploie à me mettre en contradiction avec moi-même (ce qui a pour effet de paralyser en moi tout langage) ; ou encore, il fait alterner des actes de séduction et de frustration (c'est là l'ordinaire de la relation amoureuse) ; il passe sans prévenir d'un régime à l'autre, de la tendresse intime, complice, à la froideur, au silence, au congé ; ou enfin, d'une façon encore plus ténue, mais non moins blessante, il s'ingénie à « casser » la conversation, soit en imposant de passer brusquement d'un sujet grave (qui m'importe) à un sujet futile, soit en s'intéressant visiblement, pendant que je parle, à autre chose que ce que je dis. Bref, l'autre ne cesse de me ramener à mon impasse : je ne peux ni sortir de cette impasse ni m'y reposer, tel le fameux cardinal Balue enfermé dans une cage où il ne pouvait ni se tenir debout ni s'allonger.

3. Comment l'être qui m'a capturé, pris dans le filet, peut-il me décapturer, desserrer les mailles ? Par la délicatesse. Le petit Martin Freud ayant été humilié pendant une séance de patinage, son père l'écoute, lui parle et le dénoue, comme s'il libérait un animal prisonnier des filets d'un braconnier : « Très tendrement, il enlevait l'une après l'autre les mailles qui retenaient la petite bête, ne manifestant aucune hâte et résistant sans impatience aux soubresauts que faisait l'animal pour se libérer, jusqu'à ce qu'il les ait toutes démêlées et que la bête puisse s'enfuir en oubliant tout de cette aventure. »

4. On dira à l'amoureux - ou à Freud : il était facile à la fausse Gradiva d'entrer un peu dans le délire de son amoureux, puisqu'elle aussi, elle l'aimait. Ou plutôt, expliquez-nous cette contradiction : d'une part, Zoé veut Norbert (elle veut s'unir à lui), elle en est amoureuse ; et, d'autre part, chose exorbitante pour un sujet amoureux, elle garde la maîtrise de son sentiment, elle ne délire pas, puisqu'elle est capable de feindre. Comment donc Zoé peut-elle à la fois « aimer » et « être amoureuse » ? Ces deux projets ne sont-ils pas réputés différents, l'un noble, l'autre morbide ?

Aimer et *être amoureux* ont des rapports difficiles : car, s'il est vrai qu'*être amoureux* ne ressemble à rien d'autre (une goutte d'*être-amoureux* diluée dans une vague relation amicale la colore vivement, la fait incomparable : je sais *tout de suite* que dans mon rapport à X..., Y..., si prudemment que je me retienne, il y a de l'*être-amoureux*), il est vrai aussi que, dans l'*être-amoureux*, il y a de l'*aimer* : je veux saisir, farouchement, mais aussi je sais donner, activement. Qui peut donc réussir cette dialectique ? Qui, sinon la femme, celle qui ne se dirige vers aucun objet - seulement vers... le don ? Si donc tel amoureux parvient à « aimer », c'est dans la mesure même où il se féminise, rejoint la classe des grandes Amoureuses, des Suffisamment Bonnes. Voilà pourquoi - peut-être - c'est Norbert qui délire - et c'est Zoé qui aime.

Habit bleu et gilet jaune

HABIT. Tout affect suscité ou entretenu par le vêtement que le sujet a porté lors de la rencontre amoureuse, ou porte dans l'intention de séduire l'objet aimé.

1. En vue d'un rendez-vous qui m'exalte, je fais soigneusement ma toilette. Ce mot n'a pas que des sens gracieux ; sans parler de l'usage scatologique, il désigne aussi « les apprêts auxquels on soumet le condamné à mort avant de le conduire à l'échafaud » ; ou encore « la membrane graisseuse et claire dont on se sert dans la boucherie et la charcuterie pour couvrir certaines pièces ». C'est comme si, au bout de toute toilette, inscrit dans l'excitation qu'elle suscite, il y avait toujours le corps tué, embaumé, vernissé, enjolivé à la façon d'une victime. En m'habillant, je pare ce qui, du désir, va être raté.

2. Socrate : « Je me suis donc paré afin d'être beau pour aller auprès d'un garçon beau. » Je dois ressembler à qui j'aime. Je postule (et c'est cela qui me fait jouir) une conformité d'essence entre l'autre et moi. Image, imitation : je fais le plus de choses possible comme l'autre. Je veux être l'autre, je veux qu'il soit moi, comme si nous étions unis, enfermés dans le même sac de peau, le vêtement n'étant

que l'enveloppe lisse de cette matière coalescente dont est fait mon Imaginaire amoureux.

3. Werther : « Il m'en a fort coûté de me résoudre enfin à ne plus mettre le très simple habit bleu que je portais quand je dansai avec Lotte pour la première fois ; mais il avait fini par être tout passé. Je m'en suis d'ailleurs fait faire un absolument semblable... » C'est dans ce vêtement (habit bleu et gilet jaune) que Werther veut être enterré et qu'on le trouve en train de mourir dans sa chambre.

Chaque fois qu'il met ce vêtement (dans lequel il mourra), Werther se travestit. En quoi ? En amoureux ravi : il recrée magiquement l'épisode du ravissement, ce moment où il s'est trouvé sidéré par l'Image. Ce vêtement bleu l'enferme si fort, que le monde alentour s'abolit : *rien que nous deux :* par lui, Werther se forme un corps d'enfant, où phallus et mère sont joints, sans rien au-delà. Ce costume pervers a été porté dans toute l'Europe par les fans du roman, sous le nom de « costume à la Werther ».

Identifications

IDENTIFICATION. Le sujet s'identifie douloureusement à n'importe quelle personne (ou n'importe quel personnage) qui occupe dans la structure amoureuse la même position que lui.

1. Werther s'identifie à tout amoureux perdu ; il est le fou qui aima Charlotte et s'en va cueillir des fleurs en plein hiver ; il est ce jeune valet amoureux d'une veuve, qui vient de tuer son rival, pour lequel il veut intercéder, mais qu'il ne peut sauver de l'arrestation : « Rien ne peut te sauver, malheureux ! Je vois bien que rien ne peut nous sauver. » L'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi.

2. Tout réseau amoureux, je le dévore du regard et j'y repère la place qui serait la mienne, si j'en faisais partie. Je perçois non des analogies, mais des homologies : je constate, par exemple, que je suis

à X... ce que Y... est à Z... ; tout ce qu'on me dit de Y... m'atteint au plus vif, bien que sa personne me soit indifférente, inconnue même ; je suis pris dans un miroir qui se déplace et qui me capte partout où il y a une structure duelle. Il y a pire : il peut se trouver que d'un autre côté je sois aimé de qui je n'aime pas ; or, loin de m'aider (par la gratification qu'elle implique ou le dérivatif qu'elle pourrait constituer), cette situation m'est douloureuse : je me vois dans l'autre qui aime sans être aimé, je retrouve en lui les gestes mêmes de mon malheur, mais ce malheur, c'est moi, cette fois-ci, qui en suis l'agent actif : je m'éprouve à la fois comme victime et comme bourreau.

(Par cette homologie, marche - se vend - le roman d'amour.)

3. X... est plus ou moins désiré, flatté, par d'autres que par moi. Je viens donc à leur place, Werther est à la même place que Heinrich, le fou aux fleurs, qui a aimé Charlotte, à la folie. Or, ce rapport de structure (des points sont disposés dans un certain ordre autour d'un point), j'en viens très vite à l'imaginer en termes de personnalité : puisque Heinrich et moi occupons le même lieu, ce n'est plus seulement à la place de Heinrich que je m'identifie, c'est aussi à son image. Un délire me prend : *je suis Heinrich !* Cette identification généralisée, étendue à tous ceux qui entourent l'autre et bénéficient de lui comme moi, m'est deux fois douloureuse : elle me dévalorise à mes propres yeux (je me retrouve *réduit* à telle personnalité), mais aussi elle dévalorise mon autre, qui devient l'enjeu inerte, ballotté, d'un cercle de concurrents. Chacun, identique aux autres, semble crier : *à moi ! à moi !* On dirait une troupe d'enfants en train de se disputer la balle, le chiffon, n'importe quel objet, bref le fétiche qu'on leur a lancé, *à qui l'attrapera* (ce jeu s'appelait la *gribouillette*).

La structure ne fait pas acception de personnes ; elle est donc terrible (comme une bureaucratie). On ne peut la supplier, lui dire : « Voyez comme je suis mieux que H... » Inexorable, elle répond : « vous êtes à la même place ; donc vous êtes H... » Nul ne peut *plaider* contre la structure.

4. Werther s'identifie au fou, au valet. Je puis, moi, lecteur, m'identifier à Werther. Historiquement, des milliers de sujets l'ont fait, souffrant, se suicidant, s'habillant, se parfumant, écrivant comme s'ils étaient Werther (ariettes, complaintes, bonbonnières, boucles de ceinture, éventails, eau de toilette à la Werther). Une longue chaîne d'équivalences lie tous les amoureux du monde. Dans la théorie de la littérature, la « projection » (du lecteur dans le personnage), aujourd'hui, n'a plus cours : elle est néanmoins le registre propre des lectures imaginaires : lisant un roman d'amour, c'est peu dire que je me projette ; je colle à l'image de l'amoureux (de l'amoureuse), enfermé avec cette image dans la clôture même du livre (chacun sait que ces romans se lisent en état de sécession, de réclusion, d'absence et de volupté : aux cabinets).

Les images

IMAGE. Dans le champ amoureux, les blessures les plus vives viennent davantage de ce que l'on voit que de ce que l'on sait.

1. (« Tout d'un coup, au retour du vestiaire, il les voit en conversation tendre, penchés l'un vers l'autre. »)

L'image se découpe ; elle est pure et nette comme une lettre : elle est la lettre de ce qui me fait mal. Précise, complète, fignolée, définitive, elle ne me laisse aucune place : j'en suis exclu comme de la scène primitive, qui n'existe peut-être que pour autant qu'elle est découpée par le contour de la serrure. Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image : l'image, c'est ce dont je suis exclu. Au contraire de ces dessins rébus, où le chasseur est secrètement dessiné dans le fouillis d'une frondaison, je ne suis pas dans la scène : l'image est sans énigme.

2. L'image est péremptoire, elle a toujours le dernier mot ; aucune connaissance ne peut la contredire, l'aménager, la subtiliser. Werther sait bien que Charlotte est promise à Albert, et en somme il n'en souffre que vaguement ; mais « il lui court un frisson par tout le corps lorsque Albert étreint sa svelte taille ». *Je sais bien* que Char-

lotte ne m'appartient pas, dit la raison de Werther, *mais tout de même*, Albert me la vole, dit l'image qu'il a sous les yeux.

3. Les images dont je suis exclu me sont cruelles ; mais parfois aussi (retournement) je suis pris dans l'image. M'éloignant de la terrasse de café où je dois laisser l'autre en compagnie, *je me vois* partir seul, marchant, un peu tassé, dans la rue déserte. Je convertis mon exclusion en image. Cette image, où mon absence est prise comme dans une glace, est une image *triste*.

Une peinture romantique montre dans une lumière polaire un amoncellement de débris glacés ; nul homme, nul objet n'habite cet espace désolé ; mais, par là même, pour peu que je sois en proie à la tristesse amoureuse, ce vide demande que je m'y projette ; je me vois comme une figurine, assis sur l'un de ces blocs, abandonné à jamais. « J'ai froid, dit l'amoureux, rentrons », mais il n'y a nulle route, le bateau est brisé. Il y a un *froid* spécial de l'amoureux : frilosité du petit (d'homme, d'animal) qui a besoin de la chaleur maternelle.

4. Ce qui me blesse, ce sont les *formes* de la relation, ses images ; ou plutôt, ce que les autres nomment *forme*, je l'éprouve, moi comme force. L'image - comme l'exemple pour l'obsessionnel - est *la chose même*. L'amoureux est donc artiste, et son monde est bien un monde à l'envers, puisque toute image y est sa propre fin (rien au-delà de l'image).

L'Inconnaissable

INCONNAISSABLE. Efforts du sujet amoureux pour comprendre et définir l'être aimé « en soi », au titre de type caractériel, psychologique ou névrotique, indépendamment des données particulières du rapport amoureux.

1. Je suis pris dans cette contradiction : d'une part, je crois connaître l'autre mieux que quiconque et le lui affirme triomphalement (« Moi, je te connais. Il n'y a que moi qui te connaisse bien ! ») ; et, d'autre part, je suis souvent saisi de cette évidence : l'autre est impé-

nétrable, introuvable, intraitable ; je ne puis l'ouvrir, remonter à son origine, défaire l'énigme. D'où vient-il ? Qui est-il ? Je m'épuise, je ne le saurai jamais.

(De tous ceux que j'avais connus, X... était à coup sûr le plus impénétrable. Cela venait de ce qu'on ne connaissait rien de son désir : connaître quelqu'un, n'est-ce pas seulement ceci : connaître son désir ? Je connaissais tout, immédiatement, des désirs de Y... : il m'apparaissait alors « cousu de fil blanc », et j'étais enclin à l'aimer non plus avec terreur, mais avec indulgence, comme une mère aime son enfant.)

Retournement : « Je n'arrive pas à te connaître » veut dire : « Je ne saurai jamais ce que tu penses vraiment de moi. » Je ne puis te déchiffrer, parce que je ne sais comment tu me déchiffres.

2. Se dépenser, se démener pour un objet impénétrable, c'est de la pure religion. Faire de l'autre une énigme insoluble dont ma vie dépend, c'est le consacrer comme dieu ; je n'arriverai jamais à défaire la question qu'il me pose, l'amoureux n'est pas Œdipe. Il ne me reste plus alors qu'à renverser mon ignorance en vérité. Il n'est pas vrai que plus on aime, mieux on comprend ; ce que l'action amoureuse obtient de moi, c'est seulement cette sagesse : que l'autre n'est pas à connaître ; son opacité n'est nullement l'écran d'un secret, mais plutôt une sorte d'évidence, en laquelle s'abolit le jeu de l'apparence et de l'être. Il me vient alors cette exaltation d'aimer à fond *quelqu'un d'inconnu*, et qui le reste à jamais : mouvement mystique : j'accède à la connaissance de l'inconnaissance.

3. Ou encore : au lieu de vouloir définir l'autre (« Qu'est-ce qu'il est ? »), je me tourne vers moi-même : « Qu'est-ce que je veux, moi qui veux te connaître ? » Qu'est-ce que cela donnerait, si je décidais de te définir comme une force, et non comme une personne ? Et si je me situais moi-même comme une autre force en face de ta force ? Cela donnerait ceci : mon autre se définirait seulement par la souffrance ou le plaisir qu'il me donne.

“ Montrez-moi qui désirer ”

INDUCTION. L’être aimé est désiré parce qu’un autre ou d’autres ont montré au sujet qu’il est désirable : tout spécial qu’il soit, le désir amoureux se découvre par induction.

1. Peu avant de tomber amoureux, Werther rencontre un jeune valet qui lui raconte sa passion pour une veuve : « L’image de cette fidélité, de cette tendresse, me poursuit partout, et, comme brûlé moi-même de ce feu, je languis, je me consume. » Après quoi il ne reste plus à Werther qu’à tomber amoureux, à son tour, de Charlotte. Et Charlotte elle-même lui sera désignée avant qu’il la voie ; dans la voiture qui les emmène au bal, une amie obligeante lui dit combien Lotte est belle. Le corps *qui va être aimé* est, à l’avance, cerné, manié par l’objectif, soumis à une sorte d’effet zoom, qui le rapproche, le grossit et amène le sujet à y coller le nez : n’est-il pas l’objet *scintillant* qu’une main habile fait miroiter devant moi et qui va m’hypnotiser, me capturer ? Cette « contagion affective », cette induction, part des autres, du langage, des livres, des amis : aucun amour n’est originel. (La culture de masse est machine à montrer le désir : voici qui doit vous intéresser, dit-elle, comme si elle devinait que les hommes sont incapables de trouver tout seuls qui désirer.)

La difficulté de l’aventure amoureuse est dans ceci : « Qu’on me montre qui désirer, mais ensuite qu’on débarrasse ! » : épisodes innombrables où je tombe amoureux de qui est aimé de mon meilleur ami : tout rival a d’abord été maître, guide, montreur, médiateur.

2. Pour te montrer là où est ton désir, il suffit de te l’interdire *un peu* (s’il est vrai qu’il n’y a pas de désir sans interdit). X... souhaite que je sois là, à ses côtés, tout en le laissant *un peu* libre : souple, m’absentant parfois, mais restant *non loin :* il faut, d’une part, que je sois présent comme interdit (sans lequel il n’y aurait pas de bon désir), mais aussi que je m’éloigne au moment où, ce désir s’étant formé, je risquerais de l’encombrer : il faut que je sois la Mère suffisamment bonne (protectrice et libérale), autour de laquelle joue l’enfant, pendant qu’elle coud paisiblement. Telle serait la structure du couple

« réussi » : un peu d'interdit, beaucoup de jeu ; désigner le désir, et puis le laisser, à la façon de ces indigènes obligeants, qui vous montrent bien le chemin, sans pour autant s'entêter à vous accompagner.

L'informateur

INFORMATEUR. Figure amicale qui semble cependant avoir pour rôle constant de blesser le sujet amoureux en lui livrant, comme si de rien n'était, sur l'être aimé, des informations anodines, mais dont l'effet est de déranger l'image que le sujet a de cet être.

1. Gustave, Léon et Richard forment un clan ; Urbain, Claudius, Étienne et Ursule, un autre ; Abel, Gontran, Angèle et Hubert, un autre encore (j'emprunte ces prénoms à *Paludes*, qui est le livre des Prénoms). Cependant, Léon fait un jour la connaissance d'Urbain, qui fait la connaissance d'Angèle, qui, au reste, connaissait un peu Léon, etc. Il se forme ainsi une constellation ; chaque sujet est appelé à entrer en rapport un jour avec son astre le plus éloigné et à s'entretenir avec lui de tous les autres : tout finit par coïncider (c'est le mouvement même de *la Recherche du temps perdu*, qui est un immense micmac, un réseau farce). L'amitié mondaine est épidémique : tout le monde s'attrape, comme une maladie. Supposez maintenant que je lâche dans ce réseau un sujet douloureux, avide de maintenir avec son autre un espace étanche, pur (non touché), consacré ; les activités du réseau, son trafic d'informations, ses engouements, ses initiatives, seront reçus comme autant de dangers. Et, au milieu de cette petite société, à la fois village ethnologique et comédie de boulevard, structure parentale et imbroglio comique, se tient l'Informateur, qui s'affaire et *dit tout à tout le monde*.

L'Informateur, ingénu ou pervers, a un rôle négatif. Si anodin que soit le message qu'il me passe (comme une maladie), il réduit mon autre à n'être qu'un autre. Je suis bien obligé de l'écouter (je ne puis *mondainement* laisser voir mon agacement), mais je m'efforce de rendre mon écoute mate, indifférente, comme tassée.

2. Ce que je veux, c'est un petit cosmos (avec son temps, sa logique), habité seulement par « nous deux » (titre d'un magazine sentimental). Tout ce qui vient de l'extérieur est une menace ; soit sous forme d'ennui (si je suis obligé de vivre dans un monde d'où l'autre est absent), soit sous forme de blessure (si ce monde me tient sur cet autre un discours indiscret).

En me livrant sur qui j'aime une information insignifiante, l'Informateur me découvre un secret. Ce secret n'est pas profond ; il vient de l'extérieur : c'est l'extérieur de l'autre qui m'était caché. Le rideau s'ouvre à l'envers, non sur une scène intime, mais sur une salle publique. Quoi qu'elle dise, l'information m'est douloureuse : un morceau mat, ingrat, de réalité me tombe dessus. Pour la délicatesse amoureuse, tout fait a quelque chose d'agressif : un bout de « science », fût-elle vulgaire, fait irruption dans l'Imaginaire.

" Ça ne peut pas continuer "

INSUPPORTABLE. Le sentiment d'une accumulation des souffrances amoureuses explose dans ce cri : « Ça ne peut pas continuer. »

1. À la fin du roman, d'un mot qui précipitera le suicide de Werther, Charlotte (qui a aussi ses problèmes) finit par constater que « cela ne peut continuer ainsi ». Ce mot, Werther aurait pu le dire lui-même, et très tôt, car il appartient à la situation amoureuse d'être tout de suite intolérable, dès que l'émerveillement de la rencontre est passé. Un démon nie le temps, la maturation, la dialectique et dit à chaque instant : *ça ne peut pas durer !* - Cependant, cela dure, sinon toujours, du moins longtemps. La patience amoureuse a donc pour départ sa propre dénégation : elle ne procède ni d'une attente, ni d'une maîtrise, ni d'une ruse, ni d'un courage ; c'est un malheur qui ne s'use pas, à proportion de son acuité ; une suite d'à-coups, la répétition (comique ?) du geste par lequel je me signifie que j'ai décidé – courageusement ! - de mettre fin à la répétition ; la patience d'une impatience. (Sentiment *raisonnable* : tout s'arrange - mais rien ne dure. Sentiment *amoureux* : rien ne s'arrange - et pourtant cela dure.)

2. Constater l'Insupportable : ce cri a son bénéfice : me signifiant à moi-même qu'il faut en sortir, par quelque moyen que ce soit, j'installe en moi le théâtre martial de la Décision, de l'Action, de l'Issue. L'*exaltation* est comme le profit secondaire de mon impatience ; je m'en nourris, je m'y vautre. Toujours « artiste », je fais de la forme même un contenu. Imaginant une solution douloureuse (renoncer, partir, etc.), je fais retentir en moi le fantasme exalté de l'issue ; une gloire d'abnégation m'envahit (renoncer à l'amour, non à l'amitié, etc.) et j'oublie aussitôt ce qu'il faudrait alors sacrifier : tout simplement ma folie - qui, par statut, ne peut se constituer en objet de sacrifice : voit-on un fou « sacrifiant » sa folie à quelqu'un ? Pour le moment, je ne vois dans l'abnégation qu'une forme noble, théâtrale, ce qui est encore la retenir dans l'enceinte de mon Imaginaire.

3. Lorsque l'exaltation est tombée, j'en suis réduit à la philosophie la plus simple : celle de l'endurance (dimension naturelle des fatigues vraies). Je subis sans m'accommoder, je persiste sans m'aguerrir : toujours éperdu, jamais découragé ; je suis une poupée Daruma, un poussah sans jambes auquel on donne des chiquenaudes incessantes, mais qui *finalement* reprend son aplomb, assuré par une quille intérieure (mais quelle est ma quille ? La *force* de l'amour ?). C'est ce que dit un poème populaire qui accompagne ces poupées japonaises :

«Telle est la vie

Tomber sept fois

Et se relever huit. »

Idées de solution

ISSUES. Leurres de solutions, quelles qu'elles soient, qui procurent au sujet amoureux, en dépit de leur caractère souvent catastrophique, un repos passager ; manipulation fantasmatique des issues possibles de la crise amoureuse.

1. Idée de suicide ; idée de séparation ; idée de retraite ; idée de voyage ; idée d'oblation, etc. ; je puis imaginer plusieurs solutions à la crise amoureuse et je ne cesse de le faire. Cependant, quelque aliéné que je sois, il ne m'est pas difficile de saisir, à travers ces idées récurrentes, une figure unique, vide, qui est seulement celle de l'issue ; ce avec quoi je vis, complaisamment, c'est le fantasme d'un *autre rôle :* le rôle de quelqu'un qui « s'en sort ».

Ainsi se dévoile, une fois de plus, la nature langagière du sentiment amoureux : toute solution est impitoyablement renvoyée à sa seule idée - c'est-à-dire à un être verbal ; en sorte que finalement, étant langage, l'idée d'issue vient s'ajuster à la forclusion de toute issue : le discours amoureux est en quelque sorte un huis clos de Sorties.

2. L'Idée est toujours une scène pathétique que j'imagine et dont je m'émeus ; bref, un théâtre. Et c'est la nature théâtrale de l'idée dont je tire profit : ce théâtre, du genre stoïque, me grandit, me donne de la stature. En *imaginant* une solution extrême (c'est-à-dire définitive, c'est-à-dire encore définie), je produis une fiction, je deviens artiste, je fais un tableau, je peins ma sortie ; l'Idée *se voit*, tel le moment prégnant (doué d'un sens fort, choisi) du drame bourgeois : c'est tantôt une scène d'adieu, tantôt une lettre solennelle, tantôt, pour bien plus tard, un revoir plein de dignité. L'*art* de la catastrophe m'apaise.

3. Toutes les solutions que j'imagine sont intérieures au système amoureux : retraite, voyage, suicide, c'est toujours l'amoureux qui se cloître, s'en va ou meurt ; s'il se voit cloîtré, parti ou mort, ce qu'il voit, c'est toujours un amoureux : je me commande à moi-même d'être toujours amoureux et de ne plus l'être. Cette sorte d'identité du problème et de sa solution définit précisément le *piège :* je suis piégé parce qu'il est hors de ma portée de changer de système : je suis « fait » deux fois : à l'intérieur de mon propre système et parce que je ne peux pas lui en substituer un autre. Ce nœud double définit, paraît-il, un certain type de folie (le piège se referme, quand le malheur est sans contraire : « Pour que malheur il y ait, il faut que le bien lui-même fasse mal »). Casse-tête : pour « en sortir », il faudrait que je

sorte du système - dont je veux sortir, etc. S'il n'était pas dans la « nature » du délire amoureux de passer, de tomber tout seul, nul ne pourrait jamais y mettre fin (ce n'est pas parce qu'il est mort que Werther a cessé d'être amoureux, bien au contraire).

La jalousie

JALOUSIE. « Sentiment qui naît dans l'amour et qui est produit par la crainte que la personne aimée ne préfère quelque autre » (Littré).

1. Le jaloux du roman n'est pas Werther ; c'est M. Schmidt, le fiancé de Frédérique, l'homme à la mauvaise humeur. La jalousie de Werther vient par les images (voir Albert entourer de son bras la taille de Charlotte), non par la pensée. C'est qu'il s'agit (et c'est là une beauté du livre) d'une disposition tragique, et non psychologique. Werther ne hait pas Albert ; simplement, Albert occupe une place désirée : c'est un adversaire (un concurrent, au sens propre), non un ennemi : il n'est pas « odieux ». Dans ses lettres à Wilhelm, Werther se montre peu jaloux. C'est seulement lorsque l'on quitte la confidence pour passer au récit final que la rivalité devient aiguë, âcre, comme si la jalousie advenait par ce simple passage du *je* au *il*, d'un discours imaginaire (saturé de l'autre) à un discours de l'Autre - dont le Récit est la voix statutaire.

Le narrateur proustien a peu de rapport avec Werther. Est-il seulement amoureux ? Il n'est que jaloux ; en lui, rien de « lunaire » - sinon lorsqu'il aime, amoureusement, la Mère (la grand-mère).

2. Werther est capturé par cette image : Charlotte coupe des tartines et les distribue à ses frères et sœurs. Charlotte est un gâteau, et ce gâteau se partage : à chacun sa tranche : je ne suis pas le seul - en rien je ne suis le seul, j'ai des frères, des sœurs, je dois partager, je dois m'incliner devant le partage : les déesses du Destin ne sont-elles pas aussi les déesses du Partage, les Moires - dont la dernière est la Muette, la Mort ? De plus, si je n'accepte pas le partage de l'être aimé, je nie sa perfection, car il appartient à la perfection de se partager : Mélite se partage parce qu'elle est parfaite, et Hypérion en souffre : « Ma tris-

tesse était véritablement sans limites. Il fallut que je m'éloigne. » Ainsi, je souffre deux fois : du partage lui-même, et de mon impuissance à en supporter la noblesse.

3. « Quand j'aime, je suis très exclusif », dit Freud (qu'on prendra ici pour le parangon de la normalité). Être jaloux est conforme. Refuser la jalousie (« être parfait »), c'est donc transgresser une loi. Zulayha a essayé de séduire Joseph et le mari ne s'en est pas indigné ; il faut à ce scandale une explication : la scène se passe en Égypte et l'Égypte est sous un signe zodiacal qui exclut la jalousie : les Gémeaux.

(Conformisme inversé : on n'est plus jaloux, on condamne les exclusives, on vit à plusieurs, etc. – Voire ! -, voir ce qu'il en est réellement : et si je me forçais à n'être plus jaloux, par honte de l'être ? C'est laid, c'est bourgeois, la jalousie : c'est un affairement indigne, un *zèle* - et c'est ce zèle que nous refusons.)

4. Comme jaloux, je souffre quatre fois : parce que je suis jaloux, parce que je me reproche de l'être, parce que je crains que ma jalousie ne blesse l'autre, parce que je me laisse assujettir à une banalité : je souffre d'être exclu, d'être agressif, d'être fou et d'être commun.

Je t'aime

JE-T-AIME. La figure ne réfère pas à la déclaration d'amour, à l'aveu, mais à la profération répétée du cri d'amour.

1. Passé le premier aveu, *« je t'aime »* ne veut plus rien dire ; il ne fait que reprendre d'une façon énigmatique, tant elle paraît vide, l'ancien message (qui peut-être n'est pas passé par ces mots). Je le répète hors de toute pertinence ; il sort du langage, il divague, où ?

Je ne pourrais décomposer l'expression sans rire. Quoi ! il y aurait « moi » d'un côté, « toi » de l'autre, et au milieu un joint d'affection *raisonnable* (puisque lexical). Qui ne sent combien une telle décomposition, conforme pourtant à la théorie linguistique, défigurerait ce qui est *jeté* dehors d'un seul mouvement ? *Aimer* n'existe

pas à l'infinitif (sauf par artifice métalinguistique) : le sujet et l'objet viennent au mot en même temps qu'il est proféré, et *je-t-aime* doit s'entendre (et ici se lire) à la hongroise, par exemple, qui dit, d'un seul mot, *szeretlek*, comme si le français, reniant sa belle vertu analytique, était une langue agglutinante (et c'est bien d'agglutination qu'il s'agit). Ce bloc, la moindre altération syntaxique l'effondre ; il est pour ainsi dire hors syntaxe et ne s'offre à aucune transformation structurale ; il n'équivaut en rien à ses substituts, dont la combinaison pourrait pourtant produire le même sens ; je puis dire des jours entiers *je-t-aime* sans pouvoir peut-être jamais passer à *« je l'aime »* : je résiste à faire passer l'autre par une syntaxe, une prédication, un langage (l'unique assomption du *je-t-aime* est de l'apostropher, de lui donner l'expansion d'un prénom : *Ariane, je t'aime*, dit Dionysos).

2. *Je-t-aime* est sans emplois. Ce mot, pas plus que celui d'un enfant, n'est pris sous aucune contrainte sociale ; ce peut être un mot sublime, solennel, léger, ce peut être un mot érotique, pornographique. C'est un mot socialement baladeur.

Je-t-aime est sans nuances. Il supprime les explications, les aménagements, les degrés, les scrupules. D'une certaine manière - paradoxe exorbitant du langage -, dire *je-t-aime*, c'est faire comme s'il n'y avait aucun théâtre de la parole, et ce mot est toujours *vrai* (il n'a d'autre référent que sa profération : c'est un performatif).

Je-t-aime est sans ailleurs. C'est le mot de la dyade (maternelle, amoureuse) ; en lui, nulle distance, nulle difformité ne vient cliver le signe ; il n'est métaphore de rien.

Je-t-aime n'est pas une phrase : il ne transmet pas un sens, mais s'accroche à une situation limite : « celle où le sujet est suspendu dans un rapport spéculaire à l'autre ». C'est une holophrase.

(Quoique dit des milliards de fois, *je-t-aime* est hors-dictionnaire ; c'est une figure dont la définition ne peut excéder l'intitulé.)

3. Le mot (la phrase-mot) n'a de sens qu'au moment où je le prononce ; il n'y a en lui aucune autre information que son dire immédiat : nulle réserve, nul magasin du sens. Tout est dans le *jeté :* c'est une « formule », mais cette formule ne correspond à aucun rituel ; les situations où je dis *je-t-aime* ne peuvent être classées : *je-t-aime* est irrépressible et imprévisible.

À quel ordre linguistique appartient donc cet être bizarre, cette feinte de langage, trop phrasée pour relever de la pulsion, trop criée pour relever de la phrase ? Ce n'est ni tout à fait un énoncé (aucun message n'y est gelé, emmagasiné, momifié, prêt pour la dissection) ni tout à fait de l'énonciation (le sujet ne se laisse pas intimider par le jeu des places interlocutoires). On pourrait l'appeler une *profération*. À la profération, nulle place scientifique ; *je-t-aime* ne relève ni de la linguistique ni de la sémiologie. Son instance (ce à partir de quoi on peut le parler) serait plutôt la Musique. À l'instar de ce qui se passe avec le chant, dans la profération de *je-t-aime,* le désir n'est ni refoulé (comme dans l'énoncé) ni reconnu (là où on ne l'attendait pas : comme dans l'énonciation), mais simplement : joui. La jouissance ne se dit pas ; mais elle parle et elle dit : *je-t-aime*.

4. Au *je-t-aime*, différentes réponses mondaines : « moi pas », « je n'en crois rien », « pourquoi le dire ? », etc. Mais le vrai rejet, c'est : « il n'y a pas de réponse » : je suis annulé plus sûrement si je suis rejeté non seulement comme demandeur, mais encore comme sujet parlant (comme tel, j'ai du moins la maîtrise des formules) ; c'est mon langage, dernier repli de mon existence, qui est nié, non ma demande ; pour la demande, je puis attendre, la reconduire, la représenter de nouveau ; mais, chassé du pouvoir de questionner, je suis comme mort, à jamais. *« Il n'y a pas de réponse »*, fait dire la Mère, par Françoise, au jeune narrateur proustien, qui s'identifie alors justement à la « fille » repoussée par le concierge de son amant : la Mère n'est pas interdite, elle est forclose et je deviens fou.

5. *Je t'aime. - Moi aussi.*

Moi aussi n'est pas une réponse parfaite, car ce qui est parfait ne peut être que formel, et la forme est ici défaillante, en ce qu'elle ne reprend pas littéralement la profération - et il appartient à la profération d'être littérale. Cependant, telle qu'elle est fantasmée, cette réponse suffit à mettre en marche tout un discours de la jubilation : jubilation d'autant plus forte qu'elle surgit par revirement : Saint-Preux découvre brusquement, après quelques dénégations hautaines, que Julie l'aime. C'est la vérité folle, qui ne vient pas par raisonnement, préparation lente, mais par surprise, éveil (*satori*), conversion. L'enfant proustien - demandant que sa mère vienne coucher dans sa chambre - veut obtenir le *moi aussi :* il le veut *follement*, à la manière d'un fou ; et il l'obtient lui aussi par renversement, par la décision capricieuse du Père, qui lui octroie la Mère (« Dis-donc à Françoise de te préparer le grand lit et couche pour cette nuit auprès de lui »).

6. Je fantasme ce qui est *empiriquement* impossible : que nos deux proférations soient dites *en même temps :* que l'une ne suive pas l'autre, comme si elle en dépendait. La profération ne saurait être double (dédoublée) : seul lui convient l'*éclair unique*, où se joignent deux forces (séparées, décalées, elles n'excéderaient pas un accord ordinaire). Car l'*éclair unique* accomplit cette chose inouïe : l'abolition de toute comptabilité. L'échange, le don, le vol (seules formes connues de l'économie) impliquent chacun à sa manière des objets hétérogènes et un temps décalé : mon désir contre autre chose - et il y faut toujours le temps de la passation. La profération simultanée fonde un mouvement dont le modèle est socialement inconnu, impensable : ni échange, ni don, ni vol, notre profération, surgie en feux croisés, désigne une dépense qui ne retombe nulle part et dont la communauté même abolit toute pensée de la réserve : nous entrons l'un par l'autre dans le matérialisme absolu.

7. *Moi aussi* inaugure une mutation : les anciennes règles tombent, tout est possible - même, alors, ceci : que je renonce à te saisir.

Une révolution, en somme - non loin, peut-être, de la révolution politique : car, dans l'un et l'autre cas, ce que je fantasme, c'est le Nouveau absolu : le réformisme (amoureux) ne me fait pas envie. Et,

pour comble de paradoxe, ce Nouveau tout pur est au bout du plus éculé des stéréotypes (hier soir encore, je l'entendais prononcer dans une pièce de Sagan : un soir sur deux, à la TV, il se dit : *je t'aime*).

8. - Et si, *je-t-aime*, je ne l'interprétais pas ? Si je maintenais la profération en deçà du symptôme ?

- À vos risques et périls : n'avez-vous pas dit cent fois l'insupportable du malheur amoureux, la nécessité d'en sortir ? Si vous voulez « guérir », il vous faut croire aux symptômes, et croire que *je-t-aime* en est un ; il vous faut bien interpréter, c'est-à-dire, tout compte fait, *déprécier*.

- Que devons-nous penser finalement de la souffrance ? Comment devons-nous la penser ? l'évaluer ? La souffrance est-elle forcément du côté du mal ? La souffrance d'amour ne relève-t-elle que d'un traitement réactif, dépréciatif (il faut se soumettre à l'interdit) ? Peut-on, renversant l'évaluation, imaginer une vue tragique de la souffrance d'amour, une affirmation tragique du *je-t-aime* ? Et si l'amour (amoureux) était mis (remis) sous le signe de l'Actif ?

9. De là, nouvelle vue du *je-t-aime*. Ce n'est pas un symptôme, c'est une action. Je prononce, pour que tu répondes, et la forme scrupuleuse (la lettre) de la réponse prendra une valeur effective, à la façon d'une formule. Il n'est donc pas suffisant que l'autre me réponde d'un simple signifié, fût-il positif (*« moi aussi »*) : il faut que le sujet interpellé assume de formuler, de proférer le *je-t-aime* que je lui tends : *Je t'aime*, dit Pelléas. - *Je t'aime aussi*, dit Mélisande.

La requête impérieuse de Pelléas (à supposer que la réponse de Mélisande fût *exactement* celle qu'il attendait, ce qui est probable puisqu'il meurt aussitôt après) part de la nécessité, pour le sujet amoureux, non pas seulement d'être aimé en retour, de le savoir, d'en être bien sûr, etc. (toutes opérations qui n'excèdent pas le plan du signifié), mais de *se l'entendre dire*, sous la forme aussi affirmative, aussi complète, aussi articulée, que la sienne propre ; ce que je veux, c'est recevoir de plein fouet, entièrement, littéralement, sans fuite, la formule,

l'archétype du mot d'amour : point d'échappatoire syntaxique, point de variation : que les deux mots se répondent en bloc, coïncidant signifiant par signifiant (*Moi aussi* serait tout le contraire d'une holophrase) ; ce qui importe, c'est la profération physique, corporelle, labiale, du mot : ouvre tes lèvres et que cela en sorte (sois obscène). Ce que je veux, éperdument, c'est *obtenir le mot*. Magique, mythique ? La Bête - retenue enchantée dans sa laideur - aime la Belle ; la Belle, évidemment, n'aime pas la Bête, mais, à la fin, vaincue (peu importe par quoi ; disons : par les *entretiens* qu'elle a avec la Bête), elle lui dit le mot magique : « Je vous aime, la Bête » ; et aussitôt, à travers la déchirure somptueuse d'un trait de harpe, un sujet nouveau apparaît. Cette histoire est archaïque ? En voici une autre : un type souffre de ce que sa femme l'a quitté ; il veut qu'elle revienne, il veut – précisément - qu'elle lui dise *je t'aime*, et il court, lui aussi, après le mot ; pour finir, elle le lui dit : sur quoi il s'évanouit : c'est un film de 1975. Et puis, de nouveau, le mythe : le Hollandais Volant erre, en quête du mot ; s'il l'obtient (par serment de fidélité), il cessera d'errer (ce qui importe au mythe, ce n'est pas l'empirie de la fidélité, c'est sa profération, son chant).

10. Singulière rencontre (à travers la langue allemande) : un même mot (*Bejahung*) pour deux affirmations : l'une, repérée par la psychanalyse, est vouée à la dépréciation (l'affirmation première de l'enfant doit être niée pour qu'il y ait accès à l'inconscient) ; l'autre, posée par Nietzsche, est mode de la volonté de puissance (rien de psychologique, et encore moins de social), production de la différence ; le *oui* de cette affirmation-là devient innocent (il englobe le réactif) : c'est l'*amen*.

Je-t-aime est actif. Il s'affirme comme force - contre d'autres forces. Lesquelles ? Mille forces du monde, qui sont, toutes, forces dépréciatives (la science, la doxa, la réalité, la raison, etc.). Ou encore : contre la langue. De même que l'*amen* est à la limite de la langue, sans partie liée avec son système, la dépouillant de son « manteau réactif », de même la profération d'amour (*je-t-aime*) se tient à la limite de la syntaxe, accueille la tautologie (*je-t-aime* veut dire *je-t-*

aime), écarte la servilité de la Phrase (c'est seulement une holophrase). Comme profération, *je-t-aime* n'est pas un signe, mais joue contre les signes. Celui qui ne dit pas *je-t-aime* (entre les lèvres duquel *je-t-aime* ne veut pas passer) est condamné à émettre les signes multiples, incertains, douteurs, avares, de l'amour, ses indices, ses « preuves » : gestes, regards, soupirs, allusions, ellipses : il doit se laisser *interpréter* ; il est dominé par l'instance réactive des signes d'amour, aliéné au monde servile du langage *en ce qu'il ne dit pas tout* (l'esclave est celui qui a la langue coupée, qui ne peut parler que par airs, expressions, mines).

Les « signes » de l'amour nourrissent une immense littérature réactive : l'amour est *représenté*, remis à une esthétique des apparences (c'est Apollon, *tout compte fait*, qui écrit les romans d'amour). Comme contre-signe, *je-t-aime* est du côté de Dionysos : la souffrance n'est pas niée (pas même la plainte, le dégoût, le ressentiment), mais, par la profération, elle n'est pas intériorisée : dire *je-t-aime* (le répéter), c'est expulser le réactif, le renvoyer au monde sourd et dolent des signes - des détours de parole (que cependant je ne cesse jamais de traverser).

Comme profération, *je-t-aime* est du côté de la dépense. Ceux qui veulent la profération du mot (lyriques, menteurs, errants) sont sujets de la Dépense : ils dépensent le mot, comme s'il était impertinent (vil) qu'il fût quelque part récupéré ; ils sont à la limite extrême du langage, là où le langage lui-même (et qui d'autre le ferait à sa place ?) reconnaît qu'il est sans garantie, travaille sans filet.

La langueur d'amour

LANGUEUR. État subtil du désir amoureux, éprouvé dans son manque, hors de tout vouloir-saisir.

1. Le Satyre dit : je veux que mon désir soit *immédiatement* satisfait. Si je vois un visage qui dort, une bouche entrouverte, une main qui traîne, je veux pouvoir *me jeter dessus*. Ce Satyre - figure de l'immédiat - est le contraire même du Langoureux. Dans la langueur,

je ne fais qu'attendre : « Je ne finissais pas de te désirer. » (Le désir est partout ; mais, dans l'état amoureux, il devient ceci, de très spécial : la langueur.)

2. « et toi dis donc mon autre vas-tu enfin me répondre je m'ennuie de toi j'ai envie de toi je rêve de toi pour toi contre toi réponds moi ton nom est un parfum répandu ta couleur éclate parmi les épines fais revenir mon cœur avec du vin frais fais moi une couverture de matin j'étouffe sous ce masque peau drainée arasée rien n'existe à part le désir »

3. « ... car dès que je t'aperçois un instant, il ne m'est plus possible d'articuler une parole : mais ma langue se brise, et, sous ma peau, soudain se glisse un feu subtil : mes yeux sont sans regard, mes oreilles bourdonnent, la sueur ruisselle de mon corps, un frisson me saisit toute ; je deviens plus verte que l'herbe, et, peu s'en faut, je me sens mourir. »

4. « Mon âme, lorsque j'embrassais Agathon, venait sur mes lèvres, comme si la malheureuse devait partir ailleurs. » Dans la langueur amoureuse, quelque chose s'en va, sans fin ; c'est comme si le désir n'était rien d'autre que cette hémorragie. Voici la fatigue amoureuse : une faim sans assouvissement, un amour béant. Ou encore : tout mon moi est tiré, transféré à l'objet aimé qui en prend la place : la langueur serait ce passage exténuant de la libido narcissique à la libido objectale. (Désir de l'être absent et désir de l'être présent : la langueur surimprime les deux désirs, elle met l'absence dans la présence. D'où un état de contradiction : c'est la « brûlure suave. »)

La lettre d'amour

LETTRE. La figure vise la dialectique particulière de la lettre d'amour, à la fois vide (codée) et expressive (chargée de l'envie de signifier le désir).

1. Lorsque Werther (en poste auprès de l'Ambassadeur) écrit à Charlotte, sa lettre suit le plan suivant : 1. Quelle joie de penser à

vous ! 2. Je me trouve ici dans un milieu mondain, et, sans vous, je m'y sens bien seul ; 3. J'ai rencontré quelqu'un (la demoiselle de B...) qui vous ressemble et avec qui je peux parler de vous ; 4. Je forme des vœux pour que nous soyons réunis. - Une seule information est variée, à la façon d'un thème musical : *je pense à vous*.

Qu'est-ce que ça veut dire, « penser à quelqu'un » ? Ça veut dire : l'oublier (sans oubli, pas de vie possible) et se réveiller souvent de cet oubli. Beaucoup de choses, par association, te ramènent dans mon discours. « Penser à toi » ne veut rien dire d'autre que cette métonymie. Car, en soi, cette pensée est vide : je ne te pense pas ; simplement, je te fais revenir (à proportion même que je t'oublie). C'est cette forme (ce rythme) que j'appelle « pensée » : *je n'ai rien à te dire*, sinon que ce rien, c'est à toi que je le dis :

« Pourquoi j'ai de nouveau recours à l'écriture ?

Il ne faut pas, chérie, poser de question si nette,

Car, en vérité, je n'ai rien à te dire ;

Tes chères mains toutefois recevront ce billet. »

(« Penser à Hubert », écrit comiquement sur son agenda le narrateur de *Paludes*, qui est le livre du Rien.)

2. « Vous voyez bien, écrit la marquise de Merteuil, que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez que ce qui lui plaît davantage. » La marquise n'est pas amoureuse ; ce qu'elle postule, c'est une *correspondance*, c'est-à-dire une entreprise tactique destinée à défendre des positions, à assurer des conquêtes ; cette entreprise doit reconnaître les lieux (les sous-ensembles) de l'ensemble adverse, c'est-à-dire détailler l'image de l'autre en points variés que la lettre essaiera de toucher (il s'agit donc bien d'une correspondance, au sens presque mathématique du terme). Mais la lettre, pour l'amoureux, n'a pas de valeur tactique ; elle est purement *expressive* - à la rigueur flatteuse (mais la flatterie n'est ici nullement intéressée : elle n'est que

la parole de la dévotion) ; ce que j'engage avec l'autre, c'est une *relation*, non une correspondance : la relation met en rapport deux images. Vous êtes partout, votre image est totale, écrit de diverses façons Werther à Charlotte.

3. Comme désir, la lettre d'amour attend sa réponse ; elle enjoint implicitement à l'autre de répondre, faute de quoi son image s'altère, devient autre. C'est ce qu'explique avec autorité le jeune Freud à sa fiancée : « Je ne veux pas cependant que mes lettres restent toujours sans réponse, et je cesserai tout de suite de t'écrire si tu ne me réponds pas. De perpétuels monologues à propos d'un être aimé, qui ne sont ni rectifiés ni nourris par l'être aimé, aboutissent à des idées erronées touchant les relations mutuelles, et nous rendent étrangers l'un à l'autre quand on se rencontre à nouveau et que l'on trouve les choses différentes de ce que, sans s'en assurer, l'on imaginait. »

(Celui qui accepterait les « injustices » de la communication, celui qui continuerait de parler légèrement, tendrement, sans qu'on lui réponde, celui-là acquerrait une grande maîtrise : celle de la Mère.)

La loquèle

LOQUÈLE. Ce mot, emprunté à Ignace de Loyola, désigne le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite : forme emphatique du « discourir » amoureux.

1. « Trop penser me font amours. » Par moments, au gré d'une piqûre infime, il se déclenche dans ma tête une fièvre de langage, un défilé de raisons, d'interprétations, d'allocutions. Je n'ai plus conscience que d'une machine qui s'entretient elle-même, d'une vielle dont un joueur anonyme tourne la manivelle en titubant, et qui ne se tait jamais. Dans la loquèle, rien ne vient empêcher le ressassement. Dès que, par hasard, je produis en moi une phrase « réussie » (dans laquelle je crois découvrir l'expression juste d'une vérité), cette phrase devient une formule que je répète à proportion de l'apaisement qu'elle me donne (trouver le bon mot est euphorique) ; je la remâche, je m'en

nourris ; pareil aux enfants ou aux déments atteints de mérycisme, je ravale sans cesse ma blessure et la régurgite. Je roule, je dévide, je trame le dossier amoureux et je recommence (tels sont les sens du verbe (μ η ρ ύ ο μ α ι , *meruomaï :* rouler, dévider, tramer).

Ou encore : souvent, l'enfant autistique regarde ses propres doigts en train de tripoter des objets (mais il ne regarde pas les objets eux-mêmes) : c'est le *twiddling*. Le *twiddling* n'est pas un jeu ; c'est une manipulation rituelle, marquée par des traits stéréotypés et compulsifs. Ainsi de l'amoureux en proie à la loquèle : il tripote sa blessure.

2. Humboldt appelle la liberté du signe *volubilité*. Je suis (intérieurement) volubile, parce que je ne peux ancrer mon discours : les signes tournent « en roue libre ». Si je pouvais contraindre le signe, le soumettre à une sanction, je pourrais enfin trouver le repos. Que ne sait-on mettre les têtes dans du plâtre, comme les jambes ! Mais je ne puis m'empêcher de penser, de parler ; aucun metteur en scène n'est là pour interrompre le cinéma intérieur que je me tourne à moi-même et me dire : *Coupez !* La volubilité serait une sorte de malheur proprement humain : je suis fou de langage : personne ne m'écoute, personne ne me regarde, mais (tel le vielleux de Schubert) je continue à parler, à tourner ma vielle.

3. Je prends un rôle : je suis *celui qui va pleurer ;* et ce rôle, je le joue devant moi, et *il me fait pleurer :* je suis à moi-même mon propre théâtre. Et de me voir ainsi pleurer, je pleure de plus belle ; et si les pleurs décroissent, je me redis bien vite le mot cinglant qui va les relancer. J'ai en moi deux interlocuteurs, affairés à *monter le ton*, de réplique en réplique, comme dans les anciennes stichomythies : il y a une jouissance de la parole dédoublée, redoublée, menée jusqu'au charivari final (scène de clowns).

(I. Werther fait une tirade contre la mauvaise humeur : « Les larmes lui viennent aux yeux. » II. Il raconte devant Charlotte une scène d'adieu funèbre ; le récit qu'il fait l'accable de sa violence et il porte son mouchoir à ses yeux. III. Werther écrit à Charlotte et lui

représente l'image de sa tombe future : « Et voici que je pleure comme un enfant, à me retracer cela si vivement. » IV. « À vingt ans, dit Mme Desbordes-Valmore, des peines profondes me forcèrent de renoncer au chant, parce que ma voix me faisait pleurer. »)

La dernière feuille

MAGIE. Consultations magiques, menus rites secrets et actions votives ne sont pas absents de la vie du sujet amoureux, à quelque culture qu'il appartienne.

1. « Çà et là, sur les arbres, il subsiste des feuilles, Et je reste souvent, pensif, devant elles. Je contemple une feuille et j'y accroche mon espoir. Quand le vent joue avec elle, Je tremble de tout mon être, Et si elle tombe, hélas, mon espoir tombe avec elle. »

Pour pouvoir interroger le sort, il faut une question alternative (*M'aimera/M'aimera pas*), un objet susceptible d'une variation simple (*Tombera/Tombera pas*) et une force extérieure (divinité, hasard, vent) qui marque l'un des pôles de la variation. Je pose toujours la même question (serai-je aimé ?), et cette question est alternative : *tout ou rien ;* je ne conçois pas que les choses mûrissent, soient soustraites à l'à-propos du désir. Je ne suis pas dialectique. La dialectique dirait : la feuille ne tombera pas, et *puis* elle tombera ; mais entre-temps vous aurez changé et vous ne vous poserez plus la question.

(De tout consultant, quel qu'il soit, j'attends qu'il me dise : « La personne que vous aimez vous aime aussi et va vous le dire ce soir. »)

2. Parfois, l'angoisse est si forte, si resserrée (puisque telle est l'étymologie du mot) - une angoisse d'attente, par exemple - , qu'il devient nécessaire de *faire quelque chose*. Ce « quelque chose » est naturellement (ancestralement) un vœu : *si* (tu reviens...) *alors* (j'accomplirai mon vœu).

Confidence de X... : « La première fois, il alluma un cierge dans une petite église italienne. Il fut surpris par la beauté de la flamme et le geste lui parut moins idiot. Pourquoi dès lors se priver du plaisir de

créer une lumière ? Il recommença donc, attachant à ce geste délicat (pencher le cierge neuf vers le cierge déjà allumé, frotter doucement leurs mèches, prendre plaisir à ce que le feu prenne, s'emplir les yeux de cette lumière intime et forte) des vœux de plus en plus vagues, qui englobaient - par peur de choisir - " tout ce qui ne va pas dans le monde ". »

" Je suis odieux "

MONSTRUEUX. Le sujet se rend brusquement compte qu'il enserre l'objet aimé dans un réseau de tyrannies : de pitoyable, il se sent devenir monstrueux.

1. Dans le *Phèdre* de Platon, les discours du sophiste Lysias et du premier Socrate (avant que celui-ci ne fasse sa palinodie) reposent tous deux sur ce principe : que l'amant est insupportable (par lourdeur) à l'aimé. Suit le catalogue des traits importuns : l'amant ne peut supporter que quiconque lui soit supérieur ou égal aux yeux de son aimé, et travaille à l'abaissement de tout rival ; il tient l'aimé à l'écart d'une foule de relations ; il s'emploie, par mille astuces indélicates, à le maintenir dans l'ignorance, de façon que l'aimé ne connaisse que ce qui lui vient de son amoureux ; il souhaite secrètement la perte de ce que l'aimé a de plus cher : père, mère, parents, amis ; il ne veut pour l'aimé ni foyer ni enfants ; son assiduité journalière est fatigante ; il n'accepte d'être délaissé ni jour ni nuit ; quoique vieux (ce qui en soi est importun), il agit en tyran policier et soumet tout le temps l'aimé à des espionnages malignement soupçonneux, cependant que lui-même ne s'interdit nullement d'être plus tard infidèle et ingrat. Quoi qu'il en pense, le cœur de l'amoureux est donc empli de mauvais sentiments : son amour n'est pas généreux.

2. Le discours amoureux étouffe l'autre, qui ne trouve aucune place pour sa propre parole sous ce dire massif. Ce n'est pas que je l'empêche de parler ; mais je sais *faire glisser les pronoms :* « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes » (Ponge). Parfois, avec terreur, je prends conscience de ce renversement : moi qui me croyais pur sujet (sujet assujetti : fragile, délicat, pitoyable), je me vois retourné en

chose obtuse, qui va aveuglément, écrase tout sous son discours ; moi qui aime, je suis indésirable, aligné au rang des fâcheux : ceux qui pèsent, gênent, empiètent, compliquent, demandent, intimident (ou plus simplement : ceux qui parlent). Je me suis trompé, monumentalement.

(L'autre est défiguré par son mutisme, comme dans ces rêves affreux où telle personne aimée nous apparaît le bas du visage entièrement gommé, privé de sa bouche ; et moi qui parle, je suis aussi défiguré : le soliloque fait de moi un monstre, une énorme langue.)

Sans réponse

MUTISME. Le sujet amoureux s'angoisse de ce que l'objet aimé répond parcimonieusement, ou ne répond pas, aux paroles (discours ou lettres) qu'il lui adresse.

1. « Lorsqu'on lui parlait, lui tenant un discours sur quelque sujet que ce fût, souvent X... avait l'air de regarder et d'écouter ailleurs, guettant quelque chose alentour : on s'arrêtait, découragé ; au bout d'un long silence, X... disait : « Continue, je t'écoute » ; on reprenait alors tant bien que mal le fil d'une histoire à laquelle on ne croyait plus. »

(Telle une mauvaise salle de concert, l'espace affectif comporte des recoins morts, où le son ne circule plus. - L'interlocuteur parfait, l'ami, n'est-il pas alors celui qui construit autour de vous la plus grande résonance possible ? L'amitié ne peut-elle se définir comme un espace d'une sonorité totale ?)

2. Cette écoute fuyante, que je ne puis capturer qu'à retardement, m'engage dans une pensée sordide : attaché éperdument à séduire, à distraire, je croyais, en parlant, étaler des trésors d'ingéniosité, mais ces trésors sont appréciés avec indifférence ; je dépense mes « qualités » pour rien : toute une excitation d'affects, de doctrines, de savoirs, de délicatesse, toute la brillance de mon moi vient s'assourdir, s'amortir dans un espace inerte, comme si - pensée coupable - ma qua-

lité excédait celle de l'objet aimé, comme si j'étais *en avance* sur lui. Or, la relation affective est une machine exacte ; la coïncidence, la *justesse*, au sens musical, y sont fondamentales ; ce qui est décalé est aussitôt *de trop :* ma parole n'est pas à proprement parler un déchet, mais plutôt un « invendu » : ce qui ne se consomme pas dans le moment (dans le mouvement) et va au pilon.

(De l'écoute distante naît une angoisse de décision : dois-je poursuivre, discourir « dans le désert » ? Il y faudrait une assurance que précisément la sensibilité amoureuse ne permet pas. Dois-je m'arrêter, renoncer ? Ce serait avoir l'air de me vexer, de mettre en cause l'autre, et de là donner le départ d'une « scène ». C'est une fois de plus le piège.)

3. « La mort, c'est surtout cela : tout ce qui a été vu, aura été vu pour rien. Deuil de ce que nous avons perçu. » Dans ces moments brefs où je parle pour rien, c'est comme si je mourais. Car l'être aimé devient un personnage plombé, une figure de rêve *qui ne parle pas*, et le mutisme, en rêve, c'est la mort. Ou encore : la Mère gratifiante, elle, me montre le Miroir, l'Image, et me parle : « Tu es cela. » Mais la Mère muette ne me dit pas ce que je suis : je ne suis plus fondé, je flotte douloureusement sans existence.

Nuages

NUAGES. Sens et usage de l'assombrissement d'humeur qui saisit le sujet amoureux au gré de circonstances variées.

1. Werther est aimable avec Frédérique, la fille du pasteur de St *** auquel Charlotte et lui rendent visite. Le visage de M. Schmidt, le fiancé de Frédérique, s'assombrit d'autant ; il refuse de participer à la conversation. Werther fait alors le procès de la mauvaise humeur ; elle vient de notre jalousie, de notre vanité, c'est un mécontentement de nous-mêmes dont nous faisons porter le poids aux autres, etc. « Nommez-moi donc, dit Werther, l'homme qui, étant de mauvaise humeur, est assez honnête pour le dissimuler, le supporter tout seul, sans détruire la joie autour de lui ! » Cet homme est évidemment in-

trouvable, car la mauvaise humeur n'est rien d'autre qu'un message. Ne pouvant être manifestement jaloux sans divers inconvénients, dont le ridicule, je déplace ma jalousie, je n'en donne qu'un effet dérivé, tempéré, et comme inachevé, dont le motif véritable n'est pas dit ouvertement : incapable de cacher la blessure et n'osant en déclarer la cause, je transige ; je fais avorter le contenu sans renoncer à la forme ; le résultat de cette transaction est l'*humeur*, qui se donne à lire comme l'index d'un signe : *ici, vous devez lire* (que quelque chose ne va pas) : je pose simplement mon pathos sur la table, me réservant de déplier le paquet plus tard selon les circonstances : soit que je me découvre (au gré d'une « explication »), soit que je me drape. (L'humeur est un court-circuit entre l'état et le signe.)

(Méconnaissance : Werther fait le procès de la mauvaise humeur, en ce qu'elle pèse sur ceux qui vous entourent ; cependant, plus tard, lui-même se suicidera, ce qui sera d'un autre poids. Le suicide d'amour serait-il une humeur un peu poussée ?)

2. Telle est la mauvaise humeur : c'est un signe grossier, un chantage honteux. Il est cependant des nuages plus subtils ; toutes les ombres ténues, de cause rapide, incertaine, qui passent sur la relation, changent la lumière, le relief ; c'est tout d'un coup un autre paysage, une légère ivresse noire. Le nuage alors n'est plus que ceci : *quelque chose me manque*. Je parcours fugitivement les états du manque, par lesquels le Zen a su coder la sensibilité humaine *(furyu) :* la solitude *(sabi)*, la tristesse qui me vient de l'« incroyable naturalité » des choses *(wabi)*, la nostalgie *(aware)*, le sentiment de l'étrange *(yugen)*. « Je suis heureuse mais je suis triste » : tel était le « nuage » de Mélisande.

“ Et la nuit éclairait la nuit ”

NUIT. Tout état qui suscite chez le sujet la métaphore de l'obscurité (affective, intellective, existentielle) dans laquelle il se débat ou s'apaise.

1. J'éprouve tour à tour deux nuits, l'une bonne, l'autre mauvaise. Je me sers, pour le dire, d'une distinction mystique : *estar a oscuras* (être dans l'obscur) peut se produire, sans qu'il y ait faute, parce que je suis privé de la lumière des causes et des fins ; *estar en tinieblas* (être dans les ténèbres) m'advient lorsque je suis aveuglé par l'attachement aux choses et le désordre qui en provient.

2. Le plus souvent, je suis dans l'obscurité même de mon désir ; je ne sais ce qu'il veut, le bien lui-même m'est un mal, tout retentit, je vis au coup par coup : *estoy en tinieblas*. Mais, parfois aussi, c'est une autre Nuit : seul, en position de méditation (c'est peut-être un rôle que je me donne ?), je pense à l'autre calmement, tel qu'il est ; je suspends toute interprétation ; j'entre dans la nuit du non-sens ; le désir continue de vibrer (l'obscurité est translumineuse), mais je ne veux rien saisir ; c'est la Nuit du non-profit, de la dépense subtile, invisible : *estoy a oscuras :* je suis là, assis simplement et paisiblement dans l'intérieur noir de l'amour.

2. La seconde nuit enveloppe la première, l'Obscur illumine la Ténèbre : « Et la nuit était obscure et elle éclairait la nuit. » Je ne cherche pas à sortir de l'impasse amoureuse par la Décision, l'Emprise, la Séparation, l'Oblation, etc., bref *par le geste*. Je substitue seulement une nuit à l'autre. « Obscurcir cette obscurité, voilà la porte de toute merveille. »

Le ruban

OBJETS. Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attache passionnément.

1. Werther multiplie les gestes de fétichisme : il embrasse le nœud de ruban que Charlotte lui a donné pour son anniversaire, le billet qu'elle lui adresse (quitte à se mettre du sable aux lèvres), les pistolets qu'elle a touchés. De l'être aimé sort une force que rien ne peut arrêter et qui vient imprégner tout ce qu'il effleure, fût-ce du regard : si Werther, ne pouvant aller voir Charlotte, lui envoie son domestique, c'est ce domestique lui-même sur lequel elle a posé son

regard qui devient pour Werther une partie de Charlotte (« Je lui aurais bien pris la tête entre mes mains pour lui donner un baiser, n'eût été le respect humain »). Chaque objet ainsi consacré (placé dans l'enceinte du dieu) devient semblable à la pierre de Bologne, qui irradie, la nuit, les rayons qu'elle a emmagasinés pendant le jour.

(Il met le Phallus à la place de la Mère - s'identifie à lui. Werther veut qu'on l'enterre avec le ruban que Charlotte lui a donné ; dans la tombe, il se couche le long de la Mère - précisément alors évoquée.)

Tantôt l'objet métonymique est présence (engendrant la joie) ; tantôt il est absence (engendrant la détresse). De quoi dépend donc ma lecture ? - Si je me crois en passe d'être comblé, l'objet sera favorable ; si je me vois abandonné, il sera sinistre.

2. En dehors de ces fétiches, nul autre objet dans le monde amoureux. C'est un monde sensuellement pauvre, abstrait, épongé, désinvesti ; mon regard traverse les choses sans reconnaître leur séduction ; je suis mort à toute sensualité, hors celle du « corps charmant ». Du monde extérieur, la seule chose que je peux associer à mon état, c'est la couleur du jour, comme si « le temps qu'il fait » était une dimension de l'Imaginaire (l'Image n'est ni colorée ni profonde ; mais elle est pourvue de toutes les nuances de la lumière et de la chaleur, communiquant avec le corps amoureux, qui se sent bien ou mal, globalement, unitivement). Dans le haïku japonais, le code veut qu'il y ait toujours un mot qui renvoie au moment du jour et de l'année ; c'est le *kigo*, le mot-saison. Du haïku, la notation amoureuse garde le *kigo*, cette mince allusion à la pluie, au soir, à la lumière, à tout ce qui baigne, diffuse.

L'obscène de l'amour

OBSCÈNE. Discréditée par l'opinion moderne, la sentimentalité de l'amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui le laisse seul et exposé ; par un renversement de valeurs, c'est donc cette sentimentalité qui fait aujourd'hui l'obscène de l'amour.

1. Exemple d'obscénité : chaque fois qu'ici même on emploie le mot « amour » (l'obscénité cesserait si l'on disait, par dérision : l'« amur »).

Ou encore : « Soirée à l'Opéra : un très mauvais ténor fait apparition sur la scène ; pour dire son amour à la femme qu'il aime et qui est à ses côtés, il se plante face au public. Je suis ce ténor : tel un gros animal, obscène et stupide, vivement éclairé d'une lumière de vitrine, je déclame une *aria* très codée, sans regarder qui j'aime et à qui je suis censé m'adresser. »

Ou encore : rêve : je fais un cours « sur » l'amour ; l'auditoire est féminin, un peu mûr : je suis Paul Géraldy.

Ou encore : «... il ne lui semblait pas que ce mot [amour] gagnât à être aussi souvent répété. Au contraire ces deux syllabes finirent par lui paraître très répugnantes, elles étaient associées à une image comme du lait mouillé, quelque chose de blanc bleuâtre, de douceâtre... »

Ou enfin : mon amour est « un organe sexuel d'une sensibilité inouïe, qui [vibrerait] en me faisant pousser des cris atroces, les cris d'une éjaculation grandiose mais puante, [en proie au] don extatique que l'être fait de soi-même en tant que victime nue, obscène [...] devant les grands éclats de rire des prostituées ».

(Je prendrai pour moi les mépris dont on accable tout pathos : autrefois, au nom de la raison (« Pour qu'une aussi ardente production, dit Lessing de *Werther*, ne fasse pas plus de mal que de bien, ne croyez-vous pas qu'il lui faudrait une petite péroraison bien froide ? »), aujourd'hui, au nom de la « modernité », qui veut bien d'un sujet, pourvu qu'il soit « généralisé » (« La véritable musique populaire, la musique des masses, la musique plébéienne, est ouverte à tous les déferlements des *subjectivités de groupe*, non plus à la subjectivité unique, à la belle subjectivité sentimentale du sujet esseulé... », Daniel Charles, « Musique et Oubli ».)

2. Rencontré un intellectuel amoureux : pour lui, « assumer » (ne pas refouler) l'extrême bêtise, la bêtise nue de son discours, c'est la même chose que pour le sujet bataillien se dénuder dans un lieu public : c'est la forme nécessaire de l'impossible et du souverain : une abjection telle qu'aucun discours de la transgression ne peut la récupérer et qu'elle s'expose sans protection au moralisme de l'anti-morale. De là, il juge ses contemporains comme autant d'*innocents :* ils sont innocents, ceux qui censurent la sentimentalité amoureuse au nom d'une nouvelle moralité : « La marque distinctive des âmes modernes, ce n'est pas le mensonge, mais l'*innocence*, incarnée dans le moralisme mensonger. Faire partout la découverte de cette *innocence* – c'est peut-être la part la plus rebutante de notre travail. »

(Renversement historique : ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le *sentimental* - censuré au nom de ce qui n'est, au fond, qu'une *autre morale*.)

3. L'amoureux délire (il « déplace le sentiment des valeurs ») ; mais son délire est bête. Quoi de plus bête qu'un amoureux ? Si bête que nul n'ose tenir publiquement son discours sans une sérieuse médiation : roman, théâtre ou analyse (à bout de pincettes). Le *daïmôn* de Socrate (celui qui parlait d'abord en lui) lui soufflait : *non*. Mon *daïmôn*, c'est au contraire ma bêtise : tel l'âne nietzschéen, je dis oui à tout, dans le champ de mon amour. Je m'entête, refuse l'apprentissage, répète les mêmes conduites ; on ne peut m'éduquer - et moi-même ne le peux ; mon discours est continûment irréfléchi ; je ne sais pas le retourner, l'échelonner, y disposer des regards, des guillemets ; je parle toujours au premier degré ; je m'en tiens à un délire sage, conforme, discret, apprivoisé, banalisé par la littérature.

(La bêtise, c'est d'être *surpris*. L'amoureux l'est sans cesse ; il n'a pas le temps de transformer, de retourner, de protéger. Peut-être connaît-il sa bêtise, mais *il ne la censure pas*. Ou encore : sa bêtise agit comme un clivage, une perversion : *c'est bête*, dit-il, *et pourtant ... c'est vrai*.)

4. Tout ce qui est anachronique est obscène. Comme divinité (moderne), l'Histoire est répressive, l'Histoire nous interdit d'être inactuels. Du passé, nous ne supportons que la ruine, le monument, le kitsch ou le rétro, qui est *amusant* ; nous le réduisons, ce passé, à sa seule signature. Le sentiment amoureux est démodé, mais ce démodé ne peut même pas être récupéré comme spectacle : l'amour choit hors du temps *intéressant ;* aucun sens historique, polémique, ne peut lui être donné ; c'est en cela qu'il est obscène.

5. Dans la vie amoureuse, le tissu des incidents est d'une incroyable futilité, et cette futilité, alliée au plus grand sérieux, est proprement inconvenante. Lorsque j'imagine gravement de me suicider pour un téléphone qui ne vient pas, il se produit une obscénité aussi grande que lorsque, chez Sade, le pape sodomise un dindon. Mais l'obscénité sentimentale est moins étrange, et c'est ce qui la fait plus abjecte ; rien ne peut dépasser l'inconvenance d'un sujet qui s'effondre parce que son autre a pris un air absent, « alors qu'il y a encore tant d'hommes dans le monde qui meurent de faim, que tant de peuples luttent durement pour leur libération, etc. ».

6. L'impôt moral décidé par la société sur toutes les transgressions frappe encore plus aujourd'hui la passion que le sexe. Tout le monde comprendra que X... ait « d'énormes problèmes » avec sa sexualité ; mais personne ne s'intéressera à ceux que Y... peut avoir avec sa sentimentalité : l'amour est obscène en ceci précisément qu'il met le sentimental à la place du sexuel. Tel « vieux poupon sentimental » (Fourier) qui mourrait brusquement en état amoureux, apparaîtrait aussi obscène que le président Félix Faure frappé de congestion aux côtés de sa maîtresse.

(*Nous deux* - le magazine - est plus obscène que Sade.)

7. L'obscénité amoureuse est extrême : rien ne peut la recueillir, lui donner la valeur forte d'une transgression ; la solitude du sujet est timide, privée de tout décor : aucun Bataille ne donnera une écriture à cet obscène-là.

Le texte amoureux (à peine un texte) est fait de petits narcissismes, de mesquineries psychologiques ; il est sans grandeur : ou sa grandeur (mais qui, *socialement*, est là pour la reconnaître ?) est de ne pouvoir rejoindre aucune grandeur, pas même celle du « matérialisme bas ». C'est donc le moment *impossible* où l'obscène peut vraiment coïncider avec l'affirmation, l'*amen*, la limite de la langue (tout obscène dicible comme tel ne peut plus être le dernier degré de l'obscène : moi-même en le disant, fût-ce à travers le clignotement d'une figure, je suis *déjà* récupéré).

Éloge des larmes

PLEURER. Propension particulière du sujet amoureux à pleurer : modes d'apparition et fonction des larmes chez ce sujet.

1. La moindre émotion amoureuse, de bonheur ou d'ennui, met Werther en larmes. Werther pleure souvent, très souvent, et abondamment. En Werther, est-ce l'amoureux qui pleure ou est-ce le romantique ?

Peut-être est-ce une disposition propre au type amoureux, que de se laisser aller à pleurer ? Soumis à l'Imaginaire, il se moque bien de la censure qui retient aujourd'hui l'adulte loin des larmes et par laquelle l'homme entend protester de sa virilité (satisfaction et attendrissement maternel de Piaf : « Mais vous pleurez, Milord ! »). En libérant ses larmes sans contrainte, il suit les ordres du corps amoureux, qui est un corps baigné, en expansion liquide : pleurer ensemble, couler ensemble : des larmes délicieuses achèvent la lecture de Klopstock que Charlotte et Werther font en commun. Où l'amoureux prend-il le droit de pleurer, sinon dans un renversement des valeurs, dont le corps est la première cible ? Il accepte de retrouver le corps enfant.

De plus, ici, le corps amoureux est doublé d'un corps historique. Qui fera l'histoire des larmes ? Dans quelles sociétés, dans quels temps a-t-on pleuré ? Depuis quand les hommes (et non les femmes) ne pleurent-ils plus ? Pourquoi la « sensibilité » est-elle à un certain moment retournée en « sensiblerie » ? Les images de la virilité sont

mouvantes ; les Grecs, les gens du XVIIe siècle pleuraient beaucoup au théâtre. Saint Louis, au dire de Michelet, souffrait de n'avoir pas reçu le don des pleurs ; une fois qu'il sentit les larmes couler doucement sur sa figure, « elles lui semblèrent si savoureuses et très douces, non pas seulement au cœur mais à la bouche ». (De même : en 1199, un jeune moine se mit en route vers une abbaye de Cisterciennes, dans le Brabant, pour obtenir par leurs prières le don des larmes.)

(Problème nietzschéen : comment Histoire et Type se combinent-ils ? N'appartient-il pas au type de formuler - de former - l'inactuel de l'Histoire ? Dans les larmes mêmes de l'amoureux, notre société réprime son propre inactuel, faisant ainsi de l'amoureux qui pleure un objet perdu dont le refoulement est nécessaire à sa « santé ». Au film *la Marquise d'O*, ça pleure et les gens rigolent.)

2. Peut-être « pleurer » est-il trop gros ; peut-être ne faut-il pas renvoyer tous les pleurs à une même signification ; peut-être y a-t-il dans le même amoureux plusieurs sujets qui s'engagent dans des modes voisins, mais différents, de « pleurer ». Quel est ce « moi » qui a « les larmes aux yeux » ? Quel est cet autre qui, telle journée, fut « au bord des larmes » ? Qui suis-je, moi qui pleure « toutes les larmes de mon corps » ? ou verse à mon réveil « un torrent de larmes » ? Si j'ai tant de manières de pleurer, c'est peut-être que, lorsque je pleure, je m'adresse toujours à quelqu'un, et que le destinataire de mes larmes n'est pas toujours le même : j'adapte mes modes de pleurer au type de chantage que, par mes larmes, j'entends exercer autour de moi.

3. En pleurant, je veux impressionner quelqu'un, faire pression sur lui (« Vois ce que tu fais de moi »). Ce peut être - et c'est communément - l'autre que l'on contraint ainsi à assumer ouvertement sa commisération ou son insensibilité ; mais ce peut être aussi moi-même : je me fais pleurer, pour me prouver que ma douleur n'est pas une illusion : les larmes sont des signes, non des expressions. Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accommode : je puis vivre avec elle, parce que, en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus

« vrai » des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue : « Les paroles, que sont-elles ? Une larme en dira plus. »

Le potin

POTIN. Blessure éprouvée par le sujet amoureux lorsqu'il constate que l'être aimé est pris dans un « potin », et entend parler de lui d'une façon commune.

1. Sur la route de Phalère, un homme s'ennuie ; il en aperçoit un autre qui marche devant lui, le rattrape et lui demande de lui narrer le banquet donné par Agathon. Ainsi naît la théorie de l'amour : d'un hasard, d'un ennui, d'une envie de parler, ou, si l'on préfère, d'un *potin* de trois kilomètres de long. Aristodème a assisté au fameux Banquet ; il l'a raconté à Apollodore qui, sur la route de Phalère, le raconte à Glaucon (homme, dit-on, sans culture philosophique), et, ce faisant, par la médiation du livre, nous le raconte à nous-mêmes, qui en parlons encore. *Le Banquet* n'est donc pas seulement une « conversation » (nous parlons d'une question), mais encore un potin (nous parlons entre nous des autres).

Cette œuvre relève donc de deux linguistiques, ordinairement refoulées - puisque la linguistique officielle ne s'occupe que du message. La première postulerait que nulle question *(quaestio)* ne peut se poser sans la trame d'une interlocution ; pour parler de l'amour, les convives non seulement parlent entre eux, *d'image à image*, *de place à place*, (dans *le Banquet*, la disposition des lits a une grande importance), mais encore impliquent dans ce discours général les liens amoureux dans lesquels ils sont pris (ou imaginent que les autres sont pris) : telle serait la linguistique de la « conversation ». La seconde linguistique dirait que parler, c'est toujours dire quelque chose de quelqu'un ; en parlant du Banquet, de l'Amour, c'est de Socrate, d'Alcibiade et de leurs amis, que Glaucon et Apollodore parlent : le « sujet » vient au jour par le potin. La philologie active (celle des forces du langage) comprendrait donc deux linguistiques obligées : celle de l'interlocution (parler à un autre) et celle de la délocution (parler de quelqu'un).

2. Werther n'a pas encore fait la connaissance de Charlotte ; mais, dans la voiture qui l'emmène au bal champêtre (on doit passer prendre en route Charlotte), une amie - voix du Potin - commente pour Werther celle dont l'image va dans quelques instants le ravir : elle est déjà promise, il ne faut pas en tomber amoureux, etc. Ainsi le potin résume et annonce l'histoire à venir. Le potin est voix de la vérité (Werther tombera amoureux d'un objet déjà pris), et cette voix est magique : l'amie est une mauvaise fée, qui, sous couvert de détourner, prédit et appelle.

Lorsque l'amie parle, son discours est insensible (une fée ne s'apitoie pas) : le potin est léger, froid, il prend ainsi le statut d'une sorte d'objectivité ; sa voix, en somme, semble doubler la voix de la science. Ces deux voix sont réductrices. Quand la science parle, j'en viens parfois à entendre son discours comme le bruit d'un potin qui débite et débine légèrement, froidement et objectivement, ce que j'aime : qui en parle *selon la vérité*.

3. Le potin réduit l'autre à *il/elle*, et cette réduction m'est insupportable. L'autre n'est pour moi ni *il* ni *elle* ; il n'a que son propre nom, son nom propre. Le troisième pronom est un pronom méchant : c'est le pronom de la non-personne, il absente, il annule. Lorsque je constate que le discours commun s'empare de mon autre et me le rend sous les espèces exsangues d'un substitut universel, appliqué à toutes les choses qui ne sont pas là, c'est comme si je le voyais mort, réduit, rangé dans une urne au mur du grand mausolée du langage. Pour moi, l'autre ne saurait être un *référent :* tu n'es jamais que toi, je ne veux pas que l'Autre parle de toi.

Pourquoi ?

POURQUOI. En même temps qu'il se demande obsessionnellement pourquoi il n'est pas aimé, le sujet amoureux vit dans la croyance qu'en fait l'objet aimé l'aime, mais ne le lui dit pas.

1. Il existe pour moi une « valeur supérieure » : mon amour. Je ne me dis jamais : « À quoi bon ? » Je ne suis pas nihiliste. Je ne me pose pas la question des fins. Jamais de « pourquoi » dans mon discours monotone, sinon un seul, toujours le même : *mais pourquoi est-ce que tu ne m'aimes pas ?* Comment peut-on ne pas aimer ce *moi* que l'amour rend parfait (qui donne tant, qui rend heureux, etc.) ? Question dont l'insistance survit à l'aventure amoureuse : « Pourquoi ne m'as-tu pas aimé ? » ; ou encore : « Oh, dis-moi, amour de mon cœur, pourquoi m'as-tu délaissé ? » : *« O sprich, mein herzallerliebstes Lieb, warum verliessest du mich ? »*

2. Bientôt (ou en même temps) la question n'est plus : « pourquoi ne m'aimes-tu pas ? », mais : « pourquoi m'aimes-tu seulement *un peu ?* » Comment fais-tu pour aimer *un peu ?* Qu'est-ce que cela veut dire, qu'aimer « un peu » ? Je vis sous le régime du *trop* ou du *pas assez* ; avide de coïncidence, tout ce qui n'est pas total m'apparaît parcimonieux ; ce que je cherche, c'est à occuper un lieu *d'où les quantités ne se perçoivent plus*, et d'où le bilan soit banni.

Ou encore - car je suis nominaliste : pourquoi *ne me dis-tu* pas que tu m'aimes ?

3. Le vrai est que - paradoxe exorbitant - je ne cesse de croire que je suis aimé. J'hallucine ce que je désire. Chaque blessure vient moins d'un doute que d'une trahison : car ne peut trahir que celui qui aime, ne peut être jaloux que celui qui croit être aimé : l'autre, épisodiquement, manque à son être, qui est de m'aimer, voilà l'origine de mes malheurs. Un délire, cependant, n'existe que si l'on s'en réveille (il n'y a de délires que rétrospectifs) : un jour, je comprends ce qui m'est arrivé : je croyais souffrir de ne pas être aimé, et c'est pourtant parce que je croyais l'être que je souffrais ; je vivais dans la complication de me croire à la fois aimé et abandonné. Quiconque aurait enten-

du mon langage intime n'aurait pu que s'écrier, comme on le fait d'un enfant difficile : *mais enfin, qu'est-ce qu'il veut ?*

(*Je t'aime* devient *tu m'aimes*. Un jour, X... a reçu des orchidées anonymes : il en a aussitôt halluciné l'origine : elles ne pouvaient venir que de qui l'aimait ; et qui l'aimait ne pouvait être que qui il aimait. Ce n'est qu'après un long temps de contrôle qu'il réussit à dissocier les deux inférences : qui l'aimait n'était pas forcément qui il aimait.)

Le ravissement

RAVISSEMENT. Épisode réputé initial (mais il peut être reconstruit après coup) au cours duquel le sujet amoureux se trouve « ravi » (capturé et enchanté) par l'image de l'objet aimé (nom populaire : *coup de foudre* ; nom savant : *énamoration*).

1. La langue (le vocabulaire) a posé depuis longtemps l'équivalence de l'amour et de la guerre : dans les deux cas, il s'agit de *conquérir*, de *ravir*, de *capturer*, etc. Chaque fois qu'un sujet « tombe » amoureux, il reconduit un peu du temps archaïque où les hommes devaient enlever les femmes (pour assurer l'exogamie) : tout amoureux qui reçoit le coup de foudre a quelque chose d'une Sabine (ou de n'importe laquelle des Enlevées célèbres).

Cependant, curieux chassé-croisé : dans le mythe ancien, le ravisseur est actif, il veut saisir sa proie, il est sujet du rapt (dont l'objet est une Femme, comme chacun sait, toujours passive) ; dans le mythe moderne (celui de l'amour-passion), c'est le contraire : le ravisseur ne veut rien, ne fait rien ; il est immobile (comme une image), et c'est l'objet ravi qui est le vrai sujet du rapt ; l'*objet* de la capture devient le *sujet* de l'amour ; et le *sujet* de la conquête passe au rang d'*objet* aimé. (Du modèle archaïque, subsiste cependant une trace publique : l'amoureux - celui qui a été ravi - est toujours implicitement féminisé.)

Ce retournement singulier vient peut-être de ceci : le « sujet », c'est pour nous (depuis le christianisme ?) *celui qui souffre :* là où il y

a blessure, il y a sujet : *die Wunde ! die Wunde !* dit Parsifal, en devenant par là « lui-même » ; et plus la blessure est béante, au centre du corps (au « cœur »), plus le sujet devient sujet : car le sujet, c'est l'*intimité* (« La blessure [...] est d'une intimité épouvantable »). Telle est la blessure d'amour : une béance radicale (aux « racines » de l'être), qui n'arrive pas à se fermer, et d'où le sujet s'écoule, se constituant comme sujet dans cet écoulement même. Il suffirait d'imaginer notre Sabine blessée pour en faire le *sujet* d'une histoire d'amour.

2. Le coup de foudre est une hypnose : je suis fasciné par une image : d'abord secoué, électrisé, muté, retourné, « torpillé », comme l'était Ménon par Socrate, modèle des objets aimés, des images captivantes, ou encore converti par une apparition, rien ne distinguant la voie de l'énamoration du chemin de Damas ; ensuite englué, aplati, immobilisé, le nez collé à l'image (au miroir). Dans ce moment où l'image de l'autre vient pour la première fois me ravir, je ne suis rien de plus que la Poule merveilleuse du jésuite Athanase Kircher (1646) : les pattes liées, elle s'endormait en fixant les yeux sur la ligne de craie, qui, telle un lien, lui passait non loin du bec ; la déliait-on, elle restait immobile, fascinée, « se soumettant à son vainqueur », dit le jésuite ; cependant, pour la réveiller de son enchantement, pour rompre la violence de son Imaginaire (*vehemens animalis imaginatio*), il suffisait de lui donner une petite tape sur l'aile ; elle s'ébrouait et recommençait à picorer.

3. L'épisode hypnotique, dit-on, est ordinairement précédé d'un état crépusculaire : le sujet est en quelque sorte vide, disponible, offert sans le savoir au rapt qui va le surprendre. De même Werther nous décrit assez longuement la vie insignifiante qu'il mène à Wahlheim avant de rencontrer Charlotte : point de mondanité, du loisir, la seule lecture d'Homère, une sorte de bercement quotidien un peu vide, prosaïque (il se fait cuire des petits pois). Cette « merveilleuse sérénité » n'est qu'une attente - un désir : je ne tombe jamais amoureux, que je ne l'aie désiré ; la vacance que j'accomplis en moi (et dont tel Werther, innocemment, je m'enorgueillis) n'est rien d'autre que ce temps, plus ou moins long, où je cherche des yeux, autour de moi, sans en avoir

l'air, *qui aimer*. Certes, à l'amour il faut un déclencheur, comme au rapt animal ; le leurre est occasionnel, mais la structure est profonde, régulière, comme est saisonnière la pariade. Cependant le mythe du « coup de foudre » est si fort (cela me tombe dessus, sans que je m'y attende, sans que je le veuille, sans que j'y aie la moindre part), qu'on est stupéfait si l'on entend quelqu'un *décider* de tomber amoureux : tel Amadour voyant Floride à la cour du vice-roi de Catalogne : « Après l'avoir longtemps regardée, *se délibéra de l'aimer*. » Quoi, vais-je délibérer si je dois devenir fou (l'amour serait cette folie *que je veux*) ?

4. Dans le monde animal, le déclencheur de la mécanique sexuelle n'est pas un individu détaillé, mais seulement une forme, un fétiche coloré (ainsi démarre l'Imaginaire). Dans l'image fascinante, ce qui m'impressionne (tel un papier sensible), ce n'est pas l'addition de ses détails, c'est telle ou telle inflexion. De l'autre, ce qui vient brusquement me toucher (me ravir), c'est la voix, la chute des épaules, la minceur de la silhouette, la tiédeur de la main, le tour d'un sourire, etc. Dès lors, que m'importe l'esthétique de l'image ? Quelque chose vient s'ajuster exactement à mon désir (dont j'ignore tout) ; je ne ferai donc aucune acception de style. Tantôt, dans l'autre, c'est la conformité d'un grand modèle culturel qui viendra m'exalter (je crois voir l'autre peint par un artiste du passé), tantôt, au contraire, c'est une certaine désinvolture de l'apparition qui ouvrira en moi la blessure : je puis m'éprendre d'une pose légèrement vulgaire (prise par provocation) : il y a des trivialités subtiles, mobiles, qui passent rapidement sur le corps de l'autre : une façon brève (mais excessive) d'écarter les doigts, d'ouvrir les jambes, de remuer la masse charnue des lèvres en mangeant, de vaquer à une occupation très prosaïque, de rendre son corps idiot une seconde, par contenance (ce qui fascine dans la « trivialité » de l'autre, c'est peut-être que, pour un très court moment, je surprends en lui, détaché du reste de sa personne, comme un geste de prostitution). Le trait qui me touche (encore un terme de chasse) se réfère à une parcelle de pratique, au moment fugitif d'une posture, bref à un *schème* (σχῆμα *schêma*, c'est le corps en mouvement, en situation, en vie).

5. Descendant de voiture, Werther voit pour la première fois Charlotte (dont il s'éprend), encadrée par la porte de sa maison (elle coupe des tartines aux enfants : scène célèbre, souvent commentée) : nous aimons d'abord *un tableau*. Car il faut au coup de foudre le signe même de sa soudaineté (qui me fait irresponsable, soumis à la fatalité, emporté, ravi) : et, de tous les arrangements d'objets, c'est le tableau qui semble le mieux se voir pour la première fois : un rideau se déchire : ce qui n'avait été encore jamais vu est découvert dans son entier, et dès lors dévoré des yeux : l'immédiat vaut pour le plein : je suis initié : le tableau *consacre* l'objet que je vais aimer.

Tout est bon pour me ravir, qui peut m'arriver à travers un cerne, une déchirure : « La première fois, je vis X... à travers une vitre d'auto : la vitre se déplaçait, comme un objectif qui cherchait dans la foule *qui aimer* ; et puis, immobilisé par quelle *justesse* de mon désir ? je fixais cette apparition-là, que j'allais dès lors suivre, pendant des mois ; mais l'autre, comme s'il voulait résister à cette peinture, dans laquelle il se perdait comme sujet, chaque fois ensuite qu'il avait à apparaître dans mon champ (entrant dans le café où je l'attendais, par exemple), il le faisait précautionneusement, *a minimo*, imprégnant son corps de discrétion et comme d'indifférence, retardant de m'apercevoir, etc. : bref, tentant de se désencadrer. »

Toujours visuel, le tableau ? Il peut être sonore, le cerne peut être langagier : je puis tomber amoureux d'*une phrase qui m'est dite :* et non seulement parce qu'elle me dit quelque chose qui vient toucher mon désir, mais à cause de son tour (de son cerne) syntaxique, qui va m'habiter *comme un souvenir*.

6. Lorsque Werther « découvre » Charlotte (lorsque le rideau se déchire et que le tableau apparaît), Charlotte est en train de couper du pain. Ce dont Hanold tombe amoureux, c'est d'une femme en train de marcher (*Gradiva :* celle qui avance), et de plus prise dans le cadre d'un bas-relief. Ce qui me fascine, me ravit, c'est l'image d'un corps *en situation*. Ce qui m'excite, c'est une silhouette au travail, *qui ne fait pas attention à moi :* Groucha, la jeune bonne, fait une vive impression sur l'Homme aux loups : à genoux, par terre, elle est en train

de frotter le plancher. Car la posture de travail me garantit en quelque sorte l'*innocence de l'image :* plus l'autre me tend les signes de son occupation, de son indifférence (de mon absence), plus je suis sûr de le surprendre, comme si, pour tomber amoureux, il me fallait accomplir la formalité ancestrale du rapt, à savoir la surprise (je surprends l'autre, et par là même il me surprend : je ne m'attendais pas à le surprendre).

7. Il y a un leurre du temps amoureux (ce leurre s'appelle : roman d'amour). Je crois (avec tout le monde) que le fait amoureux est un « épisode », doté d'un commencement (le coup de foudre) et d'une fin (suicide, abandon, désaffection, retraite, couvent, voyage, etc.). Cependant la scène initiale au cours de laquelle j'ai été ravi, je ne fais que la reconstituer : c'est un *après-coup*. Je reconstruis une image traumatique, que je vis au présent, mais que je conjugue (que je parle) au passé : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue » : le coup de foudre se dit toujours au passé simple : car il est à la fois passé (reconstruit) et simple (ponctuel) : c'est, si l'on peut dire : un immédiat antérieur. L'image s'accorde bien à ce leurre temporel : nette, surprise, encadrée, elle est déjà (encore, toujours) un souvenir (l'être de la photographie n'est pas de représenter, mais de remémorer) : lorsque je « revois » la scène du rapt, je crée rétrospectivement un hasard : cette scène en a la magnificence : je ne cesse de m'étonner d'avoir eu cette chance : rencontrer ce qui va à mon désir ; ou d'avoir pris ce risque énorme : m'asservir d'un coup à une image inconnue (et toute la scène reconstruite opère comme le montage somptueux d'une ignorance).

Regretté ?

REGRETTÉ. S'imaginant mort, le sujet amoureux voit la vie de l'être aimé continuer comme si de rien n'était.

1. Werther surprend Lotte et une de ses amies en train de papoter ; elles parlent avec indifférence d'un mourant : « Et pourtant [...] si aujourd'hui tu partais, si tu t'éloignais de leur cercle ? [...] Tes amis

sentiraient-ils, combien sentiraient-ils le vide que ta perte causerait dans leur destinée ? Combien de temps ?... »

Ce n'est pas que je m'imagine disparaissant sans laisser de regrets : la nécrologie est sûre : c'est plutôt qu'à travers le deuil lui-même, que je ne nie pas, je *vois* la vie des autres continuer, sans changement ; je les vois persévérer dans leurs occupations, leur passe-temps, leurs problèmes, fréquenter les mêmes lieux, les mêmes amis ; rien ne changerait au rempli de leur existence. De l'amour, assomption démentielle de la Dépendance (j'ai *absolument* besoin de l'autre), surgit cruellement la position adverse : personne n'a vraiment besoin de moi.

(Seule la Mère peut regretter : être déprimé, dit-on, c'est porter la figure de la Mère telle que j'imagine qu'elle me regrettera à jamais : image immobile, morte, sortie de la *Nekuia* ; mais les autres ne sont pas la Mère : à eux le deuil, à moi la dépression.)

2. Ce qui augmente la panique de Werther, c'est que le mourant (en qui il se projette) est pris dans un papotage : Charlotte et ses amies sont de « petites bonnes femmes » qui parlent futilement de la mort. Je me vois ainsi mangé du bout des lèvres par la parole des autres, dissous dans l'éther du Potin. Et le Potin continuera sans que je n'en sois plus, depuis longtemps, l'objet : une énergie langagière, futile et inlassable, aura raison de mon souvenir lui-même.

“ Qu'il était bleu, le ciel ”

RENCONTRE. La figure réfère au temps heureux qui a immédiatement suivi le premier ravissement, avant que naissent les difficultés du rapport amoureux.

1. Bien que le discours amoureux ne soit qu'une poussière de figures qui s'agitent selon un ordre imprévisible à la manière des courses d'une mouche dans une chambre, je puis assigner à l'amour, du moins rétrospectivement, imaginairement, un devenir réglé : c'est par ce fantasme *historique* que parfois j'en fais : une aventure. La

course amoureuse paraît alors suivre trois étapes (ou trois actes) : c'est d'abord, instantanée, la capture (je suis ravi par une image) ; vient alors une suite de rencontres (rendez-vous, téléphones, lettres, petits voyages), au cours desquelles j' « explore » avec ivresse la perfection de l'être aimé, c'est-à-dire l'adéquation inespérée d'un objet à mon désir : c'est la douceur du commencement, le temps propre de l'idylle. Ce temps heureux prend son identité (sa clôture) de ce qu'il s'oppose (du moins dans le souvenir) à la « suite » : « la suite », c'est la longue traînée des souffrances, blessures, angoisses, détresses, ressentiments, désespoirs, embarras et pièges dont je deviens la proie, vivant alors sans cesse sous la menace d'une déchéance qui frapperait à la fois l'autre, moi-même et la rencontre prestigieuse qui nous a d'abord découverts l'un à l'autre.

2. Il est des amoureux qui ne se suicident pas : de ce « tunnel », qui suit la rencontre amoureuse, il est possible que je sorte : je revois le jour, soit que je réussisse à donner à l'amour malheureux une issue dialectique (gardant l'amour, mais me débarrassant de l'hypnose), soit qu'abandonnant cet amour-là, je me remette en course, cherchant à réitérer, avec d'autres, la rencontre dont je garde l'éblouissement : car elle est de l'ordre du « premier plaisir » et je n'ai de cesse qu'elle ne revienne : j'affirme l'affirmation, je recommence, sans répéter.

(La rencontre irradie ; plus tard, dans le souvenir, le sujet ne fera qu'un moment des trois moments de la course amoureuse ; il parlera du « tunnel éblouissant de l'amour ».)

3. Dans la rencontre, je m'émerveille de ce que j'ai trouvé quelqu'un qui, par touches successives et à chaque fois réussies, sans défaillance, achève le tableau de mon fantasme ; je suis comme un joueur dont la chance ne se dément pas et lui fait mettre la main sur le petit morceau qui vient du premier coup compléter le puzzle de son désir. C'est une découverte progressive (et comme une vérification) des affinités, complicités et intimités que je vais pouvoir entretenir éternellement (à ce que je pense) avec un autre, en passe de devenir, dès lors, « mon autre » : je suis tout entier tendu vers cette découverte (j'en tremble), au point que toute curiosité intense pour un être ren-

contré vaut en somme pour de l'amour (c'est bien de l'amour qu'éprouve pour le voyageur Chateaubriand un jeune Moraïte, qui observe avidement le moindre de ses gestes et le suit jusqu'à son départ). À chaque instant de la rencontre, je découvre dans l'autre un autre moi-même : *Vous aimez ceci ? Tiens, moi aussi ! Vous n'aimez pas ça ? Moi non plus !* Lorsque Bouvard et Pécuchet se rencontrent, ils ne cessent de faire le compte, avec émerveillement, de leurs goûts communs : c'est, on s'en doute, une vraie scène d'amour. La Rencontre fait passer sur le sujet amoureux (déjà ravi) l'étourdissement d'un hasard surnaturel : l'amour appartient à l'ordre (dionysiaque) du Coup de dés.

(Ni l'un ni l'autre ne se connaissent encore. Il faut donc se raconter : « Voici ce que je suis. » C'est la jouissance narrative, celle qui tout à la fois comble et retarde le savoir, en un mot, *relance*. Dans la rencontre amoureuse, je rebondis sans cesse, je suis *léger*.)

Le retentissement

RETENTISSEMENT. Mode fondamental de la subjectivité amoureuse : un mot, une image retentissent douloureusement dans la conscience affective du sujet.

1. Ce qui retentit en moi, c'est ce que j'apprends avec mon corps : quelque chose de ténu et d'aigu réveille brusquement ce corps qui, entre-temps, s'assoupissait dans la connaissance raisonnée d'une situation générale : le mot, l'image, la pensée agissent à la façon d'un coup de fouet. Mon corps intérieur se met à vibrer, comme secoué de trompettes qui se répondent et se recouvrent : l'incitation fait trace, la trace s'élargit et tout est (plus ou moins vite) ravagé. Dans l'imaginaire amoureux, rien ne distingue la provocation la plus futile d'un fait réellement conséquent ; le temps est ébranlé en avant (il me monte à la tête des prédictions catastrophiques) et en arrière (je me souviens avec effroi des « précédents ») : à partir d'un rien, tout un discours du souvenir et de la mort se dresse et m'emporte : c'est le règne de la mémoire, arme du retentissement - du « ressentiment ».

(Le retentissement provient d'un « incident imprévu qui [...] change subitement l'état des personnages » : c'est un coup de théâtre, le « moment favorable » d'une peinture : tableau pathétique du sujet ravagé, prostré, etc.)

2. L'espace du retentissement, c'est le corps - ce corps imaginaire, si « cohérent » (coalescent) que je ne peux le vivre que sous les espèces d'un émoi généralisé. Cet émoi (analogue à une rougeur qui empourpre le visage, de honte ou d'émotion) est un trac. Dans le trac ordinaire - celui qui précède quelque performance à accomplir -, je me vois au futur en état d'échec, d'imposture, de scandale. Dans le trac amoureux, j'ai peur de ma propre destruction, que j'entrevois brusquement, sûre, bien formée, dans l'éclair du mot, de l'image.

3. En panne de phrases, Flaubert se jetait sur son divan : c'était la « marinade ». Si la chose retentit trop fortement, elle fait un tel vacarme dans mon corps que je suis obligé d'arrêter toute occupation ; je m'allonge sur mon lit, et je laisse aller, sans lutter, la « tempête intérieure » ; au contraire du moine zen, qui se vide d'images, je me laisse emplir par elles, j'éprouve jusqu'au bout leur amertume. La dépression a donc son geste - codé -, et c'est sans doute ce qui la limite ; car il suffit qu'à un certain moment je puisse substituer un autre geste (même vide) à celui-là (me lever, aller à ma table, sans forcément y travailler tout de suite) pour que le retentissement s'amortisse et laisse la place au morne cafard. Le lit (diurne), c'est le lieu de l'Imaginaire ; la table, c'est de nouveau, et quoi qu'on y fasse, la réalité.

4. X... me rapporte une rumeur désagréable qui me concerne. Cet incident retentit en moi de deux manières : d'une part, je reçois à vif l'objet du message, m'indigne de sa fausseté, veux démentir, etc. ; d'autre part, je perçois bien le petit mouvement d'agressivité qui a poussé X... - sans qu'il le sache trop lui-même - à me rapporter une information blessante. La linguistique traditionnelle n'analyserait que le message : à l'inverse, la Philologie active chercherait avant tout à interpréter, à évaluer la force (ici réactive) qui le dirige (ou l'attire). Or, qu'est-ce que je fais ? Je conjugue les deux linguistiques, les amplifie l'une par l'autre : je m'installe douloureusement dans la subs-

tance même du message (à savoir le contenu de la rumeur), cependant que je détaille avec méfiance et amertume la force qui le fonde : je perds sur les deux tableaux, me blesse de toutes parts. Tel est le retentissement : la pratique zélée d'une écoute parfaite : au contraire de l'analyste (et pour cause), loin de « flotter » pendant que l'autre parle, j'écoute *complètement*, en état de conscience totale : je ne peux m'empêcher de tout entendre, et c'est la pureté de cette écoute qui m'est douloureuse : qui pourrait supporter sans souffrir un sens multiple et cependant purifié de tout « bruit » ? Le retentissement fait de l'écoute un vacarme intelligible, et de l'amoureux un écouteur monstrueux, réduit à un immense organe auditif - comme si l'écoute elle-même entrait en état d'énonciation : en moi, c'est l'oreille qui parle.

L'aubade

RÉVEIL. Modes divers sous lesquels le sujet amoureux se retrouve, au réveil, réinvesti par le souci de sa passion.

1. Werther parle de sa fatigue (« Laisse-moi souffrir jusqu'à la fin : en dépit de toute ma fatigue, j'ai encore assez de force pour aller jusque-là »). Le souci amoureux emporte une dépense qui use le corps aussi durement qu'un travail physique. « Je souffrais tant, dit quelqu'un, je luttais tellement toute la journée avec l'image de l'être aimé, que, le soir, je dormais très bien. » Et Werther, peu avant de se suicider, se coucha et dormit très longtemps.

2. Réveils tristes, réveils déchirants (de tendresse), réveils blancs, réveils innocents, réveils paniques (Octave se réveille d'un évanouissement : « Tout à coup ses malheurs se présentèrent à sa pensée : on ne meurt pas de douleur, ou il fût mort en cet instant »).

Faire une scène

SCÈNE. La figure vise toute « scène » (au sens ménager du terme) comme échange de contestations réciproques.

1. Lorsque deux sujets se disputent selon un échange réglé de répliques et en vue d'avoir le « dernier mot », ces deux sujets sont *déjà* mariés : la scène est pour eux l'exercice d'un droit, la pratique d'un langage dont ils sont copropriétaires ; *chacun son tour*, dit la scène, ce qui veut dire : *jamais toi sans moi*, et réciproquement. Tel est le sens de ce qu'on appelle euphémiquement le *dialogue :* ne pas s'écouter l'un l'autre, mais s'asservir en commun à un principe égalitaire de répartition des biens de parole. Les partenaires savent que l'affrontement auquel ils se livrent et qui ne les séparera pas est aussi inconséquent qu'une jouissance perverse (la scène serait une manière de se donner du plaisir sans le risque de faire des enfants).

Avec la première scène, le langage commence sa longue carrière de chose agitée et inutile. C'est le dialogue (la joute de deux acteurs) qui a corrompu la Tragédie, avant même que ne survienne Socrate. Le monologue est de la sorte repoussé aux limites mêmes de l'humanité : dans la tragédie archaïque, dans certaines formes de schizophrénie, dans le soliloque amoureux (aussi longtemps du moins que je « tiens » mon délire et ne cède pas à l'envie d'attirer l'autre dans une contestation réglée de langage). C'est comme si le proto-acteur, le fou et l'amoureux refusaient de se poser en héros de la parole, et de s'asservir à la langue adulte, à la langue sociale soufflée par la mauvaise Éris : celle de l'universelle névrose.

2. *Werther* est pur discours du sujet amoureux : le monologue (idyllique, angoissé) n'y est rompu qu'une fois, à la fin, peu avant le suicide : Werther rend visite à Charlotte, qui lui demande de ne pas revenir la voir avant le jour de Noël, lui signifiant par là qu'il faut espacer ses visites et que sa passion désormais ne sera plus reçue : il s'ensuit une scène.

La scène part sur une différence : Charlotte est gênée, Werther est excité, et la gêne de Charlotte excite d'autant plus Werther : la scène n'a donc qu'un seul sujet, divisé par un différentiel d'énergie (la scène est *électrique*). Pour que ce déséquilibre soit *entraîné* (comme un moteur), pour que la scène prenne sa bonne vitesse, il faut un leurre, que chacun des deux partenaires s'efforce d'attirer dans son camp ; ce

leurre est d'ordinaire un fait (que l'un affirme et que l'autre nie) ou une décision (que l'un impose et que l'autre refuse : dans *Werther*, espacer délibérément les visites). L'accord est logiquement impossible dans la mesure où ce qui est discuté, ce n'est pas le fait ou la décision, c'est-à-dire quelque chose qui est hors du langage, mais seulement ce qui précède : la scène n'a pas d'objet ou du moins elle le perd très vite : elle est ce langage dont l'objet est perdu. C'est le propre de la réplique que de n'avoir aucune fin démonstrative, persuasive, mais seulement une origine, et que cette origine ne soit jamais qu'immédiate : dans la scène, je colle à ce qui vient d'être dit. Le sujet (divisé et cependant commun) de la scène énonce par distiques : c'est la stichomythie, modèle archaïque de toutes les scènes du monde (lorsque nous sommes en état de scène, nous parlons par « rangs » de mots). Cependant, quelle que soit la régularité de cette mécanique, il faut bien que le différentiel de départ se retrouve dans chaque distique : ainsi Charlotte pousse toujours sa partie vers des propositions générales (« C'est parce que c'est impossible que vous me désirez ») et Werther ramène toujours la sienne à la contingence, déesse des blessures amoureuses (« Votre décision doit venir d'Albert »). Chaque argument (chaque vers du distique) est choisi de telle sorte qu'il soit symétrique et pour ainsi dire égal à son frère, et cependant augmenté d'un supplément de protestation : bref d'une *surenchère*. Cette surenchère n'est jamais rien d'autre que le cri du Narcisse : *Et moi ! Et moi !*

3. La scène est comme la Phrase : structuralement, rien n'oblige à l'arrêter ; aucune contrainte interne ne l'épuise, parce que, comme dans la Phrase, une fois le noyau donné (le fait, la décision), les expansions sont infiniment reconductibles. Seule peut interrompre la scène quelque circonstance extérieure à sa structure : la fatigue des deux partenaires (la fatigue d'un seul n'y suffirait pas), l'arrivée d'un étranger (dans *Werther*, c'est Albert), ou encore la substitution brusque du désir à l'agression. Sauf à profiter de ces accidents, nul partenaire n'a le pouvoir d'enrayer une scène. De quels moyens pourrais-je disposer ? Le silence ? Il ne ferait qu'aviver le *vouloir* de la scène ; je suis donc entraîné à répondre pour éponger, adoucir. Le rai-

sonnement ? Aucun n'est d'un métal si pur qu'il laisse l'autre sans voix. L'analyse de la scène elle-même ? Passer de la scène à la méta-scène n'est jamais qu'ouvrir une autre scène. La fuite ? C'est le signe d'une défection acquise : le couple est *déjà* défait : comme l'amour, la scène est toujours réciproque. La scène est donc interminable, comme le langage : elle est le langage lui-même, saisi dans son infini, cette « adoration perpétuelle » qui fait que, depuis que l'homme existe, *ça ne cesse de parler*.

(X... avait ceci de bien qu'il n'exploitait jamais la phrase qui lui était donnée ; par une sorte d'ascèse rare, *il ne profitait pas du langage*.)

4. Aucune scène n'a un sens, aucune ne progresse vers un éclaircissement ou une transformation. La scène n'est ni pratique ni dialectique ; elle est luxueuse, oisive : aussi inconséquente qu'un orgasme pervers : elle ne marque pas, elle ne salit pas. Paradoxe : chez Sade, la violence, non plus, ne marque pas ; le corps est instantanément restauré - pour de nouvelles dépenses : sans cesse éreintée, altérée, lacérée, Justine est toujours fraîche, intègre, reposée ; ainsi du partenaire de scène : de la scène passée, il renaît, comme si de rien n'était. Par l'insignifiance de son tumulte, la scène rappelle un vomissement à la romaine : je me chatouille la luette (je m'excite à la contestation), je vomis (un flot d'arguments blessants) et puis, tranquillement, je me remets à manger.

5. Insignifiante, la scène lutte cependant avec l'insignifiance. Tout partenaire d'une scène rêve d'avoir le *dernier mot*. Parler en dernier, « conclure », c'est donner un destin à tout ce qui s'est dit, c'est maîtriser, posséder, dispenser, assener le sens ; dans l'espace de la parole, celui qui vient en dernier occupe une place souveraine, tenue, selon un privilège réglé, par les professeurs, les présidents, les juges, les confesseurs : tout combat de langage (*maché* des anciens Sophistes, *disputatio* des Scolastiques) vise à la possession de cette place ; par le dernier mot, je vais désorganiser, « liquider » l'adversaire, lui infliger une blessure (narcissique) mortelle, je vais l'acculer au silence, le châtrer de toute parole. La scène se déroule en vue de ce triomphe : il ne

s'agit nullement que chaque réplique concoure à la victoire d'une vérité et construise peu à peu cette vérité, mais seulement que la *dernière* réplique soit la bonne : c'est le dernier coup de dés qui compte. La scène ne ressemble en rien à un jeu d'échecs, mais plutôt au jeu du furet : toutefois, ce jeu est ici inversé, car le gain va à celui qui réussit à tenir l'anneau dans sa main au moment même où le jeu s'arrête : le furet court tout le long de la scène, la victoire est à qui capturera ce petit animal, dont la possession assurera la toute-puissance : la dernière réplique.

Dans *Werther*, la scène se couronne d'un chantage : « Laissez-moi encore un petit peu de repos, tout s'arrangera », dit Werther à Charlotte d'un ton plaintif et menaçant : c'est-à-dire : « Vous serez bientôt débarrassée de moi » : proposition marquée de jouissance, car elle est précisément fantasmée comme une dernière réplique. Pour que le sujet de la scène se pourvoie d'un dernier mot vraiment péremptoire, il ne faut pas moins que le suicide : par l'annonce du suicide, Werther devient immédiatement *le plus fort des deux :* comme quoi il apparaît une fois de plus que seule la mort peut interrompre la Phrase, la Scène.

Qu'est-ce qu'un héros ? Celui qui a la dernière réplique. Voit-on un héros qui ne parlerait pas avant de mourir ? Renoncer à la dernière réplique (refuser la scène) relève donc d'une morale anti-héroïque : c'est celle d'Abraham : jusqu'au bout du sacrifice qui lui est demandé, il ne parle pas. Ou bien encore, riposte plus subversive, car moins drapée (le silence est toujours un beau drap), on remplace la dernière réplique par une pirouette incongrue : c'est ce que fit ce maître zen qui, pour toute réponse à la question solennelle : « Qu'est-ce que Bouddha ? », ôta sa sandale, la mit sur sa tête et s'en alla : dissolution impeccable de la dernière réplique, maîtrise de la non-maîtrise.

“ Pas un prêtre ne l'accompagnait ”

SEUL. La figure renvoie, non à ce que peut être la solitude humaine du sujet amoureux, mais à sa solitude « philosophique », l'amour-passion n'étant pris en charge aujourd'hui par aucun système majeur de pensée (de discours).

1. Comment appelle-t-on ce sujet-là, qui s'entête dans une « erreur », envers et contre tout le monde, comme s'il avait devant lui l'éternité pour « se tromper » ? - On l'appelle un *relaps*. Que ce soit d'un amour à l'autre ou à l'intérieur d'un même amour, je ne cesse de « retomber » dans une doctrine intérieure que personne ne partage avec moi. Lorsque le corps de Werther est amené de nuit dans un coin du cimetière, près des deux tilleuls (l'arbre du parfum simple, du souvenir et de l'endormissement), « pas un prêtre ne l'accompagnait » (c'est la dernière phrase du roman). La religion ne condamne pas seulement, dans Werther, le suicidé, mais aussi, peut-être, l'amoureux, l'utopique, le déclassé, celui qui n'est « relié » à nul autre qu'à lui-même.

2. Dans *le Banquet*, Eryximaque constate avec ironie qu'il a lu quelque part un panégyrique du sel, mais rien sur Éros ; et c'est parce que Éros est censuré comme sujet de conversation, que la petite société du *Banquet* décide d'en faire le propos de sa table ronde : on dirait des intellectuels d'aujourd'hui acceptant de discuter à contre-courant, précisément de l'Amour et non de politique, du Désir (amoureux) et non du Besoin (social). L'excentricité de la conversation vient de ce que cette conversation est systématique : ce que les convives essayent de produire, ce ne sont pas des propos prouvés, des récits d'expériences, c'est une doctrine : Éros est pour chacun d'eux un système. Aujourd'hui, cependant, de l'amour il n'y a nul système : et les quelques systèmes qui entourent l'amoureux contemporain ne lui font aucune place (sinon dévaluée) : il a beau se tourner vers tel ou tel des langages reçus, nul ne lui répond, sinon pour le détourner de ce qu'il aime. Le discours chrétien, s'il existe encore, l'exhorte à réprimer et à sublimer. Le discours psychanalytique (qui, du moins, décrit son état) l'engage à faire le deuil de son Imaginaire. Quant au discours marxiste, il ne dit rien. S'il me prend l'envie de frapper à ces portes pour faire reconnaître *quelque part* (où que ce soit) ma « folie » (ma « vérité »), l'une après l'autre ces portes se ferment ; et, quand elles sont toutes fermées, cela fait autour de moi un mur de langage qui m'enterre, m'oppresse et me repousse - à moins que je ne vienne à *résipiscence* et que j'accepte de « *me débarrasser de X...* ».

(« J'ai fait ce cauchemar d'une personne aimée qui avait un malaise dans la rue et demandait avec angoisse un médicament ; mais tout le monde passait et sévèrement le lui refusait, malgré mes allées et venues affolées ; l'angoisse de cette personne prenait un tour hystérique, dont je lui faisais reproche. Je compris un peu plus tard que cette personne était moi - bien sûr : de qui d'autre rêver ? : j'en appelais à tous les langages (les systèmes) passants, refusé d'eux et réclamant à cor et à cri, *indécemment*, une philosophie qui « me comprenne » - « me recueille ».)

3. La solitude de l'amoureux n'est pas une solitude de personne (l'amour se confie, il parle, se raconte), c'est une solitude de système : je suis seul à en faire un système (peut-être parce que je suis sans cesse rabattu sur le solipsisme de mon discours). Paradoxe difficile : je puis être entendu de tout le monde (l'amour vient des livres, son dialecte est courant), mais je ne puis être écouté (reçu « prophétiquement ») que des sujets qui ont *exactement et présentement* le même langage que moi. Les amoureux, dit Alcibiade, sont semblables à ceux qu'une vipère a mordus : « Ils ne veulent, dit-on, parler de leur accident à personne, si ce n'est à ceux qui en ont été victimes, comme étant les seuls à même de concevoir et d'excuser tout ce qu'ils ont osé dire et faire sous le coup de leurs douleurs » : maigre troupe des « Trépassés faméliques », des Suicidés d'amour (combien de fois un même amoureux ne se suicide-t-il pas ?), auxquels nul grand langage (si ce n'est, fragmentairement, celui du Roman passé) ne prête sa voix.

4. Tel l'ancien mystique, mal toléré de la société ecclésiale dans laquelle il vivait, comme sujet amoureux, je n'affronte ni ne conteste : simplement, je ne dialogue pas : avec les appareils de pouvoir, de pensée, de science, de gestion, etc. ; je ne suis pas forcément « dépolitisé » : ma déviance, c'est de ne pas être « excité ». En retour, la société me soumet à un refoulement bizarre, à ciel ouvert : pas de censure, pas d'interdiction : je suis seulement suspendu *a humanis*, loin des choses humaines, par un décret tacite d'insignifiance : je ne fais partie d'aucun répertoire, d'aucun asile.

5. Pourquoi je suis seul :

« Tout le monde a sa richesse,

moi seul parais démuni.

Mon esprit est celui d'un ignorant

parce qu'il est très lent.

Tout le monde est clairvoyant,

moi seul suis dans l'obscurité.

Tout le monde a l'esprit perspicace,

moi seul ai l'esprit confus

qui flotte comme la mer, souffle comme le vent.

Tout le monde a son but précis,

moi seul ai l'esprit obtus comme un paysan.

Moi seul je diffère des autres hommes.

parce que je tiens à têter ma Mère. »

L'incertitude des signes

SIGNES. Soit qu'il veuille prouver son amour, soit qu'il s'efforce de déchiffrer si l'autre l'aime, le sujet amoureux n'a à sa disposition aucun système de signes sûrs.

1. Je cherche des signes, mais de quoi ? Quel est l'objet de ma lecture ? Est-ce : suis-je aimé (ne le suis-je plus, le suis-je encore) ? Est-ce mon avenir que j'essaye de lire, déchiffrant dans ce qui est inscrit l'annonce de ce qui va m'arriver, selon un procédé qui tiendrait à la fois de la paléographie et de la mantique ? N'est-ce pas plutôt, tout compte fait, que je reste suspendu à cette question, dont je demande au visage de l'autre, inlassablement, la réponse : *qu'est-ce que je vaux ?*

2. La puissance de l'Imaginaire est immédiate : je ne cherche pas l'Image, elle me vient brusquement. C'est ensuite que je fais retour sur elle et me mets à faire alterner, interminablement, le bon et le mauvais signe : « Que veulent dire ces paroles si brèves : vous avez toute mon estime ? Peut-on rien voir de plus froid ? Est-ce un retour parfait à l'ancienne intimité ? Est-ce une manière polie de couper court à une explication désagréable ? » Comme l'Octave de Stendhal, je ne sais jamais ce qui est *normal* ; privé (je le sais) de toute raison, je veux m'en remettre, pour décider d'une interprétation, au sens commun ; mais le sens commun ne me fournit que des évidences contradictoires : « Qu'est-ce que tu veux, ce n'est tout de même pas normal de sortir en pleine nuit et de rentrer quatre heures après ! », « C'est tout de même bien normal de faire un tour quand on a une insomnie », etc. À celui qui veut la vérité, il n'est jamais répondu que par des images fortes et vives, mais qui deviennent ambiguës, flottantes, dès qu'il essaye de les transformer en signes : comme dans toute mantique, le consultant amoureux doit faire lui-même sa vérité.

3. Freud à sa fiancée : « La seule chose qui me fasse souffrir, c'est d'être dans l'impossibilité de te prouver mon amour. » Et Gide : « Tout dans son comportement semblait dire : puisqu'il ne m'aime plus, rien ne m'importe. Or, je l'aimais encore, et même je ne l'avais jamais tant aimée ; mais le lui prouver ne m'était plus possible. C'était bien là le plus affreux. »

Les signes ne sont pas des preuves, puisque n'importe qui peut en produire de faux ou d'ambigus. De là à se rabattre, paradoxalement, sur la toute-puissance du langage : puisque rien n'assure le langage, je tiendrai le langage pour la seule et dernière assurance : *je ne croirai plus à l'interprétation*. De mon autre, je recevrai toute parole comme un signe de vérité ; et, lorsque je parlerai, je ne mettrai pas en doute qu'il reçoive pour vrai ce que je dirai. D'où l'importance des *déclarations ;* je veux sans cesse arracher à l'autre la formule de son sentiment, et je lui dis sans cesse de mon côté que je l'aime : rien n'est laissé à la suggestion, à la divination : pour qu'une chose soit sue, il

faut qu'elle soit dite ; mais aussi, dès qu'elle est dite, très provisoirement, elle est vraie.

" E lucevan le stelle "

SOUVENIR. Remémoration heureuse et/ou déchirante d'un objet, d'un geste, d'une scène, liés à l'être aimé, et marquée par l'intrusion de l'imparfait dans la grammaire du discours amoureux.

1. « Nous avons eu un magnifique été et je suis souvent dans le verger de Lotte, perché sur les arbres, la longue perche du cueille-fruits à la main, pour dépouiller de leurs poires les branches du faîte. Elle, en bas, les reçoit à mesure que je les lui envoie. » Werther raconte, parle au présent, mais son tableau a déjà vocation de souvenir ; à voix basse, l'imparfait murmure derrière ce présent. Un jour, je me souviendrai de la scène, je m'y perdrai *au passé*. Le tableau amoureux, à l'égal du premier ravissement, n'est fait que d'après-coups : c'est l'*anamnèse*, qui ne retrouve que des traits insignifiants, nullement dramatiques, comme si je me souvenais du temps lui-même et seulement du temps : c'est un parfum sans support, un grain de mémoire, une simple fragrance ; quelque chose comme une dépense pure, telle que seul le haïku japonais a su la dire, sans la récupérer dans aucun destin.

(Il y avait, pour attraper les figues hautes du jardin de B., un long cueille-fruits, fait d'un bambou et d'un entonnoir de fer blanc cisaillé en fleurons, qu'on y avait ajusté. Ce souvenir d'enfance fonctionne comme un souvenir amoureux.)

2. « Les étoiles brillaient » Jamais plus ce bonheur ne reviendra *tel quel*. L'anamnèse me comble et me déchire.

L'imparfait est le temps de la fascination : ça a l'air d'être vivant et pourtant ça ne bouge pas : présence imparfaite, mort imparfaite ; ni oubli ni résurrection ; simplement le leurre épuisant de la mémoire. Dès l'origine, avides de jouer un rôle, des scènes se mettent en position de souvenir : souvent, je le sens, je le prévois, au moment même

où elles se forment. - Ce théâtre du temps est le contraire même de la recherche du temps perdu ; car je me souviens pathétiquement, ponctuellement, et non philosophiquement, discursivement : je me souviens pour être malheureux/heureux - non pour comprendre. Je n'écris pas, je ne m'enferme pas pour écrire le roman énorme du temps retrouvé.

Idées de suicide

SUICIDE. Dans le champ amoureux, l'envie de suicide est fréquente : un rien la provoque.

1. Pour la moindre blessure, j'ai envie de me suicider : quand on le médite, le suicide amoureux ne fait pas acception de motif. L'idée en est légère : c'est une idée facile, simple, une sorte d'algèbre rapide dont j'ai besoin à ce moment-là de mon discours ; je ne lui donne aucune consistance substantielle, ne prévois pas le lourd décor, les conséquences triviales de la mort : à peine sais-je *comment* je me suiciderai. C'est une phrase, seulement une phrase, que je caresse sombrement, mais dont un rien va me détourner : « Et l'homme qui pendant trois quarts d'heure venait de songer à terminer sa vie, à l'instant même montait sur une chaise pour chercher dans sa bibliothèque le tarif des glaces de Saint-Gobain. »

2. Parfois vivement éclairé par quelque circonstance futile et emporté par le retentissement qu'elle provoque, je me vois tout d'un coup pris au piège, immobilisé dans une situation (un site) impossible : il n'y a que deux issues *(ou bien... ou bien...)* et elles sont toutes deux également verrouillées : des deux côtés, je ne peux que me taire. L'idée de suicide, alors, me sauve, car *je puis la parler* (et je ne m'en prive pas) : je renais et colore cette idée des couleurs de la vie, soit que je la dirige agressivement contre l'objet aimé (chantage bien connu), soit que je m'unisse fantasmatiquement à lui dans la mort (« Je descendrai dans la tombe, pour me blottir contre toi »).

3. Après en avoir discuté, les savants concluent que les animaux ne se suicident pas ; tout au plus certains - chevaux, chiens - ont-ils

l'envie de se mutiler. C'est cependant à propos de chevaux que Werther fait entendre la *noblesse* qui marque tout suicide : « On parle d'une noble race de chevaux qui, lorsqu'ils sont terriblement échauffés, surmenés, ont l'instinct de s'ouvrir eux-mêmes une veine, d'un coup de dent, pour respirer plus librement. C'est ainsi qu'il en est de moi, bien souvent : je voudrais m'ouvrir une veine, pour m'assurer la liberté éternelle. »

Niaiserie de Gide : « J'achève de relire *Werther* non sans irritation. J'avais oublié qu'il mettait tant de temps à mourir [ce qui est tout à fait faux]. Cela n'en finit pas et l'on voudrait enfin le pousser par les épaules. À quatre ou cinq reprises, ce que l'on espérait, son dernier soupir, est suivi d'un autre plus ultime encore [...] les départs frangés m'exaspèrent. » Gide ne sait pas que, dans le roman d'amour, le héros est *réel* (parce qu'il est fait d'une substance absolument projective en quoi se recueille tout sujet amoureux) et que ce qu'il souhaite là, c'est la mort d'un homme, c'est *ma* mort.

Tel

TEL. Appelé sans cesse à définir l'objet aimé, et souffrant des incertitudes de cette définition, le sujet amoureux rêve d'une sagesse qui lui ferait prendre l'autre tel qu'il est, exonéré de tout adjectif.

1. Étroitesse d'esprit : en fait, je n'admets rien de l'autre, je ne comprends rien. Tout ce qui, de l'autre, ne me concerne pas, me paraît étranger, hostile ; j'éprouve alors à son égard un mélange d'effroi et de sévérité : je crains et je réprouve l'être aimé, dès lors qu'il ne « colle » plus à son image. Je suis seulement « libéral » : un dogmatique dolent, en quelque sorte.

(Industrieuse, infatigable, la machine à langage qui bruit en moi - car elle marche bien - fabrique sa chaîne d'adjectifs : je couvre l'autre d'adjectifs, j'égrène ses qualités, sa *qualitas*.)

2. À travers ces jugements chatoyants, versatiles, une impression pénible subsiste : je vois que l'autre persévère en lui-même ; il est lui-

même cette persévérance, à quoi je me heurte. Je m'affole à constater que je ne puis le *déplacer* ; quoi que je fasse, quoi que je dépense pour lui, il ne renonce jamais à son propre système. Je ressens contradictoirement l'autre comme une divinité capricieuse qui change sans cesse d'humeur à mon égard, et comme une chose lourde, *invétérée* (cette chose vieillira telle qu'elle est, et c'est ce dont je souffre). Ou encore, je vois l'autre *dans ses limites*. Ou enfin, je m'interroge : y a-t-il un point, un seul, sur lequel l'autre pourrait *me surprendre* ? Ainsi, curieusement, la « liberté » de l'autre à « être lui-même », je la ressens comme un entêtement pusillanime. Je vois bien l'autre comme *tel* - je vois le *tel* de l'autre -, mais dans le champ du sentiment amoureux, ce *tel* m'est douloureux, parce qu'il nous sépare et que, une fois de plus, je me refuse à reconnaître la division de notre image, l'altérité de l'autre.

3. Ce premier *tel* est mauvais parce que je laisse en sous-main, comme un point interne de corruption, un adjectif : l'autre est *entêté :* il relève encore de la *qualitas*. Il faut que je me débarrasse de toute envie de bilan ; il faut que l'autre devienne à mes yeux pur de toute attribution ; plus je le désignerai, moins je le parlerai : je serai semblable à l'*infans* qui se contente d'un mot vide pour montrer quelque chose : *Ta, Da, Tat* (dit le sanscrit). *Tel*, dira l'amoureux : *tu es ainsi, précisément ainsi*.

En te désignant comme *tel*, je te fais échapper à la mort du classement, je t'enlève à l'Autre, au langage, je te veux immortel. *Tel qu'il est*, l'être aimé ne reçoit plus aucun sens, ni de moi-même ni du système dans lequel il est pris ; il n'est plus qu'un texte sans contexte ; je n'ai plus besoin ou envie de le déchiffrer ; il est en quelque sorte le *supplément de sa propre place*. S'il n'était qu'une place, je pourrais bien, un jour, le remplacer, mais le supplément de sa place, son *tel*, je ne puis rien lui substituer.

(Dans les restaurants, sitôt le dernier service fini, on prépare les tables, à neuf, pour le lendemain : même nappe blanche, même couvert, même salière : c'est le monde de la place, du remplacement : pas de *tel*.)

4. J'accède alors (fugitivement) à un langage sans adjectifs. J'aime l'autre non selon ses qualités (comptabilisées), mais selon son existence ; par un mouvement que vous pouvez bien dire mystique, j'aime, non ce qu'il est, mais : *qu'il est*. Le langage dont le sujet amoureux proteste alors (contre tous les langages déliés du monde) est un langage *obtus :* tout jugement est suspendu, la terreur du sens est abolie. Ce que je liquide, dans ce mouvement, c'est la catégorie même du mérite : de même que le mystique se rend indifférent à la sainteté (qui serait encore un attribut), de même, accédant au *tel* de l'autre, je n'oppose plus l'oblation au désir : il me semble que je puis obtenir de moi de désirer l'autre moins et d'en jouir plus.

(L'ennemi noir du *tel*, c'est le Potin, fabrique immonde d'adjectifs. Et ce qui ressemblerait le mieux à l'être aimé *tel qu'il est*, ce serait le Texte, sur lequel je ne puis apposer aucun adjectif : dont je jouis sans avoir à le déchiffrer.)

5. Ou encore : *tel*, n'est-ce pas l'ami ? Celui qui peut un moment s'éloigner sans que son image s'abîme ? « Nous étions amis et nous sommes devenus étrangers l'un à l'autre. Mais il est bon qu'il en soit ainsi, et nous ne chercherons pas à nous le dissimuler ni à l'obscurcir comme si nous devions en avoir honte. Tels deux navires dont chacun poursuit sa voie et son but propres : ainsi sans doute nous pouvons nous croiser et célébrer des fêtes entre nous comme nous l'avons déjà fait - et alors les bons navires reposaient côte à côte dans le même port, sous le soleil, si calmes qu'on eût dit qu'ils fussent déjà au but et n'eussent eu que la même destination. Mais ensuite l'appel irrésistible de notre mission nous poussait à nouveau loin l'un de l'autre, chacun sur des mers, vers des parages, sous des soleils différents - peut-être pour ne plus jamais nous revoir, peut-être aussi pour nous revoir une fois de plus, mais sans plus nous reconnaître : des mers et des soleils différents ont dû nous changer ! »

Tendresse

TENDRESSE. Jouissance, mais aussi évaluation inquiétante des gestes tendres de l'objet aimé, dans la mesure où le sujet comprend qu'il n'en a pas le privilège.

1. Ce n'est pas seulement besoin de tendresse, c'est aussi besoin d'être tendre pour l'autre : nous nous enfermons dans une bonté mutuelle, nous nous maternons réciproquement ; nous revenons à la racine de toute relation, là où besoin et désir se joignent. Le geste tendre dit : demande-moi quoi que ce soit qui puisse endormir ton corps, mais aussi n'oublie pas que je te désire un peu, légèrement, sans vouloir rien saisir *tout de suite*.

Le plaisir sexuel n'est pas métonymique : une fois pris, il est coupé : c'était la Fête, toujours close, par levée temporaire, surveillée, de l'interdit. La tendresse au contraire n'est qu'une métonymie infinie, insatiable ; le geste, l'épisode de tendresse (l'accord délicieux d'une soirée) ne peut s'interrompre qu'avec déchirement : tout semble remis en cause : retour du rythme - *vritti* -, éloignement du *nirvâna*.

2. Si je reçois le geste tendre dans le champ de la demande, je suis comblé : ce geste n'est-il pas comme un condensé miraculeux de la présence ? Mais si je le reçois (et ce peut être simultané) dans le champ du désir, je suis inquiet : la tendresse, de droit, n'est pas exclusive, il me faut donc admettre que ce que je reçois, d'autres le reçoivent aussi (parfois le spectacle même m'en est donné). Là où tu es tendre, tu dis ton pluriel.

(« L... voyait avec stupéfaction A... faire à la serveuse de ce restaurant bavarois, pour lui commander sa schnitzel, les mêmes yeux tendres, le même regard angélique qui l'émouvaient tant quand ces mines lui étaient adressées. »)

Union

UNION. Rêve d'union totale avec l'être aimé.

1. Nomination de l'union totale : c'est l'« unique et simple plaisir », « la joie sans tache et sans mélange, la perfection des rêves, le

terme de tous les espoirs », « la magnificence divine », c'est : le repos indivis. Ou encore : le comblement de la propriété ; je rêve que nous jouissons l'un de l'autre selon une appropriation absolue ; c'est l'union fruitive, la *fruition* de l'amour (ce mot est pédant ? Avec son frottis initial et son ruissellement de voyelles aiguës, la jouissance dont il parle s'augmente d'une volupté orale ; le disant, je jouis de cette union *dans la bouche*).

2. « En sa moytié, ma moytié je recolle. » Je sors d'un film (pas très fort, pourtant, le film). Un personnage y évoque Platon et l'Androgyne. On dirait que tout le monde connaît le truc des deux moitiés qui cherchent à se recoller - à quoi s'ajoute maintenant l'histoire de l'œuf, de la lamelle qui s'envole et de l'homelette (le désir, c'est de manquer de ce qu'on a - et de donner ce qu'on n'a pas : affaire de supplément, non de complément).

(Passé un après-midi à vouloir dessiner, figurer l'androgyne d'Aristophane : c'est d'apparence arrondie, cela a quatre mains, quatre jambes, quatre oreilles, une seule tête, un seul cou. Les moitiés sont-elles dos à dos ou face à face ? Ventre à ventre, sans doute, puisque Apollon va recoudre là, en fronçant la peau et en fabriquant un nombril : leurs visages cependant sont opposés, puisque Apollon devra les tourner vers le côté de la section ; et les organes génitaux sont par derrière. Je m'entête, mais mauvais dessinateur ou médiocre utopiste, je n'arrive à rien. L'androgyne, figure de cette « ancienne unité dont le désir et la poursuite constituent ce que nous appelons amour », l'androgyne m'est infigurable ; ou du moins n'arrivé-je qu'à un corps monstrueux, grotesque, improbable. Du rêve, sort une figure-farce : ainsi du couple *fou* naît l'obscène du *ménage* (l'un fait la cuisine, à vie, pour l'autre).

3. Phèdre cherche l'image parfaite du couple : Orphée et Eurydice ? Pas assez de différence : Orphée, amolli, n'était rien d'autre qu'une femme, et les dieux le firent périr par les femmes. Admète et Alceste ? Beaucoup mieux : l'amante se substitue aux parents défaillants, elle arrache le fils à son nom et lui en donne un autre : il reste donc toujours un homme dans l'affaire. Cependant, le couple parfait,

c'est Achille et Patrocle : non selon un parti pris homosexuel, mais parce qu'à l'intérieur d'un même sexe, la différence reste inscrite : l'un (Patrocle) était l'amant, l'autre (Achille) était l'aimé. Ainsi - disent la Nature, la sagesse, le mythe - ne cherchez pas l'union (l'amphimixie) hors de la division des rôles, sinon des sexes : c'est la *raison* du couple.

Le rêve, excentrique (scandaleux), dit l'image contraire. Dans la forme duelle que je fantasme, je veux qu'il y ait un point sans *ailleurs*, je soupire (ce n'est pas très moderne) après une structure *centrée*, pondérée par la consistance du Même : si tout n'est pas dans *deux*, à quoi bon lutter ? Autant me remettre dans la course du multiple. Ce *tout* que je désire, il suffit pour l'accomplir (insiste le rêve) que l'un et l'autre nous soyons sans places : que nous puissions magiquement nous substituer l'un à l'autre : que vienne le règne du *« l'un pour l'autre »* (« En allant ensemble, l'un pensera pour l'autre »), comme si nous étions les vocables d'une langue nouvelle et étrange, dans laquelle il serait absolument licite d'employer un mot pour l'autre. Cette union serait sans limites, non par l'ampleur de son expansion, mais par l'indifférence de ses permutations.

(Qu'ai-je à faire d'une relation limitée ? Elle me fait souffrir. Sans doute, si l'on me demande : « Où en êtes-vous avec X... ? », je dois bien répondre : présentement, j'explore nos limites ; tel Gribouille, je prends les devants, je circonscris notre territoire commun. Mais ce dont je rêve, c'est tous les autres en un seul ; car si je réunissais X..., Y... et Z..., de tous ces points, actuellement étoilés, je formerais une figure parfaite : mon autre serait né.)

4. Rêve d'union totale : tout le monde dit ce rêve impossible, et cependant il insiste. Je n'en démords pas. « Sur les stèles d'Athènes, au lieu de l'héroïcisation du mort, scènes d'adieu où l'un des époux prend congé de l'autre, main dans la main, au terme d'un contrat que seule une tierce force vient rompre, c'est le deuil, ainsi, qui surgit à l'expression [...] Je ne suis plus moi sans toi. » C'est dans le deuil *représenté* qu'est la preuve de mon rêve ; je peux y croire, puisqu'il est mortel (le seul impossible, c'est l'immortalité).

Vérité

VÉRITÉ. Tout épisode de langage rapporté à la « sensation de vérité » que le sujet amoureux éprouve en pensant à son amour, soit qu'il croie être le seul à voir l'objet aimé « dans sa vérité », soit qu'il définisse la spécialité de sa propre exigence comme une vérité sur laquelle il ne peut céder.

1. L'autre est mon bien et mon savoir : moi seul le connaît, le fait exister dans sa vérité. Quiconque n'est pas moi le méconnaît : « Il m'arrive de ne pas comprendre comment un autre la *peut* aimer, *a le droit* de l'aimer, alors que mon amour pour elle est si exclusif, si profond, si plein, alors que je ne connais, que je ne sais, que je n'ai rien d'autre qu'elle. » Inversement, l'autre me fonde en vérité : ce n'est qu'avec l'autre que je me sens « moi-même ». J'en sais plus sur moi que tous ceux qui ignorent seulement ceci de moi : que je suis amoureux.

(Amour au bandeau : ce proverbe est faux. L'amour ouvre grand les yeux, il rend clairvoyant : « J'ai, de toi, sur toi, le savoir absolu. » Rapport du clerc au maître : *tu as tout pouvoir sur moi, mais j'ai tout savoir sur toi*.)

2. Toujours le même renversement : ce que le monde tient pour « objectif », je le tiens, moi, pour factice, et ce qu'il tient pour folie, illusion, erreur, je le tiens, moi, pour vérité. C'est au plus profond du leurre que vient se loger bizarrement la sensation de vérité. Le leurre se dépouille de son décor, il devient si pur que, tel un métal primitif, rien ne peut plus l'altérer : le voilà indestructible. Werther a décidé de mourir : « Je te l'écris sans exaltation romanesque, tranquillement. » Déplacement : ce n'est pas la vérité qui est vraie, c'est le rapport au leurre qui devient vrai. Pour être dans la vérité, il suffit de m'entêter : un « leurre » affirmé infiniment, envers et contre tout, devient une vérité. (À savoir s'il n'y a pas, en fin de compte, dans l'amour-passion, un bout de vérité... vraie.)

3. La vérité, ce serait ce qui, étant ôté, ne laisserait plus à découvert que la mort (comme on dit : la vie ne vaudrait plus la peine d'être vécue). Ainsi du nom du Golem : *Emeth*, s'appelle-t-il, *Vérité* ; amputé d'une lettre, il devient *Meth (il est mort)*. Ou encore : la vérité, ce serait ce qui, du fantasme, doit être retardé, mais non pas renié, entamé, trahi : sa part irréductible, ce que je ne cesse de vouloir connaître une fois avant de mourir (autre formulation : « Je mourrai donc sans avoir connu, etc. »).

(L'amoureux manque sa castration ? De cette ratée, il s'obstine à faire une *valeur*.)

4. La vérité : ce qui est *à côté*. Un moine demandait à Tchao-Tcheou : « Quel est l'unique et dernier mot de la vérité ? » (...) Le maître répliqua : « *Oui*. » Je n'entends pas dans cette réponse l'idée banale selon laquelle un vague parti pris d'acquiescement général est le secret philosophique de la vérité. J'entends que le maître, opposant bizarrement, un adverbe à un pronom, *oui* à *quel*, répond *à côté* ; il fait une réponse de sourd, de la même sorte que celle qu'il fit à un autre moine qui lui demandait : « Toutes choses, dit-on, sont réductibles à l'Un ; mais à quoi l'Un est-il réductible ? » Et Tchao-Tcheou répondit : « Quand j'étais dans le district de Tching, je me suis fait faire une robe qui pesait sept *kin*. »

Sobria ebrietas

VOULOIR-SAISIR. Comprenant que les difficultés de la relation amoureuse viennent de ce qu'il veut sans cesse s'approprier d'une manière ou d'une autre l'être aimé, le sujet prend la décision d'abandonner dorénavant tout « vouloir-saisir » à son égard.

1. Pensée constante de l'amoureux : *l'autre me doit ce dont j'ai besoin*.

Cependant, pour la première fois, j'ai vraiment peur. Je me jette sur mon lit, je rumine et je décide : dorénavant, de l'autre, ne plus rien vouloir saisir.

Le N.V.S. (le *non-vouloir-saisir*, expression imitée de l'Orient) est un substitut retourné du suicide. Ne pas se tuer (d'amour) veut dire : prendre cette décision, de ne pas saisir l'autre. C'est le même moment où Werther se tue et où il aurait pu renoncer à saisir Charlotte : c'est ça ou la mort (moment, donc, solennel).

2. Il faut que le *vouloir-saisir* cesse - mais il faut aussi que le *non-vouloir-saisir* ne se voie pas : pas d'oblation. Je ne veux pas substituer à l'emportement chaleureux de la passion « la vie appauvrie, le vouloir-mourir, la grande lassitude ».

Le N.V.S. n'est pas du côté de la bonté, le N.V.S. est vif, sec : d'une part, je ne m'oppose pas au monde sensoriel, je laisse circuler en moi le désir ; d'autre part je l'accote contre « ma vérité » : ma vérité est d'aimer absolument : faute de quoi, je me retire, je me disperse, comme une troupe qui renonce à « investir ».

3. Et si le N.V.S. était une pensée tactique (enfin une !) ? Si je voulais toujours (quoique secrètement) conquérir l'autre en feignant de renoncer à lui ? Si je m'éloignais *pour* le saisir plus sûrement ? Le reversis (ce jeu où gagne celui qui fait le moins de levées) repose sur une feinte bien connue des sages (« Ma force est dans ma faiblesse »). Cette pensée est une ruse, parce qu'elle vient se loger à l'intérieur même de la passion, dont elle laisse intactes les obsessions et les angoisses.

Dernier piège : renonçant à tout vouloir-saisir, je m'exalte et m'enchante de la « bonne image » que je vais donner de moi. Je ne sors pas du système : « Armance, exaltée [...] par un certain enthousiasme de vertu qui était encore une manière d'aimer Octave... »)

4. Pour que la pensée du N.V.S. puisse rompre avec le système de l'Imaginaire, il faut que je parvienne (par la détermination de quelle fatigue obscure ?) à me laisser tomber quelque part hors du langage, dans l'inerte, et, d'une certaine manière, tout simplement : *m'asseoir* (« Assis paisiblement sans rien faire, le printemps vient et l'herbe croît d'elle même »). Et de nouveau l'Orient : ne pas vouloir

saisir le non-vouloir-saisir ; laisser venir (de l'autre) ce qui vient, laisser passer (de l'autre) ce qui s'en va ; ne rien saisir, ne repousser rien : recevoir, ne pas conserver, produire sans s'approprier, etc. Ou encore : « Le Tao parfait n'offre pas de difficulté, sauf qu'il évite de choisir. »

5. Que le Non-vouloir-saisir reste donc irrigué de désir par ce mouvement risqué : *je t'aime* est dans ma tête, mais je l'emprisonne derrière mes lèvres. Je ne profère pas. Je dis silencieusement à qui n'est plus ou n'est pas encore l'autre : *je me retiens de vous aimer*.

Accent nietzschéen : « Ne plus prier, bénir ! » Accent mystique : « Vin le meilleur et le plus délectable, comme aussi le plus enivrant [...] duquel, sans y boire, l'âme anéantie est enivrée, âme libre et ivre ! oublieuse, oubliée, ivre de ce qu'elle ne boit pas et ne boira jamais ! »

Tabula gratulatoria

1. Évelyne Bachellier, Jean-Louis Bouttes, Antoine Compagnon, Denis Ferraris, Roland Havas, Severo Sarduy, Philippe Sollers, Romaric Sulger Büel, François Wahl.

2. Gœthe, *les Souffrances du jeune Werther* (Aubier-Montaigne).

3. Balzac, *la Fausse Maîtresse* (Pléiade, II) ; *les Secrets de la princesse de Cadignan* (Pléiade, VI). Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix* (Alcan). Bataille, l'Œil pinéal (*Œuvres complètes*, II, Galli-

mard). Baudelaire, *les Fleurs du mal* (Pléiade). Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I (Gallimard). Bruno Bettelheim, *la Forteresse vide* (Gallimard). Jean-Louis Bouttes, *le Destructeur d'intensité* (manuscrit communiqué). Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (l'Arche). N. O. Brown, *Éros et Thanatos* (Julliard). Daniel Charles, « La musique et l'oubli » (*Traverses*, 4). Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (Pléiade). L. Chertok, *l'Hypnose* (Payot). Antoine Compagnon, « L'analyse orpheline » (*Tel Quel*, 65). Christian David, *l'État amoureux* (Payot). Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie* (PUF). Marcel Détienne, *les Jardins d'Adonis* (Gallimard). Diderot, *Œuvres complètes*, III (Club français du livre). T. L. Djedidi, *la Poésie amoureuse des Arabes* (Alger, SNED). Dostoïevski, *l'Éternel Mari* (Pléiade) ; *les Frères Karamazov* (Pléiade). Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (Pléiade). Foucault, « Entretien » (*les Nouvelles Littéraires*, 17 mars 1975). Freud, *Abrégé de psychanalyse* (PUF) ; *Correspondance, 1873-1939* (Gallimard) ; *Délires et Rêves dans « la Gradiva » de Jensen* (Gallimard, « Idées ») ; *Essais de psychanalyse* (Payot) ; « L'Homme aux loups » (*Cinq psychanalyses*, PUF) ; *l'Interprétation des rêves* (PUF) ; *Métapsychologie* (Gallimard) ; *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse* (Gallimard). Martin Freud, *Freud, mon père* (Denoël). Pierre Furlon, « Réflexions sur l'utilisation thérapeutique de la double contrainte » (*Psychanalyse à l'université*, I, 2). Gide, *Et nunc manet in te* (Pléiade) ; Journal, 1939-1949 (Pléiade). Michel Guérin, *Nietzsche, Socrate héroïque* (Grasset). Heine, *Lyrisches Intermezzo* (Aubier-Montaigne). Hölderlin, *Hypérion* (Pléiade). Hugo, *Pierres* (Genève, éd. du Milieu du Monde). Jakobson, « Entretien » (*Critique*, 348). Kierkegaard, *Crainte et Tremblement* (Aubier-Montaigne). Mélanie Klein, *Essais de psychanalyse* (Payot). Klossowski, *Nietzsche et le Cercle vicieux* (Mercure de France). Julia Kristeva, *la Révolution du langage poétique* (éd. du Seuil). Lacan, *le Séminaire*, I et XI (éd. du Seuil). Laplanche, « Symbolisations » (*Psychanalyse à l'université*, I, 1 et 2). Roger Laporte, *Quinze Variations sur un thème biographique* (Flammarion). La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (Club français du livre). Leclaire, *Psychanalyser* (éd. du Seuil). Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (*Œuvres philosophiques*, I, Librairie philoso-

phique de Lodrange). Mandelbrot, *les Objets fractals* (Flammarion). Thomas Mann, *la Montagne magique* (Fayard). Musil, *l'Homme sans qualités* (éd. du Seuil, 2 vol.). Nietzsche, *Aurore* (Gallimard, « Idées ») ; *Ecce homo* (Gallimard) ; *Écrits posthumes, 1870-1873* (Gallimard) ; *le Gai Savoir* (UGE, « 10 x 18 ») ; *la Généalogie de la morale* (Gallimard, « Idées ») ; *Socrate et la Tragédie* (*Écrits posthumes*, Gallimard). Novalis, *Henri d'Ofterdingen* (Mercure de France). Ornicar, 4 (bulletin périodique du « Champ freudien »). Maurice Percheron, *le Bouddha et le Bouddhisme* (éd. du Seuil). Benjamin Perret, *Anthologie de l'amour sublime* (Albin Michel). Platon, *le Banquet ou De l'amour* (trad. par Mario Meunier, Payot) ; *Phèdre* (les Belles Lettres). Proust, *Du côté de chez Swann* (Pléiade) ; *le Côté de Guermantes* (Pléiade) ; *Sodome et Gomorrhe* (Pléiade) ; *la Prisonnière* (Pléiade). Theodor Reik, *Fragment d'une grande confession* (Denoël). Ronsard, *les Amours* (Garnier) ; *Ronsard lyrique et amoureux* (éd. de la Sirène). Rougemont, *l'Amour et l'Occident* (UGE, « 10 x 18 »). Rusbrock, *Œuvres choisies* (trad. par Ernest Hello, Poussièlgues frères). Safouan, *Études sur l'Œdipe* (éd. du Seuil) ; « Le structuralisme en psychanalyse » (*Qu'est-ce que le structuralisme ?*, éd. du Seuil). Sainte-Beuve, *Port-Royal* (Hachette, 6 vol.). Severo Sarduy, « Les travestis » (*Art Press*, 20). Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (Gallimard). Searles, « The effort to drive the other person crazy » (Nouvelle Revue de psychanalyse, 12). Sollers, « Paradis » (Tel *Quel*, 62). Spinoza, *Pensées métaphysiques* (Pléiade). Stendhal, *Armance* (*Œuvres complètes*, Michel Lévy) ; *De l'Amour* (Gallimard). les Stoïciens (Pléiade). Szondi, *Poésie et Poétique* (éd. de Minuit), Tallemant des Réaux, *Historiettes* (Pléiade, I). Tao Tö King (Gallimard, « Idées »). François Wahl, « Chute » (*Tel Quel*, 63). Watts, *le Bouddhisme zen* (Payot). Winnicott, *Fragment d'une analyse* (Payot) ; *Jeu et Réalité* (Gallimard) ; « La crainte de l'effondrement » (*Nouvelle Revue de psychanalyse*, 11).

4. Boucourechliev, *Thrène*. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Duparc, « Chanson triste ». Mozart, *les Noces de Figaro*. Ravel, *Ma mère l'Oye*. Schubert, *Éloge des larmes* ; *Voyage d'hiver*. Wagner, *la Tétra-*

logie ; *le Vaisseau fantôme*. - Friedrich, *l'Épave de l'espoir prise dans les glaces*. - Buñuel, *le Charme discret de la bourgeoisie*.

Table

La nécessité...

Comment est fait ce livre - 1. Figures - 2. Ordre - 3. Références.

S'abîmer « Je m'abîme, je succombe... » - 1. La douceur - 2. Isolde - 3. Nulle part - 4. Pensée fausse de la mort - 5. Fonction de l'abîme.

Absence L'absent - 1. L'absent, c'est l'autre - 2. Un discours féminin ? - 3. L'oubli - 4. Soupirer - 5. Manipulation de l'absence 6. Le désir et le besoin - 7. L'invocation - 8. Koan de la tête sous l'eau.

Adorable « Adorable ! » - 1. Paris, un matin d'automne - 2. Atotal - 3. La spécialité du désir - 4. La tautologie.

Affirmation L'intraitable - 1. La protestation d'amour - 2. Violence et joie de l'imaginaire - 3. La force n'est pas dans l'Interprète - 4. Recommençons.

Altération Un petit point du nez - 1. Le point de corruption - 2. Voir l'autre assujetti - 3. « Se faire casser le pot » - 4. L'affolement d'être - 5. « Mes petites bonnes femmes ».

Angoisse Agony - 1. L'angoisse comme poison - 2. Primitive agony.

Annulation Aimer l'amour - 1. Les deux pigeons - 2. Profit et préjudice.

Ascèse Être ascétique - 1. Me punir - 2. Chantage.

Atopos Atopos - 1. Inclassable - 2. Innocence - 3. La relation originale.

Attente L'attente - 1. Erwartung - 2. Scénario - 3. Le téléphone - 4. Hallucination - 5. Celui/celle qui attend - 6. Le mandarin et la courtisane.

Cacher Les lunettes noires - 1. Délibération - 2. Deux discours - 3. Larvatus prodeo - 4. Les lunettes noires - 5. La division des signes - 6. La « fureur ».

Casés « Tutti sistemati » - 1. Un jeu cruel - 2. Toute structure est habitable - 3. Dérisoire et enviable.

Catastrophe La catastrophe - 1. Deux désespoirs - 2. La situation extrême.

Circonscrire Laetitia - 1. Gaudium et Laetitia - 2. La poisse amoureuse.

Cœur Le cœur - 1. Un organe érectile - 2. Mon cœur contre mon esprit - 3. Le cœur gros.

Comblement « Toutes les voluptés de la terre » - 1. La surabondance - 2. Croire au Souverain Bien.

Compassion « J'ai mal à l'autre » - 1. L'unité de souffrance - 2. Vivons ! - 3. La délicatesse.

Comprendre « Je veux comprendre » - 1. Sous la lampe - 2. Sortant du cinéma - 3. Répression - 4. Interprétation - 5. Vision : le grand rêve clair.

Conduite « Que faire ? » - 1. Ou bien/ou bien - 2. Questions futiles - 3. Paresse.

Connivence La connivence - 1. Louange à deux - 2. Qui est de trop ? - 3. Odiosamato.

Contacts « Quand mon doigt par mégarde... » - 1. Ce qui est demandé à la peau - 2. Comme les doigts d'un coiffeur.

Contingences Événements, traverses, contrariétés - 1. Parce que... - 2. Le voile noir de la Maya - 3. La structure, non la cause - 4. L'incident comme hystérie.

Corps Le corps de l'autre - 1. Le corps divisé - 2. Scruter.

Déclaration L'entretien - 1. Frôlages - 2. Le baratin généralisé.

Dédicace La dédicace - 1. Le cadeau amoureux - 2. Because I love - 3. Parler de ce qu'on donne - 4. Dédier - 5. Écrire - 6. Inscrire, non donner.

Démons « Nous sommes nos propres démons » - 1. En roue libre - 2. Pluriel - 3. Homéopathie.

Dépendance Domnei - 1. Le vasselage amoureux - 2. La rébellion.

Dépense L'exubérance - 1. Éloge de la tension – 2. Curieuse réponse de Goethe à ses détracteurs anglais - 3. L'ingéniosité pour rien - 4. La beauté.

Déréalité Le monde sidéré - 1. La miniature passée au vernis - 2. La conversation générale - 3. Le voyage en Italie - 4. Un système de pouvoir - 5. La vitre - 6. Irréel et déréel - 7. Au buffet de la gare de Lausanne - 8. Le puéril revers des choses.

Drame Roman/drame - 1. Le journal impossible - 2. Une histoire qui a déjà eu lieu.

Écorché L'écorché - 1. Points exquis - 2. Intaquinable.

Écrire Inexprimable amour - 1. Aimer et créer - 2. Ajuster - 3. Écriture et imaginaire - 4. Indivision - 5. L'écriture hors échange.

Errance Le vaisseau fantôme - 1. Disparition de l'amour - 2. Phœnix - 3. Un mythe - 4. La nuance.

Étreinte « Dans le calme aimant de tes bras » - 1. L'endormissement - 2. D'une étreinte à l'autre - 3. Comblement.

Exil L'exil de l'imaginaire - 1. S'exiler - 2. Le deuil de l'image - 3. La tristesse - 4. Double deuil - 5. L'embrasement.

Fâcheux L'orange - 1. L'indiscrète voisine - 2. Agacement.

Fading Fading - 1. It fades, fades and fades - 2. La Mère sévère - 3. La nuit de l'autre - 4. Nekuia - 5. La voix - 6. La fatigue - 7. Le téléphone - 8. Laisser ou recueillir ?

Fautes Fautes - 1. Le train - 2. La maîtrise comme faute - 3. L'innocence de la douleur.

Fête « Des jours élus » - 1. Le festin - 2. Un art de vivre.

Fou « Je suis fou » - 1. Le fou aux fleurs - 2. La folie invisible - 3. Je n'est pas un autre - 4. Pur de tout pouvoir.

Gêne L'air embarrassé - 1. La situation chargée - 2. Une fascination alerte.

Gradiva La Gradiva - 1. Le délire - 2. La contre-Gradiva - 3. Encore la délicatesse - 4. Aimer/être amoureux.

Habit Habit bleu et gilet jaune - 1. Faire sa toilette - 2. Imitation - 3. Travestissement.

Identification Identifications - 1. Le valet, le fou - 2. Victime et bourreau - 3. La gribouillette - 4. La projection.

Image Les images - 1. Cruauté des images - 2. Clivage - 3. L'image triste - 4. L'amoureux comme artiste.

Inconnaissable L'inconnaissable - 1. L'énigme - 2. L'inconnaissance - 3. Définition par la force.

Induction « Montrez-moi qui désirer » - 1. La contagion affective - 2. L'interdiction comme index.

Informateur L'informateur - 1. Le micmac - 2. L'extérieur comme secret.

Insupportable « Ça ne peut pas continuer » - 1. La patience amoureuse - 2. L'exaltation - 3. L'endurance.

Issues Idées de solution - 1. Huis-clos - 2. Pathétique - 3. Le piège.

Jalousie La jalousie - 1. Werther et Albert - 2. Le gâteau partagé - 3. Refuser la jalousie - 4. Les quatre souffrances du jaloux.

Je-t-aime Je t'aime - 1. Szeretlek - 2. Un mot sans emplois - 3. La profération - 4. Il n'y a pas de réponse - 5. « Moi aussi » - 6. L'éclair unique - 7. Une révolution - 8. Je-t-aime comme affirmation tragique - 9. « Je t'aime aussi » - 10. Amen.

Langueur La langueur d'amour - 1. Le satyre - 2. Désir I - 3. Désir II - 4. Exténuant.

Lettre La lettre d'amour - 1. « Je pense à vous » - 2. Correspondance et relation - 3. Ne pas répondre.

Loquèle La loquèle - 1. Twiddling - 2. La volubilité - 3. L'entraînement.

Magie La dernière feuille - 1. La mantique - 2. Le vœu.

Monstrueux « Je suis odieux » - 1. L'amoureux importun - 2. La chose monstrueuse.

Mutisme Sans réponse - 1. La réponse retardée - 2. Parler pour rien - 3. La Muette.

Nuages Nuages - 1. Un message honteux - 2. Nuages subtils : le furyu.

Nuit « Et la nuit éclairait la nuit » - 1. Les deux nuits - 2. Une nuit recueille l'autre.

Objets Le ruban - 1. Métonymies - 2. Le kigo.

Obscène L'obscène de l'amour - 1. Exemples - 2. L'intellectuel amoureux- 3. La bêtise de l'amoureux - 4. Anachronique - 5. La dernière inconvenance - 6. Sentimentalité/Sexualité - 7. Le fond de l'obscène.

Pleurer Éloge des larmes - 1. Quand l'homme pleure - 2. Modes - 3. Fonction des larmes.

Potin Le potin - 1. Sur la route de Phalère - 2. Voix de la vérité -

3. Il/elle.

Pourquoi Pourquoi ? - 1. Warum ? - 2. Aimer un peu - 3. Délire : « je suis aimé ».

Ravissement Le ravissement - 1. Le rapt, la blessure - 2. Hypnose - 3. Se délibérer - 4. Inflexions - 5. L'encadrement - 6. En situation - 7. Après-coup.

Regretté Regretté ? - 1. La vie continuera - 2. Papoter.

Rencontre « Qu'il était bleu, le ciel » - 1. Le temps amoureux - 2. Retour de la rencontre - 3. Émerveillement.

Retentissement Le retentissement - 1. Retentissement/ ressentiment - 2. Le trac amoureux - 3. La marinade - 4. Une écoute parfaite.

Réveil L'aubade - 1. Dormir très longtemps - 2. Modes de réveil.

Scène Faire une scène - 1. Historiquement, la scène - 2. Mécanique de la scène - 3. La scène interminable - 4. La scène insignifiante - 5. La dernière réplique.

Seul « Pas un prêtre ne l'accompagnait » - 1. Relaps - 2. Toutes les portes se ferment - 3. Solitude de l'amoureux - 4. Inactuel - 5. Pourquoi je suis seul.

Signes L'incertitude des signes - 1. Signes de quoi ? - 2. Réponses contradictoires du bon sens - 3. La preuve par le langage

Souvenir « E lucevan le stelle » - 1. L'anamnèse - 2. L'imparfait.

Suicide Idées de suicide - 1. Fréquente, facile, légère... - 2. Parler le suicide - 3. Noblesse et dérision.

Tel Tel - 1. Qualitas - 2. Tel I - 3. Tel II - 4. Le langage obtus -

5. Amitiés d'astres.

Tendresse Tendresse - 1. Tendresse et demande - 2. Tendresse et désir.

Union Union - 1. Paradis - 2. Infigurable - 3. Sans rôles - 4. Mortel et possible.

Vérité Vérité - 1. Le savoir absolu - 2. La sensation de vérité - 3. La part irréductible du fantasme - 4. La robe aux sept kin.

Vouloir-saisir Sobria ebrietas - 1. Non-vouloir-saisir - 2. Se retirer sans céder - 3. Une pensée tactique ? - 4. Entre le Zen et le Tao - 5. Sobria ebrietas.

Tabula gratulatoria

[1] Werther : « En ces pensées, je m'abîme, je succombe, sous la puissance de ces magnifiques visions » (4). « Je la verrai [...] Tout, oui, tout, comme englouti par un abîme, disparaît devant cette perspective » (43).

[2] Tristan : « Dans le gouffre béni de l'éther infini, dans ton âme sublime, immense immensité, je me plonge et m'abîme, sans conscience, ô volupté ! » (Mort d'Isolde).

[3] Baudelaire : « Un soir fait de rose et de bleu mystique, Nous échangerons un éclair unique, Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux » (*la Mort des amants*).

[4] Rusbrock : « ... le repos de l'abîme » (40).

[5] Sartre : sur l'évanouissement et la colère comme fuites, *Esquisse d'une théorie des émotions*.

[6] Hugo : « Femme, qui pleures-tu ? - L'absent » (*l'Absent*, poème mis en musique par Fauré).

[7] E.B. : lettre.

[8] Rusbrock

[9] Banquet

[10] Diderot : « Penche tes lèvres sur moi

Et qu'au sortir de ma bouche

Mon âme repasse en toi. »

(*Chanson dans le goût de la romance*.)

[11] Grec : Détienne, 168.

[12] Winnicott

[13] Rusbrock, 44.

[14] S.S. : Koan rapporté par S.S.

[15] Diderot : sur la théorie de l'instant prégnant (Lessing, Diderot), *Œuvres complètes* de Diderot, III, 542.

[16] Balzac

[17] Grec : Détienne, 168.

[18] Lacan : « Ce n'est pas tous les jours qu'on rencontre ce qui est fait pour vous donner juste l'image de votre désir » (*le Séminaire*, I, 163).

[19] Proust : scène de la spécialité du désir : rencontre de Charlus et de Jupien dans la cour de l'Hôtel de Guermantes (au début de *Sodome et Gomorrhe*).

[20] Pelléas : « Qu'as-tu ? Tu ne me sembles pas heureuse.

— Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste. »

[21] Schelling : « L'essentiel de la tragédie est [...] un conflit réel entre la liberté dans le sujet et la nécessité en tant qu'objective, conflit qui se termine non par la défaite de l'un ou de l'autre, mais parce que tous les deux, à la fois vainqueurs et vaincus, apparaissent dans l'indifférence parfaite » (cité par Szondi, 12).

[22] Werther : « O mon cher, si tendre tout son être est faire preuve de force, pourquoi une trop grande tension serait-elle faiblesse ? » (53 s.).

[23] J.-L.B. : conversation.

[24] Nietzsche : tout cela d'après Deleuze, 77 et 218 (sur l'affirmation de l'affirmation).

[25] Dostoïevski : mort du starets Zosime : l'odeur délétère du cadavre (*les Frères Karamazov*, III, vii, 1).

[26] Banquet

[27] Heine : « Sie sassen und tranken am Teetisch... » (Intermezzo lyrique, 50, 249).

[28] Proust, *la Prisonnière*, III, 337 s.

[29] Flaubert : « Un coup de vent brusque fit se relever les draps, et ils virent deux paons, un mâle et une femelle. La femelle se tenait immobile, les jarrets pliés, la croupe en l'air. Le mâle se promenait autour d'elle, arrondissant sa queue en éventail, se rengorgeait, gloussait, puis sauta dessus en rabattant ses plumes, qui la couvrirent comme un berceau, et les deux grands oiseaux tremblèrent d'un seul frémissement » (*Bouvard et Pécuchet*, 966).

[30] Gide, Et nunc manet in te, 1134.

[31] Werther, 99.

[32] Winnicott, « La crainte de l'effondrement », 75.

[33] Gide

[34] Cortezia

[35] Nietzsche : sur l'*atopia* de Socrate, Michel Guérin, *Nietzsche, Socrate héroïque.*

[36] R.H. : conversation

[37] Schönberg

[38] Winnicott, *Jeu et Réalité*, 34.

[39] Winnicott, *Jeu et Réalité*, 21.

[40] E.B. : lettre.

[41] Mme de Sévigné

[42] Balzac, *la Fausse Maîtresse*.

[43] Descartes

[44] Racine

[45] D.F. : conversation.

[46] Mlle de Lespinasse

[47] Bettelheim, *la Forteresse vide*, introd. et 95.

[48] Étymologie : « panique » se rattache au dieu Pan ; mais on peut jouer des étymologies comme des mots (on l'a fait de tout temps), et feindre de croire que « panique » vient de l'adjectif grec qui veut dire « tout ».

[49] F.W. : conversation.

[50] Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain,* II, xx, 141.

[51] Brecht, *Mère Courage*, tableau VI.

[52] Werther, 67.

[53] Rusbrock, 9, 10, 20

[54] Étymologie : *satis* (assez), à la fois dans « satisfaction » et « saoul » (*satullus*).

[55] Rusbrock

[56] Novalis

[57] Nietzsche

[58] Nietzsche, *Aurore,* I, aphorisme 63, 73.

[59] Michelet : disant : « J'ai mal à la France. »

[60] Banquet

[61] Reik : proverbe cité par Reik, 184.

[62] Banquet, 81.

[63] A.C. : lettre.

[64] Étymologie : les Grecs opposaient ὄναρ (*onar*), le songe vulgaire et ὕπαρ (*hypar*), la vision prophétique (jamais crue). Signalé par J.-L.B.

[65] Werther, 47.

[66] Zen

[67] Étymologie

[68] D.F. : conversation.

[69] Werther, 41.

[70] Proust, *le Côté de Guermantes,* II, 562.

[71] Andersen

[72] Freud, *l'Interprétation des rêves*, 64.

[73] Proust

[74] Lacan

[75] Zen : Percheron, 99.

[76] Ph.S. : conversation.

[77] Banquet : discours d'Agathon, 101.

[78] R.H. : conversation.

[79] Baudelaire

[80] Noces de Figaro, air de Chérubin (acte I).

[81] Pasolini

[82] Gœthe : « Nous sommes nos propres démons, nous nous expulsons de notre paradis » (*Werther*, note 93).

[83] Cortezia : l'amour courtois est fondé sur le vasselage amoureux (Domnei ou Donnoi).

[84] Banquet, 59.

[85] Werther, 53 et 124.

[86] Grec : notion stoïcienne (*Les Stoïciens*).

[87] Werther, 12 ; repris à propos de Werther et d'Albert, 113.

[88] Werther : « furor wertherinus », Introd., XIX. - Réponse de Gœthe : Introd., XXXII.

[89] Blake : cité par N. Brown, 68.

[90] Sartre

[91] Werther, 102.

[92] Sade

[93] Freud : « trafic associatif », Freud à propos de l'hystérie et de l'hypnose - ou Chertok, à propos de l'hypnose ?

[94] Lacan, *le Séminaire*, I, 134.

[95] Verlaine, « Colloque sentimental », *les Fêtes galantes*, 121

[96] Lautréamont

[97] Nietzsche, *le Cas Wagner*, 38.

[98] Freud, *Essais de psychanalyse*, 32.

[99] R.H. : conversation.

[100] Winnicott, *Fragment d'une analyse* (commenté par J.-L.B.).

[101] Banquet, 144 (et aussi 133).

[102] Werther, 102.

[103] Haïku : de Bashô.

[104] François Wahl : « Nul ne s'élève à " sa " lalangue sans y faire le sacrifice d'un peu de son imaginaire, et c'est en quoi, dans la langue quelque chose est assuré agir depuis le réel » (« Chute », 7).

[105] Jacob Boehme : cité par N. Brown, 95.

[106] Boucourechliev, *Thrène*, sur un texte de Mallarmé (*Tombeau pour Anatole,* publié par J.-P. Richard).

[107] R.S.B. : conversation.

[108] Wagner

[109] Benjamin Constant

[110] Duparc : « Chanson triste », poème de Jean Lahor. C'est de la mauvaise poésie ? Mais la « mauvaise poésie » prend le sujet amoureux dans le registre de parole qui n'appartient qu'à lui : l'*expression*.

[111] Hugo : « L'exil est une espèce de longue insomnie » (*Pierres*, 62).

[112] Freud : « Le deuil incite le moi à renoncer à l'objet en déclarant que ce dernier est mort et en offrant au moi la prime de rester en vie » (*Métapsychologie*, 219).

[113] Freud : « Dans certaines circonstances, on peut reconnaître que la perte est de nature moins concrète. L'objet, par exemple, n'est pas vraiment mort, mais seulement perdu en tant qu'objet d'amour... » (*Métapsychologie*, 194).

[114] Antoine Compagnon, « L'analyse orpheline ».

[115] Freud : « Cette révolte est parfois si intense que le sujet peut en arriver à se détourner de la réalité et à se cramponner à l'objet perdu grâce à une psychose hallucinatoire du désir » (*Métapsychologie*, 193).

[116] Winnicott : « Juste avant que la perte soit ressentie, on peut discerner chez l'enfant, dans l'utilisation excessive de l'objet transitionnel, le déni de la crainte que cet objet perde sa signification » (*Jeu et Réalité*, 26 s.).

[117] Werther, 24.

[118] Proust, *le Côté de Guermantes*, 334.

[119] Jean de la Croix : « Nous appelons *Nuit* la privation du goût dans l'appétit de toutes les choses » (cité par Baruzi, 408).

[120] Odyssée, chant XI.

[121] Freud : Martin Freud, *Freud, mon père*, 45.

[122] Winnicott : « J'expliquai à la mère que son fils redoutait la séparation qu'il essayait de nier au moyen du jeu de la ficelle, de même qu'on nie la séparation d'avec un ami en recourant au téléphone » (*Jeu et Réalité*, 29).

[123] Proust, *le Côté de Guermantes*, 134.

[124] Blanchot : ancienne conversation.

[125] Banquet : Phèdre : « Si un homme épris commet quelque mauvaise action [...] il souffre bien plus d'être alors aperçu de son ami que de son père » (43).

[126] Lacan

[127] Werther, 28.

[128] Werther, 121.

[129] Jean-Louis Bouttes, *le Destructeur d'intensité*.

[130] Werther, 106-110.

[131] Saint Augustin : *libido sentiendi, libido sciendi, libido excellendi (dominandi)* (cité par Sainte-Beuve, II, 160).

[132] Werther, 125.

[133] Freud : « Il ne faut pas sous-estimer la puissance curative de l'amour dans le délire » (*Délires et Rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, 146).

[134] Freud : Martin Freud, *Freud, mon père*, 50-51.

[135] F.W. : conversation.

[136] Winnicott : la Mère.

[137] Littré

[138] Banquet, 27.

[139] Werther, 94 et 150-151.

[140] Lacan

[141] Werther : Fou aux fleurs : 106 s. – Valet : 115-117.

[142] Littré

[143] Werther, introduction historique.

[144] Proust : (le cabinet aux senteurs d'iris, à Combray) « Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce [...] servit longtemps de refuge pour moi, sans doute parce qu'elle était la seule qu'il me fut permis de fermer à clef, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une invincible solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté. »

[145] Werther, 89.

[146] Friedrich, *l'Épave de l'Espoir prise dans les glaces*.

[147] Gide : parlant de sa femme : « Et comme il faut toujours de l'amour pour comprendre ce qui diffère de vous... » (*Et nunc manet in te*, 1151).

[148] Freud, *Essais de psychanalyse*, 89.

[149] La Rochefoucauld : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour » (maxime 36).

[150] Stendhal : « Avant la naissance de l'amour, la beauté est nécessaire comme enseigne, elle prédispose à cette passion par les louanges qu'on entend donner à ce qu'on aimera » (*De l'amour*, 41).

[151] Winnicott

[152] Gide

[153] Proust

[154] Buñuel, *le Charme discret de la bourgeoisie*.

[155] Werther, 124.

[156] Diderot

[157] Double bind : « Situation dans laquelle le sujet ne peut pas gagner quoi qu'il fasse : pile je gagne, face tu perds » (Bettelheim, 85).

[158] Schiller : cité par Szondi, 28.

[159] Tallemant des Réaux : Louis XIII : « Ses amours étaient d'estranges amours : il n'avait rien d'amoureux, que la jalousie » (*Historiettes*, I, 338).

[160] Hölderlin, *Hypérion*, 127 (signalé par J.-L.B.).

[161] Freud, *Correspondance*, 19.

[162] Djedidi, 27. Zulayha y réussit « un petit peu ». Joseph céda « dans la mesure d'une aile de moustique » pour que la légende ne pût mettre en doute sa virilité.

[163] Étymologie : ζ ῆλος (*zêlos*) - *zelosus* - *jaloux* (mot français repris aux troubadours).

[164] R.H. : conversation.

[165] Nietzsche

[166] Lacan : sur la situation limite et l'holophrase : *le Séminaire*, I, 250.

[167] Proust, *Du côté de chez Swann*, I, 31.

[168] Rousseau

[169] Baudelaire, « La mort des amants ».

[170] Klossowski

[171] Nietzsche

[172] Pelléas : *Pelléas et Mélisande*, acte III.

[173] Ravel, « Les entretiens de la Belle et de la Bête », *Ma Mère l'Oye*.

[174] Vaisseau fantôme

[175] Nietzsche : tout ce fragment, évidemment, d'après Nietzsche-Deleuze, notamment 60, 75.

[176] Sollers : « Paradis ».

[177] Sappho

[178] Banquet : distique de Platon à Agathon, 21-22.

[179] Werther : « L'infortuné dont la vie se meurt peu à peu dans une maladie de langueur que rien ne saurait enrayer » (48).

[180] Rusbrock : « Quand la créature a monté, offrant ce qu'elle peut, sans atteindre ce qu'elle veut, alors naît la langueur spirituelle » (16).

[181] Freud : « C'est seulement dans la plénitude des états amoureux que la majeure partie de la libido se trouve transférée à l'objet et que ce dernier prend, dans une certaine mesure, la place du moi » (*Abrégé de psychanalyse*, 10).

[182] Cortezia : cité par Rougemont, 135.

[183] Werther, 75.

[184] Freud : à sa fiancée Martha : « Ah, ce jardinier Bünslow ! Quelle chance il a de pouvoir héberger ma bien-aimée » (*Correspondance*, 49).

[185] Gœthe : cité par Freud.

[186] Gide

[187] Liaisons dangereuses, lettre CV.

[188] A.C. : conversation.

[189] Étymologie

[190] Freud, *Correspondance*, 39.

[191] Chanson : du XVe siècle.

[192] Schubert : « Pieds nus sur la glace, il titube et sa sébile reste vide. Personne ne l'écoute et nul ne le regarde et les chiens grondent autour du vieillard. Mais lui ne se soucie de rien : il va tournant sa manivelle, et sa vielle ne se tait jamais... » (« Der Leiermann », *Voyage d'hiver*, poèmes de Muller).

[193] Grec

[194] Bettelheim, *la Forteresse vide*, 99, note.

[195] Werther, 35, 36, 125.

[196] Hugo, *Pierres*, 150.

[197] Schubert, « Letzte Hoffnung », *Voyage d'Hiver*.

[198] François Wahl : « Chute ».

[199] Freud, « Les trois coffrets », *Essais de psychanalyse*, 93.

[200] Werther, 31 s.

[201] J.-L.B. : conversation.

[202] Pelléas

[203] Jean de la Croix : Baruzi, 308.

[204] Rusbrock (la nuit translumineuse), XXVI.

[205] Jean de la Croix : *« Admirabile cosa que siendo tenebrosa alumbrase la noche »* (Baruzi, 327).

[206] Tao : « Non-Être et Être sortant d'un fond unique ne se différencient que par leurs noms. Ce fond unique s'appelle Obscurité. - Obscurcir cette obscurité, voilà la porte de toute merveille » (*Tao Tö King*).

[207] Werther, 61, 44, 42.

[208] Lacan

[209] Lacan

[210] Thomas Mann, *la Montagne magique*, 143.

[211] Bataille, *l'Œil pinéal*, II, 19, 25.

[212] Nietzsche, *la Généalogie de la morale*, 208.

[213] Werther, 36, 60, 62, 63, 65, 66, 68, 110. - Pleurer en commun : 27.

[214] Schubert, *Lob der Thränen* (*Éloge des larmes*), poésie de A. W. Schlegel.

[215] Schubert, *Éloge des larmes*.

[216] Banquet : début.

[217] Banquet : Agathon : « Viens ici, ô Socrate, viens t'étendre auprès de moi, afin que je jouisse à ton contact des sages pensées qui te sont venues dans le vestibule ici près... » (31) et l'entrée d'Alcibiade (153-154).

[218] Werther, 18.

[219] Nietzsche : « Que signifie le nihilisme ? *Que les valeurs supérieures se déprécient.* Les fins manquent, il n'est pas de réponse à cette question " à quoi bon ? " »

[220] Heine, *Lyrisches Intermezzo*, 23, 285.

[221] Freud : « Rendons-nous compte de ce que la psychose hallucinatoire du désir [...] ne fait qu'apporter à la conscience des désirs cachés ou refoulés, mais elle les représente de plus en toute bonne foi comme réalisés » (Métapsychologie, 178).

[222] Djedidi : en arabe, par exemple, *fitna* renvoie à la guerre matérielle (ou idéologique) et à l'entreprise de séduction sexuelle.

[223] Rusbrock : « La moelle des os où résident les racines de la vie est le centre de la blessure » (16) ; et « la chose béante qui est au fond de l'homme ne se referme pas facilement » (14).

[224] Athanasius Kircher : histoire de la Poule merveilleuse (*Experimentum mirabile de imaginatione gallinae*) dans Chertok, 71. - Sur l'hypnose, Gérard Miller, dans *Ornicar*, 4.

[225] Freud

[226] Werther, 3 et 29-43.

[227] Heptaméron : cité par L. Febvre.

[228] Flaubert : « Et il semble que vous êtes là, quand je lis des passages d'amour dans les livres. - Tout ce qu'on y blâme d'exagéré, vous me l'avez fait ressentir, dit Frédéric. Je comprends Werther que ne dégoûtaient pas les tartines de Charlotte » (*l'Éducation sentimentale*).

[229] Étymologie : *trivialis :* qu'on trouve à tous les carrefours.

[230] Werther, 19.

[231] Lacan, le Séminaire, I, 163.

[232] Freud, « L'homme aux loups », *Cinq Psychanalyses*.

[233] Racine, *Phèdre*, 1, 2.

[234] J.-L.B. : conversation.

[235] Werther, 99.

[236] J.-L.B. : conversation.

[237] Étymologie : « papoter » : *pappa*, bouillie, *pappare*, manger du bout des lèvres, babiller et manger.

[238] Ronsard : « Quand je fus pris au doux commencement

D'une douceur si doucettement douce... »

(*Doux fut te trait*.)

[239] Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 832.

[240] R.H. : conversation.

[241] Nietzsche : Deleuze, 142.

[242] Diderot, *Œuvres complètes*, III.

[243] Diderot : « Le mot n'est pas la chose, mais un éclair à la lueur duquel on l'aperçoit. »

[244] Rusbrock, 16.

[245] Werther, 103.

[246] S.S. : rapporté par S.S.

[247] Werther, 140.

[248] Stendhal, *Armance*, 115.

[249] Nietzsche : « Il existait déjà auparavant quelque chose d'analogue dans l'échange de paroles entre le héros et le choryphée, mais, comme l'un était subordonné à l'autre, le *combat* dialectique était impossible. Mais, dès que deux personnages principaux se trouvèrent face à face, on vit naître, en conformité avec un instinct profondément hellénique, la joute de mots et d'arguments : le dialogue

amoureux [entendons : la scène] fut toujours inconnu de la tragédie grecque » (« Socrate et la tragédie », *Écrits posthumes*, 42).

[250] Jakobson, « Entretien », 466.

[251] Werther, 123 s.

[252] Étymologie : σ τ ί χ ο ς (*stichos*) : rang, file.

[253] Werther, 125.

[254] Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*.

[255] Werther, 151.

[256] Étymologie : *religare*, relier.

[257] Banquet, 37.

[258] Banquet, 167.

[259] Rusbrock

[260] Tao : *Tao Tö King*, XX, 85.

[261] Balzac : « Elle était connaisseuse et savait que le caractère amoureux se signe en quelque sorte dans les riens. Une femme instruite peut lire son avenir dans un simple geste, comme Cuvier savait dire en voyant le fragment d'une patte : ceci appartient à un animal de telle dimension, etc. » (*les Secrets de la princesse de Cadigan*).

[262] Stendhal, *Armance*, 57.

[263] Freud, *Correspondance*, 36.

[264] Gide, *Journal*, 1939, 11.

[265] Werther, 62.

[266] Tosca

[267] Proust

[268] Stendhal, *Armance*, 25.

[269] Heine, *Lyrisches Intermezzo*, 52, 231.

[270] Werther, 83.

[271] Gide, *Journal*, 1940, 66.

[272] Étymologie : *inveterare*, vieillir.

[273] Zen : Watts, 205 et 85.

[274] J.-L.B. : conversation.

[275] Nietzsche, « Amitiés d'astres », *Gai Savoir*, aphorisme 279.

[276] Musil : « Le corps de son frère se serrait si tendrement, avec tant de bonté contre elle, qu'elle se sentait reposer en lui comme lui en elle ; rien en elle ne bougeait plus, même son beau désir » (*l'Homme sans qualités*, II, 772).

[277] Zen : *vritti*, pour le Bouddhiste, c'est le train d'ondes, le processus cyclique. *Vritti* est douloureux, seul peut y mettre fin le *nirvâna*.

[278] Aristote : « Dieu jouit toujours d'un unique et simple plaisir » (Brown, 122).

[279] Ibn Hazm : « la joie sans tache, etc. » (*Perret*, 77).

[280] Novalis : « la magnificence divine » (*ibid*., 177).

[281] Musil : « Et, dans ce repos, se trouvant un et sans séparation, sans séparation même à l'intérieur de soi, au point que leur intelligence semblait perdue, leur mémoire vide, leur volonté inutile, elle se tenait debout dans ce repos comme devant un lever de soleil et se

perdait toute en lui, elle et ses particularités terrestres » (*l'Homme sans qualités*, 11, 772).

[282] Littré : Montaigne parle de la fruition de la vie.

Et Corneille : « Et sans s'immoler chaque jour

On ne conserve point l'union fruitive

Que donne le parfait amour. »

[283] Ronsard, *les Amours*, CXXVII.

[284] Lacan, *le Séminaire*, XI, 179-187. Et : « La psychanalyse recherche l'organe manquant (la libido) et non la moitié manquante » (Dommage !).

[285] Banquet, 77 s. Citation : 87.

[286] Banquet : discours de Phèdre, 46 s.

[287] Freud, *Essais de psychanalyse*, 61 (amphimixie : mélange des substances de deux individus).

[288] Banquet, 28. Citation de *l'Iliade*, X, 224.

[289] François Wahl, « Chute », 13.

[290] Werther, 90.

[291] Freud : « Un homme qui doute de son propre amour peut, ou plutôt doit douter de toute chose moins importante » (cité par M. Klein, 320).

[292] Werther, 126.

[293] Grimm, « Journal pour les Ermites » : le Golem est un homme pétri d'argile et de glu. Il ne peut parler. On l'emploie comme domestique. Il ne doit jamais sortir de la maison. Sur son front est écrit *Emeth (Vérité)*. Il grossit chaque jour et devient le plus fort. Par

peur, on efface de son front la première lettre, afin qu'il ne reste que *Meth (il est mort)* ; alors il s'écroule et redevient argile » (G. B. Scholem, *la Kabbale et sa symbolique*, Payot).

[294] Zen

[295] Wagner : « Le monde me doit ce dont j'ai besoin. Il me faut de la beauté, de l'éclat, de la lumière, etc. » (lu dans un programme de *la Tétralogie*, à Bayreuth).

[296] Nietzsche

[297] Tao

[298] Tao : « Il ne s'exhibe pas et rayonnera. Il ne s'affirme pas et s'imposera. Son œuvre accomplie, il ne s'y attache pas et puisqu'il ne s'y attache pas, son œuvre restera » (*Tao Tö King*, XXII).

[299] Rilke : *« Weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest »* (« Parce que je ne te retins jamais, je te tiens fermement ») : vers de deux mélodies de Webern, 1911-1912.

[300] Stendhal, *Armance*, 60.

[301] Zen : Watts, 153.

[302] Tao : Watts, 107 et *Tao Tö King*. Aussi : Watts, 37.

[303] Rusbrock : cité par R. Laporte dans « Au-delà de l'*horror vacui* ».

AUX MÊMES ÉDITIONS

Le Degré zéro de l'écriture, 1953 suivi de Nouveaux Essais critiques et « Points Essais », 1972, n° 35

Michelet « Écrivains de toujours », 1954 réédition en 1995

Mythologies, 1957 et « Points Essais », 1970, n° 10

Sur Racine, 1963 et « Points Essais », 1979, n° 97

Essais critiques, 1964 et « Points Essais », 1981, n° 127

Critique et Vérité, 1966 et « Points Essais », 1999, n° 396

Système de la Mode, 1967 et « Points Essais », 1983, n° 147

S/Z, 1970 et « Points Essais », 1976, n° 70

Sade, Fourier, Loyola, 1971 et « Points Essais », 1980, n° 116

Le Plaisir du texte, 1973 et « Points Essais », 1982, n° 135

Roland Barthes « Écrivains de toujours », 1975

Poétique du récit (en collaboration)

« Points Essais », 1977, n° 78

Leçon, 1978 et « Points Essais », 1989, n° 205

Sollers écrivain, 1979

Le Grain de la voix, 1981

Entretiens et « Points Essais », 1999, n° 395

AUX ÉDITIONS DU SEUIL

ISBN 2-02-004605-9