

Le discours amoureux

Séminaire
à l'École pratique
des hautes études
1974-1976

suivi de
Fragments
d'un discours
amoureux : inédits

ROLAND
BARTHES

traces écrites

SEUIL

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Le Degré zéro de l'écriture
suivi de Nouveaux essais critiques
1953 et « *Points Essais* » n° 35, 1972

Michelet
« *Écrivains de toujours* », 1954
réédition en 1995

Mythologies
1957 et « *Points Essais* » n° 10, 1970

Sur Racine
1963 et « *Points Essais* » n° 97, 1979

Essais critiques
1964 et « *Points Essais* » n° 127, 1981

Critique et vérité
1966 et « *Points Essais* » n° 396, 1999

Système de la Mode
1967 et « *Points Essais* » n° 147, 1983

S/Z
1970 et « *Points Essais* » n° 70, 1976

Sade, Fourier, Loyola
1971 et « *Points Essais* » n° 116, 1980

Le Plaisir du texte
1973 et « *Points Essais* » n° 135, 1982

Roland Barthes
« *Écrivains de toujours* », 1975, 1995

Fragments d'un discours amoureux
1977

Poétique du récit
(en collab.)
« *Points Essais* » n° 78, 1977

Leçon
1978 et « *Points Essais* » n° 205, 1989

Sollers écrivain
1979

Le Grain de la voix
Entretiens (1962-1980)
1981 et « *Points Essais* » n° 395, 1999

Littérature et réalité
(en collab.)
« *Points Essais* » n° 142, 1982

Essais critiques III
L'Obvie et l'obtus
1982 et « *Points Essais* » n° 239, 1992

Essais critiques IV
Le Bruissement de la langue
1984 et « *Points Essais* » n° 258, 1993

L'Aventure sémiologique
1985 et « *Points Essais* » n° 219, 1991

Incidents
1987

ŒUVRES COMPLÈTES

t. 1 : 1942-1965

1993

t. 2 : 1966-1973

1994

t. 3 : 1974-1980

1995

*Nouvelle édition revue, corrigée et présentée
par Éric Marty, 2002*

Le Plaisir du texte
*précédé de Variations sur l'écriture
(préface de Carlo Ossola)
2000*

Comment vivre ensemble
Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens
Cours et séminaires au Collège de France, 1976-1977
*(Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste,
sous la direction d'Éric Marty)
« Traces écrites », 2002*

Le Neutre
Cours et séminaires au Collège de France, 1977-1978
*(Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc,
sous la direction d'Éric Marty)
« Traces écrites », 2002*

Écrits sur le théâtre
*(Textes présentés et réunis par Jean-Loup Rivière)
« Points Essais » n° 492, 2002*

La Préparation du roman I et II
Cours et séminaires au Collège de France
(1978-1979 et 1979-1980)
*(Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger,
sous la direction d'Éric Marty)
« Traces écrites », 2003*

L'Empire des signes (1970)
« *Points Essais* » n° 536, 2005

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Erté

Ricci, 1975

Arcimboldo

Ricci, 1978

La Chambre claire

Gallimard/Seuil, 1980, 2005

Sur la littérature

(avec Maurice Nadeau)

PUG, 1980

La Tour Eiffel

(en collab. avec André Martin)

CNP/Seuil, 1989, 1999

Janson

Altamira, 1999

Le bleu est à la mode cette année

Institut français de la mode, 2001

Les Sorties du texte

(avec « Le Gros Orteil » de Georges Bataille)

Farrago, 2006

TRACES ÉCRITES
Collection dirigée par Dominique Ségлар

ISBN 978-2-02-106953-2

© Éditions du Seuil, octobre 2007

www.seuil.com

Cet ouvrage a été numérisé en partenariat avec le Centre National du Livre.



Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

Cette collection se veut un lieu éditorial approprié à des cours, conférences et séminaires.
Un double principe la singularise et la légitime.

On y trouvera exclusivement des transcriptions d'événements de pensée d'origine orale.

Les traces, écrites ou non (notes, bandes magnétiques, etc.), utilisées comme matériaux de base, seront toujours transcrites telles quelles, au plus près de leur statut initial.

Traces écrites — écho d'une parole donc, et non point écrit ; translation d'un espace public à un autre, et non point « publication ».

D.S.

TABLE DES MATIÈRES

Couverture

DU MÊME AUTEUR

Copyright

Avant-propos

Préface

Séminaires et livre

Éditer le séminaire

Éditer le livre

Du séminaire au livre

SÉMINAIRE I - 1974-1975

Séance du 9 janvier 1975

Opératoire

Ce que nous ne ferons pas, ce que nous ferons

Ordre des figures

Séance du 16 janvier 1975

1 - Ravisement - Rapt

2 - Abîme

Séance du 23 janvier 1975

3 - -aime

Ich liebe dich

Intermède

4 - Anamnèse

5 - Annulation

6 - Ascèse

7 - Attente

Séance du 30 janvier 1975

8 - Autre langage - Sociolectes

9 - Bonté

10 - Cacher

11 - Chaîne

12 - Circonscription

13 - Clivage - Déréalité

14 - Cœur

Séance du 6 février 1975

15 - Comprendre

16 - Contacts

17 - Contingence - Incidents

18 - Créativité - → Écriture

19 - Déclarationnisme - (avec deux « n » comme « révisionnisme »)

20 - Délabrement

21 - Démons

22 - Dépendance

23 - Doxa

Séance du 13 février 1975

24 - Éloge du rival - → Rival

25 - *Embrasser*

26 - *Enchantement - → Adorable*

27 - *Enfance - Infantile*

28 - *Entraînement - (émotif)*

29 - *Épouser - Rêve Coïncidence*

30 - *Erreur - Malentendu par erreur → Malentendu Comble Méprise*

31 - *Esquisse du geste de séparation - Idée de séparation*

32 - *Exprimer - (Expression)*

Séance du 20 février 1975

33 - *Fading*

34 - *Fatigue - → Lassitude*

35 - *Fête*

36 - *Force - Affirmation Valeur*

37 - *Fou*

38 - *Gestes tendres - → Tendresse*

39 - *Habit*

40 - *Hasard*

41 - *Humeur*

42 - *Idée de suicide*

Séance du 27 février 1975

43 - *Identification*

44 - *Image*

45 - *Incertitude des signes - → Signes*

46 - *Induction*

47 - *Inscription*

48 - *Issue - → Idée d'issue*

49 - *Jaloux*

50 - *Lebewohl*

51 - *Lettre d'amour*

52 - *Lieu*

53 - *Livre conducteur*

Séance du 6 mars 1975

54 - *Loquèle*

55 - *Magie*

56 - *Mère*

57 - *Métonymie d'objets - Objets*

58 - *Moment*

59 - *Musique*

60 - *Nuit*

61 - *Oblation*

62 - *Orange*

63 - *Parler au confident - → Confident*

64 - *Parler avec le rival - Commentaire*

65 - *Perfection*

66 - *Perte - Dépense*

Séance du 13 mars 1975

67 - *Piège*

68 - *Pleurer*

69 - *Potin*

70 - *Prêtre - (Solitude) Rejet (Exclusion)*

71 - *Psychagogie*

72 - *Que faire ?*

73 - *Réciprocité*

74 - *Regret - Regretté ?*

75 - Réplique - Dernière réplique

76 - Retentissement

77 - Rêve

78 - Réveil

79 - Rire

Séance du 20 mars 1975

80 - Ruban - Fétiche

81 - Rythme - Bobine

82 - Scène

83 - Secousse de langage - Altération (de l'image)

84 - Sidération du monde - Nausée → Déréalité

85 - Situation chargée

86 - Souffrance - Souffrir

87 - Tactique

88 - Temporalité de l'amour - Naguère Avant/après

89 - Tiers gênant - Assassinat

90 - Tilleul - Innocence Pèlerinage Autrefois

91 - Toucher Ne pas toucher

92 - Traverses

93 - Triomphe

94 - Vacances

95 - Velléité

96 - Vérité

97 - Voir - Absence

98 - Voir clair - Lucidité

99 - Vu - → Fou

Séance du 10 avril 1975

Le semblant méthodologique

Séance du 17 avril 1975

Le semblant méthodologique - (suite)

100 - [L'amour réussi ?] - Désouffrir ?

Conclusion

OPÉRATOIRE ET MÉTHODOLOGIQUE

Le discours amoureux - Compte rendu d'enseignement 1974-1975

SÉMINAIRE II - 1975-1976

Séance du 8 janvier 1976

Préambule - (par fragments)

La palinodie

La science de l'amour

Changer de livre

Quitter le livre

Séance du 15 janvier 1976

La palinodie - (suite)

Discours sur discours

De nouveau, les figures

Séance du 22 janvier 1976

Que sont les figures ?

« Vie » des figures

Reconnaisances

La main entrouverte (le plaqué psychanalytique)

Séance du 29 janvier 1976

Petit-autre

Note

Je-t-aime - Jetaime ancien « -aime »

Ajouts

Séance du 5 février 1976

(S)abîmer - ancien « S'abîmer » ancien n° 2

Ajouts

Absence - figure nouvelle → L'absent

Retour bref sur l'introduction

Adorable - nouvelle figure Adorable !

Affirmation - ancien n° 36 : « Force » + n° 100 (« Protestation d'amour ») L'affirmation

Ajouts

Séance du 12 février 1976

Ajout à « Affirmation »

Âge - nouvelle figure Quel âge ?

Altération - ancien n° 83 : « Secousse de langage »

Ajouts

Séance du 19 février 1976

Alternance - ancienne figure « Rythme » (et aussi idée de « Bobine »)

Ajouts

Amour - figure nouvelle

Angoisse - nouvelle figure

Séance du 26 février 1976

Annulation - ancienne figure rattacher ici « Intoxication »

Ajouts

Ascèse - ancienne figure

Atopos - figure nouvelle

Attente - ancienne figure

Ajouts

Autrefois - Nom nouveau pour l'ancienne figure « Tilleul » et certains éléments de la figure « Temporalité » (les autres éléments de cette figure allant à « Temps »)

Bonheur - (élément ancienne figure 100 : « Issues », « Protestation d'amour : une autre logique »)

Ajouts

Bonté - ancienne figure

Cacher - ancienne figure

Ajouts

Séance du 4 mars 1976

Dédicace - figure nouvelle

Délabrement - ancienne figure

Ajout

Étreinte - figure nouvelle

Catastrophe - figure nouvelle

Circonscription - ancienne figure

Ajouts

Écorché - figure nouvelle

Séance du 11 mars 1976

Corps - figure nouvelle

Faute - figure nouvelle

Compassion - nouvelle figure

Déclarationnisme - ancienne figure (deux « n » comme « révisionnisme »)

Ajouts

Déréalité - anciennes figures « Clivage », « Sidération »

Ajouts

Séance du 19 mars 1976

Gradiva - nouvelle figure

Initiation - figure nouvelle

Fin du séminaire sur les discours amoureux

Et la suite ?

Figures non répertoriées

Anamnèse - ancienne figure plutôt : « Souvenir » (moins pédant)

Ajout

Casés - ancienne figure « Épouser »

Ajouts

Chaîne - ancienne figure

Cœur - ancienne figure

Ajouts

Comblement - figure nouvelle

Comprendre - ancienne figure

Conduite - ancienne figure « Que faire ? »

Ajouts

Confident - ancienne figure « Parler au confident »

Ajouts

Connivence - ancienne figure « Parler avec le rival »

Ajouts

Contacts - ancienne figure

Ajouts

Contingences - réunion de deux anciennes figures : « Contingences » + « Traverses »

Ajouts

Découragement - nouvelle figure

Démons - ancienne figure

Ajouts

Dépendance - ancienne figure

Ajouts

Dépense - ancienne figure « Perte »

Ajouts

Désespoir - figure nouvelle

Doxa

Ajouts

Duplicité - figure nouvelle

Froid - figure nouvelle

Idées - figure nouvelle

Impénétrable - nouvelle figure

Informateur - nouvelle figure

Intoxication - figure nouvelle devrait être rattachée à « Annulation »

Ravissement

Ajouts

Le discours amoureux (suite) Les intimidations de langage - Compte rendu d'enseignement 1975-1976

FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX - (pages inédites)

Argument

Figures inédites

Puer senilis, senex puerilis

En un tour de main

De l'amour

Le tilleul

Le confident

Dans le désespoir

« D'insignifiants lieux communs »

Duplicités

Vers l'enfance

Ma voix me faisait pleurer

L'initiation

Autres langages

« Il se coucha et dormit longtemps »

Le livre

Malheureux

Reste encore, moment si beau

À la musique

L'amour réciproque

La chose génitale

Sans tactique

Comment est fait ce livre

Bibliographie

Index nominum

Index rerum

Avant-propos

Avec le séminaire sur « le discours amoureux » tenu pendant deux ans à l'École pratique des hautes études (1974-1975 et 1975-1976), nous entamons une nouvelle série de publications qui vise à rendre le plus complètement disponibles les archives d'un enseignement qui tint une part importante dans la carrière intellectuelle de Roland Barthes et, bien entendu, contribua à la constitution de son œuvre. Nouvelle série puisque, tout en demeurant fidèles aux principes qui ont été les nôtres pour établir les volumes qui reproduisent les cours et séminaires du Collège de France¹, nous avons tenu compte du fait que les « séminaires » de l'École relèvent d'une histoire particulière et, dans le détail au moins, posent des problèmes éditoriaux spécifiques.

C'est toute l'histoire de la rupture capitale dans les pratiques d'enseignement, de transmission, de « pédagogie », propres à la Modernité qu'il serait nécessaire de faire ici, et, sans nul doute, les « coupures épistémologiques » s'éclaireraient alors de ce qui rend possible connaissance, pensée, théorie, à savoir la *praxis* des « Maîtres ». Une telle histoire est à écrire. Nul doute que, pour sa préhistoire, il faudrait alors retracer la prodigieuse aventure intellectuelle que fut le séminaire d'Alexandre Kojève sur la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel à cette même École des hautes études de 1933 à 1939 et dont la transcription fut livrée en 1947 par l'un de ses auditeurs, Raymond Queneau ; retracer également le séjour new-yorkais de Claude Lévi-Strauss pendant la guerre où il fonda avec quelques exilés l'École libre des hautes études de New York, lieu des rencontres avec Alexandre Koyré, Roman Jakobson et tant d'autres ; retracer le rôle précurseur qu'eurent également, dans cette réinvention, les enseignements de ces grands maîtres que furent Georges Dumézil, Maurice Merleau-Ponty, Émile Benveniste... On mesurerait mieux alors les effets extrêmement féconds pour la pensée française qu'eurent toutes les institutions extra-universitaires, profondément cosmopolites, à l'abri du rouleau compresseur bureaucratique et conformiste de l'université française. Une telle histoire ne serait peut-être pas sans échos avec les aventures de Gargantua cheminant dans le monde universitaire parisien telles que

nous les narre François Rabelais, une histoire de ce que Barthes appelait, d'un mot grec, la *paideia*. Nul doute qu'une telle évocation compterait également bien des guerres picrocholines et de multiples abbayes de Thélème dont les devises ne sauraient trouver meilleure formule que celle bien connue du « Fay ce que voudras ».

Cette histoire serait alors celle du « Séminaire » de Jacques Lacan errant de lieu en lieu, de l'enseignement de Gilles Deleuze à Vincennes, des cours de Michel Foucault à Vincennes également puis au Collège de France, de ceux non moins capitaux de Louis Althusser à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, et bien sûr donc de Roland Barthes à l'École pratique des hautes études. Il est heureux, au moins, que l'œuvre orale de ces cinq figures cardinales de la Modernité fassent toutes l'objet d'un travail de publication systématique aux formes très différentes mais animées d'un même souci de transmission.

*

C'est véritablement en 1962, date à laquelle il est nommé directeur d'études en « sociologie des signes, symboles et représentations » à l'École pratique², que Roland Barthes commence sa véritable carrière d'enseignement qui jusqu'alors avait été très discontinuée, marquée essentiellement par des séjours à l'étranger (Roumanie, Égypte) et interrompue par des collaborations sans suite au CNRS³. Il participe alors au comité de rédaction de la revue *Communications* que vient de créer le « Centre d'études des communications de masse » qu'il a fondé avec Georges Friedmann, Claude Bremond, Violette et Edgar Morin. Son enseignement est d'emblée placé sous le signe de la sémiologie, comme en témoigne le sujet de la première année de séminaire (1962-1963) : « Inventaire des systèmes contemporains de signification : systèmes d'objets (vêtement, nourriture, logement) ». Parmi les « élèves titulaires » d'alors, on remarque, entre autres, Jean Baudrillard, Luc Boltanski, Jean-Claude Milner, Jacques-Alain Miller... Ce dernier, dans son intervention au colloque de Cerisy de 1977, évoque, en présence de Barthes, ce premier séminaire :

« C'était vers 1962, la première année de son séminaire des Hautes Études, et nous étions alors une petite vingtaine autour d'une sombre table ovale à nous bercer des promesses totalitaires et pacifiques de la sémiologie. C'était un bonheur, certes, que de rencontrer chaque semaine quelqu'un qui démontrait, à propos de tout et de rien, que tout signifie, non pas que tout est clin d'œil de l'Être, mais que tout fait système, s'articule, à qui rien d'humain n'était étranger, parce que l'humain à ses yeux était structuré comme un langage de Saussure. Il prenait au sérieux ce postulat, et le portait à ses conséquences dernières. Opération puissante, corrosive, de nature à faire vaciller l'être-dans-le-monde d'un étudiant en philosophie. D'où la fièvre dans laquelle je lus pour la première fois les *Mythologies*, inoubliable. »⁴

D'autres noms apparaîtront dans les années suivantes parmi les étudiants ou les conférenciers invités, et, pour ne citer qu'un simple échantillon où se mêlent les personnalités extérieures et les « élèves titulaires », on trouve ainsi : André Green, Jean-Paul Aron, Algirdas Greimas, Jean-Louis Ferrier, Robert Linhart, René Girard, Jean Cohen, Christian Metz, Jean-Claude Lebensztejn, Georges Perec, Severo Sarduy, Catherine Clément, Julia Kristeva, Gérard Genette, André Glucksmann, Tzvetan Todorov, Philippe Sollers, Marthe Robert, Nicolas Ruwet, Françoise Choay, Claude Bremond, Raymond Bellour, Alain Finkielkraut, Gérard Farasse, Chantal Thomas, Jean-Louis Bouttes, Colette Fellous, Patrick Mauriès, Antoine Compagnon, Nancy Huston...

Année après année, à l'exception de l'année universitaire 1969-1970 pendant laquelle il travaille à l'université de Rabat, Barthes enseigne à cette École, dont la dernière adresse sera pour lui le très beau bâtiment du 36 de la rue de Tournon, avant donc de rejoindre le Collège de France à la rentrée 1976. Roland Barthes maintiendra une année encore un enseignement à l'École en parallèle avec celui, *ex cathedra*, du Collège de France sur un double sujet, « les problèmes de l'interprétation dans l'opéra » et « les problèmes des ratures du texte écrit », manifestant par là son attachement à la structure restreinte du séminaire mais manifestant également, par son départ définitif de l'École pratique à la fin de l'année universitaire 1976-1977, qu'une page est tournée et que deux structures aussi différentes peuvent difficilement coexister.

Les sujets abordés vont progressivement passer de l'objet strictement sémiologique à la littérature, d'un discours d'objectivation à un propos de moins en moins identifiable à des sujets de cours, ce qu'on appelle en anglais des *topics*. Les « recherches sur la rhétorique » (1964-1966) donnent lieu à la publication du fameux « Aide-Mémoire » sur « L'ancienne rhétorique » en 1970⁵, tout comme le séminaire sur « le discours de l'histoire » (1966-1967) produit une synthèse plus mince publiée l'année même du cours⁶. La première rupture, qui est aussi une période de transition, est le séminaire étalé sur deux années (1967-1968 et 1968-1969) consacré à « l'analyse structurale d'un texte narratif : *Sarrasine* de Balzac », qui donnera lieu à un véritable livre, *S/Z*, en 1970.

Si ce séminaire est important, ce n'est pas seulement par « l'invention » d'une machine interprétative avec ses cinq codes susceptibles de construire une sorte de traversée de l'écriture des textes dits « lisibles », mais c'est parce que ce séminaire s'inscrit véritablement dans la « coupure épistémologique » instruite par la Modernité et dont l'objet méthodologique central et donc essentiel se révèle être sans aucun doute *la lecture*, l'acte de lire lui-même, une pensée du déchiffrement. C'est, en tout cas, en ce sens qu'on doit noter la consonance entre la tenue de ce séminaire avec celui de Louis Althusser sur *Le Capital* de Marx et celui de Lacan sur « La lettre volée » d'Edgar Allan Poe. Le séminaire de Louis Althusser se tient pendant l'année 1964-1965 et est publié en 1965⁷ ; celui de Lacan est bien antérieur, 1955, mais, repris en tête des *Écrits*, il est suivi d'une postface datée de 1966

qui lui donne peut-être le véritable moment de son actualité. Lecture structurale, lecture symptomale, il s'agit dans tous les cas de placer le texte dans une logique de structure, pris dans ce que Jacques-Alain Miller appellera une « causalité métonymique »⁸, une logique de l'après-coup qui ouvre les signes, alors, à un registre d'interprétation entièrement neuf.

Un autre type de rupture d'un tout autre niveau apparaît avec les années suivantes. Il tient au fonctionnement ou plutôt aux dysfonctionnements du séminaire lui-même. Dans son compte rendu du séminaire de l'année 1972-1973, Barthes écrivait :

« Pour la première fois depuis dix ans, le nombre des auditeurs du séminaire a dû être limité, restreint principalement aux étudiants en cours de scolarité. On a voulu profiter de cette réduction, imposée par l'asphyxie croissante des séminaires précédents, pour tenter d'inventer de nouvelles formes de travail. »⁹

Le compte rendu se termine ainsi :

« Il s'agissait, cette année, d'un séminaire de mutation ; le but déclaré — et unanime — n'était pas directement d'ordre méthodologique ou même intellectuel, mais plutôt "transférentiel" : il fallait essayer de créer un espace de parole nouveau : espace heureux, phalanstère de travail [...] »¹⁰

À mesure que le nombre des auditeurs croît, posant d'innombrables problèmes de salle, d'inconfort, de confusion, le propos de Barthes se fait de moins en moins professoral, et cette rupture de l'année 1972-1973, du fait de Barthes lui-même, devient peu ou prou l'objet de son propre enseignement, l'entraînant alors à transformer le séminaire en cénacle — en « phalanstère » — comme en rend très bien compte l'un des textes qu'il publie en 1974, « Au séminaire »¹¹. Dans ces fragments, dont une partie est dédiée à Jean-Louis Bouttes, il célèbre une période euphorique de relation aux disciples, la possibilité d'un enseignement qui ne s'écarterait pas trop de la tonalité subtile de *l'écriture* ; texte qui réfléchit ou médite sur l'acte du « maître » ouvrant à une forme d'utopie dans la relation entre lui et les élèves, utopie *moderne* mais qui n'est pas loin de faire songer aux formes les plus antiques de la transmission, celles du temps de Socrate, de l'Académie platonicienne, de l'École stoïcienne ou peut-être plus encore à l'enseignement zen. Le séminaire est un espace double, voire multiple, puisque, par exemple pendant les années 1973-1974, il y a d'un côté les « recherches collectives » des étudiants touchant à la question de la « biographie », de la « voix », et de l'autre la « recherche du directeur d'études » qui explore la notion du « lexique de l'auteur », travail qui est en réalité préparatoire à la rédaction du

Roland Barthes par Roland Barthes (1975), dont certains fragments s'élaborent au cours de ce séminaire. Les deux années suivantes (1974-1975, 1975-1976) sont celles du « discours amoureux », celles que nous publions dans ce premier volume : de la même manière, le séminaire a été partagé entre la recherche du « directeur d'études » et celles, en « petit groupe », des étudiants, sous la forme donc d'un « séminaire élargi » d'un côté et de l'autre d'un « séminaire restreint ». Avec le Collège de France, le « séminaire élargi » deviendra un cours public écartant les possibilités de dialogue socratique, celui de la « petite assemblée ».

*

Dans cette nouvelle série de cours de Roland Barthes à l'École des hautes études, seront publiés les séminaires les plus importants parmi ceux donnés pendant cette période 1962-1976 : outre celui sur « le discours amoureux », il y aura celui des années 1973-1974 autour du « lexique de l'auteur », puis celui sur « *Sarrasine* de Balzac » (1967-1969), et un volume qui regroupera des séminaires faits à l'étranger (au Maroc, en Suisse, aux États-Unis). Nous nous réservons la possibilité de publier d'autres séminaires par la suite en fonction des résultats de l'exploitation en cours des archives Roland Barthes déposées à l'IMEC.

Plusieurs éléments distinguent diversement ces séminaires des cours du Collège de France. Si certains d'entre eux en sont relativement proches par la forme dans laquelle ils ont été donnés et donc par l'archive qui sert de support à sa transcription comme c'est le cas pour « le discours amoureux »¹² et dans une moindre mesure pour le cours sur *Sarrasine*, d'autres en revanche, notamment celui sur « le lexique de l'auteur », sont beaucoup plus hétérogènes, voire éclatés du fait d'un jeu d'échange, de dialogue ou de « conversation » avec les élèves. Le point commun à tous, ce sont certaines discontinuités du propos, ruptures dans le discours liées à de fréquentes et parfois importantes digressions de Barthes sur le séminaire lui-même, sur des questions de méthode, sur sa pratique pédagogique et les bénéfices que peuvent en tirer les étudiants ; digressions absentes des cours du Collège de France qui sont beaucoup plus homogènes, plus continus du fait d'un auditoire muet et sans existence propre. Ce qui caractérise également ces séminaires, c'est une rédaction manuscrite du cours moins achevée, parfois plus schématique, souvent plus allusive, propice à permettre une forme d'improvisation autorisée par la connivence qui s'établissait tout naturellement entre Barthes et ses étudiants. On pourrait alors dire d'un mot ce qui différencie en profondeur les cours de l'École pratique de ceux du Collège de France : dans le premier cas il y a des élèves, dans le second il n'y a qu'un public.

Il y a enfin une dernière raison, plus objective, d'opérer une nette distinction entre les deux séries pour leur publication ; si nous disposions d'une version sonore complète pour les cours du Collège de France, version que nous avons publiée en *Compact Disc* MP3

simultanément à l'édition en volume, ce n'est pas le cas pour ceux de l'École pratique pour lesquels nous ne disposons donc que de l'archive manuscrite.

L'existence de la version « audio » des cours du Collège de France nous avait permis de proposer une transcription au plus près de l'archive écrite puisque les éventuelles obscurités étaient palliées par la bande-son disponible pour le lecteur. L'absence de version sonore dans le cas présent nous a contraints à revenir sur un certain nombre de principes de transcription attestant par là la véracité de l'aphorisme de Paul Valéry que Barthes avait fait sien et que nous avons cité en tête de notre avant-propos au premier volume des *Cours* : « La forme coûte cher », formule répondant à la question de savoir pourquoi il ne publiait pas ses propres cours donnés eux aussi au Collège de France.

Le principe fondamental reste le même : le refus de transformer ces cours en pseudo-livres en réécrivant intégralement le propos. Nous avons maintenu, autant qu'il était possible, la forme mi-parlée mi-écrite qui se caractérise par l'emploi de « flèches », de formules ramassées, d'abréviations, ellipses, listes... mais nous ne les avons conservées que pour autant qu'elles étaient limpides. Nous avons dû ici et là intervenir sur le texte pour le rendre compréhensible et même pour éviter une fatigue de lecture qui rendrait celle-ci trop ingrate, voire décourageante. Nous avons donc tenté de concilier le mieux possible d'une part le principe selon lequel les cours ne pouvaient être assimilés à l'œuvre et donc être traités comme telle, et d'autre part la fluidité, la clarté, la cohérence du propos nécessaires à leur réception par le plus large public possible. Par ailleurs, des notes plus abondantes et les index (des noms et des notions) éclaireront ce qu'il peut rester d'allusif, voire d'oublié, associé au contexte historique et culturel dans lequel ces cours ont été prononcés.

Le principe organisateur de chaque volume est la séance car tel est le véritable rythme de la lecture ; les rares passages biffés par Barthes ont été conservés mais sont identifiés comme tels par une note qui en délimite les contours ; une préface rédigée par l'éditeur du séminaire en situe le contexte, en éclaire la structure et le déroulement, et en présente les aspects les plus saillants.

*

Si les séminaires de l'École pratique sont aussi spécifiques, c'est aussi que les plus importants d'entre eux ont fait l'objet de publication par Barthes lui-même, ce qui n'est le cas pour aucun des cours du Collège de France. Pour certains d'entre eux, ces publications sont si proches du séminaire lui-même que nous avons abandonné l'idée de les éditer dans le cadre qui est le nôtre — c'est le cas par exemple du séminaire sur « la rhétorique » ou de celui sur « le discours de l'histoire »¹³ —, mais la situation est bien différente tant pour le cours sur « le discours amoureux » dont est sorti *Fragments d'un discours amoureux*, que pour celui sur « le lexique de l'auteur » qui a donné le *Roland Barthes par Roland Barthes*, et même pour celui sur *Sarrasine* de Balzac, préparatoire à *S/Z*. Il nous est apparu alors que nous

pourrions profiter de cette spécificité pour mettre en évidence la dimension génétique des cours en faisant le pont entre séminaires et livres par la publication d'importants inédits issus de ces derniers. Au-delà même de la question génétique, nous avons pensé que, par ces publications, nous compenserions peut-être le manque créé par l'absence de version sonore des séminaires qui constituait leur forme véritablement complète.

Nous publions ainsi dans ce volume de nombreux fragments inédits des *Fragments d'un discours amoureux*, et nous publierons de même des fragments inédits du *Roland Barthes par Roland Barthes* à la suite du séminaire sur « le lexique de l'auteur » ; nous ferons en sorte d'agir de la même manière pour les publications suivantes.

Ces inédits ont fait l'objet d'un choix. Pour ne pas compliquer inutilement la lecture, déjà fortement sollicitée par l'aspect parfois un peu abrupt du séminaire retranscrit, nous avons décidé de ne publier que les inédits parfaitement lisibles et dont l'écriture était définitive : il ne s'agit pas, au moins pour les *Fragments d'un discours amoureux* et pour le *Roland Barthes par Roland Barthes*, de brouillons ou d'esquisses mais de fragments complets et qui ne furent abandonnés par l'auteur qu'à un stade très avancé de la composition du livre.

Ces ensembles d'inédits complètent bien la lecture des séminaires en déployant pour le lecteur les diverses phases rédactionnelles d'une œuvre en train de se faire. La boucle sera ainsi bouclée entre parole et écrit, recherche et texte, projet, pensée et œuvre, entre le dialogue entamé avec les disciples et l'acte solitaire, retiré, isolé de l'auteur dans le face-à-face avec le livre.

Éric Marty

-
1. *Comment vivre ensemble (1976-1977)* édité par Claude Coste (Paris, Seuil-Imec, 2002), *Le Neutre (1977-1978)* édité par Thomas Clerc (Paris, Seuil-Imec, 2002), *La Préparation du roman (1978-1980)* édité par Nathalie Léger (Paris, Seuil-Imec, 2003). Nous renvoyons le lecteur à l'« Avant-Propos » général à ces publications qui se trouve en ouverture du premier volume.
 2. Précisons que Barthes est entré à l'École pratique des hautes études (EPHE) en 1960 comme « chef de travaux ». Fin janvier 1975, la VI^e section de l'EPHE devient autonome sous le nom d'École des hautes études en sciences sociales (EHESS).
 3. Sur cette période, voir les très intéressantes archives reproduites par Jacqueline Guittard en annexe à sa thèse « Roland Barthes : la photographie ou l'épreuve de l'écriture », université de Paris 7, 20 novembre 2004.
 4. *Prétexte : Roland Barthes*, colloque de Cerisy de 1977, sous la direction d'Antoine Compagnon, Éd. Christian Bourgois, 2003, p. 227-228. Voir également Jean-Claude Milner, *Le Pas philosophique de Roland Barthes*, Verdier, 2003.
 5. Publié d'abord dans *Communications* (n^o 16, décembre 1970), il fut repris après la mort de Barthes dans *L'Aventure sémiologique* puis au tome III des *Œuvres complètes*.
 6. In *Information sur les sciences sociales*, VI, n^o 4, septembre 1967, repris de manière posthume dans *Le Bruissement de la langue* puis au tome II des *Œuvres complètes*.

7. Lire « *Le Capital* », Louis Althusser, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, Maspero, 1965, repris dans la collection « Quadrige », Presses universitaires de France, 1996.
8. Cette notion, très éclairante à bien des égards, apparaît dans les textes des années 1960-1970 regroupés par Jacques-Alain Miller dans son recueil *Un début dans la vie* (Le Promeneur, 2002). Notons que le titre de la conférence faite par J.-A. Miller au séminaire de Barthes 1966-1967 est « Le calcul du sujet dans la théorie lacanienne du discours » ; J.-A. Miller interviendra également lors du séminaire « Qu'est-ce que "tenir un discours" ? » au Collège de France pendant l'année 1976-1977 avec un exposé intitulé « Discours de l'un, discours de l'autre ».
9. *Œuvres complètes*, t. IV, p. 463.
10. *Ibid.*, p. 464.
11. *Ibid.*, p. 502-511.
12. Je renvoie bien sûr le lecteur à la présentation que fait Claude Coste ici même de ce séminaire et à l'article qu'il a publié : « De l'École au Collège (cours et séminaire de Roland Barthes) », in *Agora*, université de Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, vol. 24, n° 1. En ce qui concerne l'enseignement de Barthes au Collège de France, je renvoie à *Roland Barthes au Collège de France*, textes réunis par Nathalie Léger, Imec, coll. « Inventaires », 2002, avec des interventions d'Yves Bonnefoy, Christian Bourgois, Thomas Clerc, Claude Coste, Nathalie Léger et Carlo Ossola.
13. Voir les notes [ici](#) et [ici](#).

Préface

« Seule l'écriture peut recueillir l'extrême subjectivité, car dans l'écriture il y a accord entre l'indirect de l'expression et la vérité du sujet — accord impossible au plan de la parole (donc du cours), qui est toujours, quoi qu'on veuille, à la fois directe et théâtrale. Le livre sur le Discours amoureux est peut-être plus pauvre que le séminaire, mais je le tiens pour plus vrai. »

Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*¹

Séminaires et livre

Fragments d'un discours amoureux paraît au printemps 1977. Le succès est immédiat : 100 000 exemplaires vendus dans l'année, de nombreuses traductions, une adaptation théâtrale, autant de manifestations qui témoignent d'une ouverture allant bien au-delà du lectorat habituel des sciences humaines. Reconnu sur le plan académique et institutionnel par son élection au Collège de France en 1976, Roland Barthes brouille ou enrichit une fois encore son image. Après l'intellectuel engagé, le théoricien du structuralisme et du post-structuralisme, c'est désormais l'essayiste qui s'impose sur le devant de la scène médiatique. Préparée par *Le Plaisir du texte*, *Roland Barthes par Roland Barthes* — et en fait sous-jacente dans la totalité d'une œuvre marquée par « l'écriture » —, l'affirmation d'un Barthes écrivain, campant au « seuil du roman », s'impose définitivement avec *Fragments d'un discours amoureux*. Ce livre sans concepts, presque sans idées, plus proche du romanesque que du traité des passions, déconcerte le public universitaire et intellectuel dont le quasi-silence à l'époque, et encore de nos jours, contraste avec le succès public. Invité sur le plateau de l'émission *Apostrophes*, Roland Barthes parle désormais d'amour, ou plutôt du

« discours amoureux », avec Françoise Sagan et Anne Golon, sous la conduite attentive et bonhomme du journaliste Bernard Pivot...

Mais avant de devenir un livre, « le discours amoureux » a d'abord constitué le sujet du séminaire que Roland Barthes a donné deux années universitaires de suite, de 1974 à 1976, à l'École pratique des hautes études, un des hauts lieux de la modernité française, à la fois marginal sur le plan institutionnel et central sur le plan intellectuel². Le « Cahier de textes » que Roland Barthes a tenu à partir de 1962 (« Hautes Études VI^e section : Sociologie des signes, symboles et représentations ») et qui est conservé dans les archives de l'IMEC permet de suivre l'enseignement dispensé séance après séance, de retrouver le titre des différents exposés et le nom de bon nombre des étudiants, devenus souvent célèbres par la suite. De 1974 à 1976, c'est-à-dire jusqu'à l'élection au Collège de France, Roland Barthes a tenu deux séminaires en parallèle devant un auditoire attentif et fidèle. Le premier, appelé « séminaire élargi » en 1975, puis « grand séminaire » l'année suivante, est entièrement consacré au travail sur « le discours amoureux : problèmes de l'énonciation ». Beaucoup plus confidentiel, le « séminaire restreint », devenu le « petit séminaire » en 1976, permet au professeur de rassembler ses « thésards » et d'écouter une série de « travaux d'étudiants » sans lien nécessaire avec le sujet du grand séminaire.

En 1974-1975, les deux séminaires se déroulent sur quatorze semaines, le « séminaire restreint » du 14 novembre 1974 au 5 juin 1975, et le « séminaire élargi » du 9 janvier au 24 avril 1975. Seules les notes du « séminaire élargi » ont été conservées, à l'exception de la dernière séance que Roland Barthes consacre à l'audition de lieder et dont il ne reste aucune trace. Du « séminaire restreint », plus libre de ton, plus improvisé aussi, les seules notes qui existent se trouvent dans les archives privées des étudiants constituant l'auditoire. Mais si les deux séminaires se distinguent par leur mode de fonctionnement, il existe des points de rencontre entre les deux pratiques. Le « séminaire restreint », après plusieurs séances portant sur l'exercice de la « thèse », et malgré la diversité des exposés, entre également en relation avec le sujet du « séminaire élargi » : à la date du 10 avril, Roland Barthes mentionne, en effet, une « discussion sur le discours amoureux » ; la séance du 24 avril, toujours selon le « Cahier de textes », est entièrement occupée par un « commentaire collectif de quelques figures du discours amoureux ». La dernière séance, enfin, tenue le 5 juin, donne lieu, sans plus de précision, à une « discussion », qui a peut-être servi de conclusion générale aux travaux abordés dans les deux séminaires.

L'année suivante, en 1975-1976, Roland Barthes partage son enseignement entre le « grand séminaire » (« Discours amoureux, suite ») et un « petit séminaire » (qui porte sur « les intimidations de langage »). En congé, le professeur n'assure qu'une semaine de cours au premier semestre de 1975, le 27 novembre, dans le cadre du « petit séminaire ». Puis dix séances se succèdent du 8 janvier au 20 avril 1976, l'année se clôturant par un « dîner collectif » (deux grèves, les 15 et 22 avril 1976, réduisent les heures de cours cette année-

là). Le « grand séminaire », quant à lui, se déroule sur onze semaines du 8 janvier au 19 mars 1976. À l'issue de la dernière séance, Roland Barthes annonce clairement son intention de publier un livre à partir de ces deux années d'enseignement, selon une pratique familière au monde de la recherche et à Roland Barthes tout particulièrement. Si ses cours au Collège de France (« Comment vivre ensemble », « Le neutre » et « La préparation du roman ») ne donneront pas lieu, sauf exception³, à une exploitation éditoriale, les séminaires de l'École pratique des hautes études aboutissent très souvent à la publication d'articles ou de livres, qu'il s'agisse du « lexique de l'auteur », matrice de *Roland Barthes par Roland Barthes*, ou du séminaire sur *Sarrasine* dont est tiré le célèbre *S/Z*. En parallèle avec la préparation du cours sur « Comment vivre ensemble » et avant la rentrée fixée en janvier au Collège de France, Roland Barthes consacra l'été et l'automne au travail très « difficile »⁴ de transformer le matériau composite de ses notes de cours en un livre, ces *Fragments d'un discours amoureux* qui connaîtront la carrière que l'on sait.

Du séminaire au livre, c'est ainsi tout le cheminement créateur du « discours amoureux » que suivront les lecteurs en ce début de XXI^e siècle, c'est-à-dire plus de trente ans après l'enseignement dispensé par Roland Barthes devant le public forcément limité de l'École pratique des hautes études. Jusqu'à présent, seul le livre *Fragments d'un discours amoureux* était mis à la connaissance du public. Grâce à la transcription des deux années de séminaire, le présent volume permettra de découvrir les coulisses de la création et de suivre la métamorphose d'un cours en livre. Ce premier ensemble est enrichi par la publication inédite de ce que l'on pourrait appeler les « chutes » du livre, mettant ainsi en évidence non seulement le glissement de l'oral à l'écrit, mais aussi le cheminement qui conduit d'un brouillon au texte, de l'écrit à l'écrit, donnant ainsi un aperçu complet du travail intellectuel conduit par Roland Barthes. Dans un entretien radiophonique portant sur Proust⁵, Roland Barthes oppose les écrivains qui procèdent par ajout et ceux qui procèdent par réduction. Incontestablement, Roland Barthes appartient à cette seconde catégorie : sur le plan structurel comme sur le plan stylistique, il élimine, coupe, réduit...

Le nombre des figures du livre, d'abord fixé à cent, retombe à quatre-vingts, pour constituer l'ensemble que connaît le lecteur des *Fragments d'un discours amoureux*. Les vingt figures éliminées, mais entièrement rédigées, sont conservées dans les archives de l'IMEC, prêtes en quelque sorte pour la publication. En plus des figures déjà éditées, elles viennent compléter notre connaissance de l'œuvre et de la poétique de Roland Barthes, pour peu, bien sûr, qu'on les mette à leur place. À chacun donc de rétablir ces figures dans la continuité de l'ordre alphabétique adopté dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Âge », « Alternance », « Amour », « Autrefois », « Confident », « Désespoir », « Doxa », « Duplicité », « Enfance », « Entraînement », « Initiation », « Langages », « Lassitude », « Livre », « Malheureux », « Moment », « Musique », « Réciprocité », « Sexe », « Tactique »... À chacun également de se souvenir que, malgré le grand intérêt qu'elles revêtent, ces figures ont été

éliminées par Roland Barthes qui les jugeait sans doute redondantes ou de qualité inférieure. On n'a nullement cherché à rivaliser avec l'auteur, mais à restituer quelque chose de l'aventure qui conduit à la publication du livre. À ces vingt figures inédites s'ajoute une longue postface (« Comment est fait ce livre »), entièrement différente du texte liminaire que connaît le lecteur. Longuement remanié, mis au propre par Roland Barthes, cet ensemble d'une trentaine de pages, conçu comme un panorama théorique après l'énumération des figures, a disparu assez tardivement dans l'élaboration du livre au profit de la version plus courte placée au début des *Fragments d'un discours amoureux*.

Éditer le séminaire

Le dossier consacré aux séminaires du « discours amoureux » est constitué par un ensemble composite : les notes de cours proprement dites, écrites à l'encre bleue d'une graphie très lisible, quelques fiches préparatoires et un journal amoureux d'une vingtaine de pages (« Chronologie »), dont l'importance est considérable pour comprendre la démarche créatrice de Roland Barthes⁶. À cet ensemble s'ajoutent trois documents annexes que Roland Barthes n'exploitera pas directement : un extrait de la correspondance de Claude Debussy⁷, un dactylogramme de huit pages, rédigé en français, par l'écrivain cubain Severo Sarduy (*Kallima sur un corps : toile, idole*)⁸ et une introduction manuscrite à la pensée de Jacques Lacan, sorte de manuel de vulgarisation rédigé, à l'intention de Roland Barthes⁹, par le psychanalyste Hubert Ricard.

L'ensemble des notes de cours ne présente pas de grandes difficultés de déchiffrement. Deux chemises cartonnées regroupent séparément la plupart des figures composant les deux séminaires (1974-1975 et 1975-1976), rangées par ordre alphabétique. Les textes théoriques (« Introduction », « Le semblant méthodologique »...) sont rassemblés à part, sans considération d'année. Une dernière chemise, portant la mention « À réinsérer dans le séminaire », rassemble les figures déclassées (dont la figure « Je-t-aime ») empruntées indifféremment aux deux séminaires successifs. Mais, malgré le beau fouillis dans lequel sont rangées les différentes parties et figures du cours, le cheminement des séances, retenu comme principe organisateur de cette édition, se reconstitue facilement grâce au « Cahier de textes » tenu rigoureusement par le professeur.

Consignant le contenu de chaque cours et indiquant selon son habitude dans le manuscrit la date où s'est arrêtée la séance, Roland Barthes ne laisse pas de doute sur le choix et la succession de la plupart des fragments. Le « Cahier de textes » faisant foi, on s'est contenté de suivre à la lettre les indications qu'il comportait, même quand la pagination

manuscrite n'était pas respectée. En effet, devant la richesse de son matériau, le professeur a dû opérer des choix qui ont laissé bon nombre de figures inutilisées. Une incertitude subsiste cependant : quelques séances du « séminaire restreint » ou du « petit séminaire » ont porté, comme on s'en souvient, sur la lecture et la discussion de figures que Roland Barthes n'identifie pas dans son « Cahier de textes ». À moins, bien sûr, de retrouver et de comparer les notes prises par les étudiants, il est absolument impossible de savoir quelle a été la teneur exacte de ces quelques séances. Devant la difficulté de reconstituer le programme exact, on a choisi de rassembler sous la rubrique générale « Figures non répertoriées » l'ensemble des pages que Roland Barthes n'a pas explicitement traitées dans les différentes séances de son séminaire, qu'il s'agisse des figures non utilisées ou des figures dont il n'est pas fait mention. On distinguera donc d'un côté les figures dûment répertoriées par Roland Barthes et classées par ordre chronologique, de 1975 à 1976, et d'autre part les figures dont le statut reste incertain et que l'on a simplement regroupées, sans date, selon l'ordre alphabétique.

Si la structure générale des séminaires ne pose pas de problème majeur, la transcription des notes se révèle beaucoup plus délicate. Sans le secours de l'oral (puisque les séminaires n'ont pas été officiellement enregistrés) ou dans l'attente de quelques versions pirates (elles existent sans doute), les notes de cours ne peuvent compter que sur elles-mêmes. On connaît la distinction que Roland Barthes opérait entre l'écrit et l'oral, entre les textes destinés à la publication et les versions moins ou peu rédigées qu'il utilisait comme fil conducteur de son cours. On connaît surtout le soin tout particulier que prenait Roland Barthes avant de livrer un texte au public. Les différents états du manuscrit des *Fragments d'un discours amoureux* rappellent combien « l'artisanat du style »¹⁰, l'amour de la phrase et de la langue valent pour Roland Barthes autant que pour Flaubert. Une fois encore, dans cette édition des séminaires, il n'était pas question de rédiger à la place de l'auteur, de substituer une prose à la sienne ou de restaurer un édifice qu'il aurait laissé en plan. En même temps, la compacité du texte, les difficultés de lecture que présente une rédaction dont l'usage était strictement personnel, appellent un ensemble de mesures éditoriales non négligeables destinées à clarifier la lecture sans imposer un sens ou une vision de l'œuvre. Comment trouver un équilibre entre le respect dû à l'auteur et le souci de ménager le lecteur ? La réponse, forcément subjective, passe d'abord par la prise en compte de l'extrême diversité du matériau verbal.

Les notes du séminaire présentent en effet des degrés de rédaction très différents : à de simples énumérations ou à des passages écrits en style télégraphique, succèdent de longs passages presque entièrement rédigés. Le second séminaire (1976) présente un degré de rédaction bien supérieur au premier, comme si, d'année en année, de séance en séance, les notes de cours prenaient peu à peu forme et tendaient vers le livre. L'état moyen du texte correspond à une semi-rédaction privilégiant le groupe nominal sur le groupe verbal,

multipliant l'ellipse des mots de liaison, que Roland Barthes remplace très souvent par deux points (:), le signe « égale » (=) ou par des flèches (→ ou ←). Même si, quel que soit le degré d'élaboration de la phrase, le sens littéral, sauf de rares exceptions, ne pose jamais de problème de compréhension, la lecture du manuscrit est souvent ralentie par un nécessaire accommodement visuel et intellectuel. Cet effort d'élucidation, il appartenait au travail d'édition de l'accompagner et de le réduire autant que possible. C'est ainsi qu'aux mots abrégés, aux initiales, aux titres incomplets, on a automatiquement et sans aucun mal substitué les mots complets qu'ils désignaient¹¹. De même, et malgré l'amour de Roland Barthes pour la langue et l'alphabet, les termes grecs ont été translittérés. Toujours dans le même souci de clarté, les numérotations, l'ordre des « enseignes », des « définitions »¹² et des « arguments », plutôt aléatoires dans le manuscrit, ont été rationalisés. Quant aux nombreuses *marginalia*, on les a intégrées comme titres ou intertitres toutes les fois que cette opération facilitait la structuration du texte¹³.

Les signes non verbaux posent davantage de problèmes. Comme à son habitude dans les notes manuscrites, Roland Barthes multiplie majuscules, soulignements et guillemets, abusant d'un ensemble de procédés aux multiples fonctions (mnémotechniques, affectives, intellectuelles) qui ne surprendront pas les lecteurs de l'œuvre publiée, mais qui, avant un véritable travail de décantation, atteignent dans le manuscrit un niveau peu compatible avec nos habitudes de lecture. Devant une telle profusion qui rend le texte peu abordable (dans certaines pages, c'est plus du quart des mots qui sont marqués d'un signe particulier), on a pris le parti d'une simplification drastique. Seuls les mots-concepts, les mots-clés ou les mots prêtant à une double lecture ont conservé la majuscule, l'italique ou les guillemets.

Avec la syntaxe et avec la ponctuation, entièrement repensée, l'intervention apparaît comme beaucoup plus importante encore. La multiplication des deux points, la rareté des points au profit des virgules et des points-virgules ou des tirets (dont Roland Barthes fait un usage atypique), constituent un obstacle au confort de lecture. De même, les signes logiques non verbaux ont été supprimés toutes les fois que la relation sémantique s'imposait d'elle-même. Ce souci de clarification entre en conformité avec l'importance que Roland Barthes accorde à la phrase comme unité de forme et de pensée. Proches en cela du journal intime qu'il concevait comme « un atelier de phrases »¹⁴, les notes de cours apparaissent comme le laboratoire syntaxique, l'espace textuel où de l'uniformité des mots émergent et se constituent peu à peu les phrases. En reponctuant le texte quand cela s'est avéré nécessaire, en le balisant de majuscules et de points, le travail d'édition a voulu s'inscrire dans la double logique d'un texte qui va vers davantage de rédaction, et que tire en avant une idolâtrie toute flaubertienne de la phrase. D'une manière plus discutable encore parce qu'elle touche aux mots, l'importance accordée à la syntaxe a entraîné quelques modifications ponctuelles, substituant un verbe « être » aux deux points, rétablissant un impersonnel dans une construction elliptique, introduisant un article pour combler le trou

d'une construction... Mais si une telle décision générale engage l'éditeur, jamais le choix de tel ou tel mot (auxiliaire ou article) n'a forcé le texte en lui imposant un sens.

Une édition annotée de l'œuvre de Roland Barthes n'est pas encore à l'ordre du jour. Il faut attendre que le temps et le renouvellement des générations précipitent ces textes dans le passé (ce qui commence à arriver avec *Mythologies*) et que se justifie un appareil critique venu compléter la culture de leurs nouveaux lecteurs. En revanche, quand on a affaire à un texte problématique, semi-rédigé, conçu comme le simple support d'une diffusion orale, l'annotation s'impose d'emblée afin de restituer autour du manuscrit le contexte nécessaire à sa compréhension, en dehors du cercle où il a été pensé. Conçue pour un grand public cultivé, mais pas nécessairement barthésien, cette annotation n'hésite pas à donner des références qui paraîtront évidentes à certains lecteurs (sur Arnolphe dans *L'École des femmes*, *L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari ou *Le Plaisir du texte*...) ¹⁵.

Comme on s'y attend, les notes explicitent, quand cela a été possible, les références et les allusions qui proviennent de domaines très différents comme la psychanalyse ou la littérature romantique allemande... On a pris le parti de rester fidèle aux éditions choisies par Roland Barthes, même quand elles ne sont plus disponibles de nos jours, comme la traduction du *Banquet* par Mario Meunier citée dans l'édition de 1920. Les références chiffrées permettront au lecteur de retrouver les passages dans une traduction et une édition disponibles des dialogues de Platon. Les très nombreuses références lacaniennes proviennent essentiellement des deux séminaires alors publiés (livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, et livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*). La bibliographie donnée par Roland Barthes dans le premier dactylogramme du livre ne mentionne pas le livre XX, *Encore*, paru en 1975. Les *Écrits*, sortis en 1966 avec un grand succès de librairie, figurent dans toutes les bibliothèques d'intellectuels français dans ces années-là. Ces textes, vulgarisés pour Roland Barthes par Hubert Ricard, constituent un ensemble de références diffuses qu'il n'est pas toujours facile d'identifier avec certitude. Quelques allusions montrent enfin que Roland Barthes avait eu connaissance de quelques séminaires non encore publiés, soit grâce aux amis qui les avaient suivis, soit par la lecture de comptes rendus agréés par Lacan et parus dans le *Bulletin de psychologie*.

De manière générale, on a voulu dans cet appareil critique restituer la bibliothèque du cours, donner au lecteur moderne l'ensemble des références, citations, allusions constituant le tissu culturel à partir duquel s'est développée parfois très librement la pensée de Roland Barthes. Il s'agit ainsi de donner à lire le dialogue entre la modernité d'une époque (une grande partie des ouvrages venaient de paraître) et la voix singulière d'un intellectuel qui considère chaque référence moins comme un garant ou une preuve que comme le départ d'une aventure, rappelant en cela le Montaigne des *Essais*. Cet appareil critique souhaite enfin constituer autour du texte un espace de résonance plus typiquement barthésien, c'est-à-dire enrichir ces notes de cours par un ensemble de références empruntées à d'autres

textes qui les replaceront dans la dynamique générale de l'œuvre. Telle référence nietzschéenne récurrente, tels mots-clés sont mis en relation avec d'autres exemples, en essayant de réduire autant que possible le poids du hasard ou de l'arbitraire. Une note revient très souvent en bas de page : « Voir p. ». Sa prolifération insiste clairement sur la double attitude de Roland Barthes, ouvert sur la culture de son temps dont il cite abondamment les textes marquants et en même temps soucieux de constituer un ensemble personnel et insistant de traits, de références, de réflexes intellectuels qui construisent autour de lui une sorte d'« homéostat », une galaxie de mots et de pensées, que les deux index permettent de parcourir facilement. À la fois d'une extrême porosité à l'égard du monde présent (Lacan, Deleuze) ou passé (Platon, Werther), et replié sur son propre univers, Roland Barthes ne choisit jamais entre imitation et création, *mimèsis* et *sémiosis*.

Éditer le livre

Les figures et la postface inédites des *Fragments d'un discours amoureux* n'appellent aucune annotation. Le parti pris éditorial est clair : par fidélité au livre et au geste qui l'a conçu, les textes sont restitués tels quels. Dactylographiées, mises au propre par l'auteur lui-même, les vingt figures et la postface inédites répondent aux mêmes critères que les figures publiées. On s'est donc abstenu d'apporter le moindre ajout, la moindre précision à un texte qui tient par lui-même, entièrement conduit par la volonté de Roland Barthes. L'établissement et l'historique du texte appellent en revanche plusieurs éclaircissements. Les archives de l'IMEC proposent un ensemble d'une grande unité : le manuscrit accompagné de fiches et de notes, deux dactylogrammes (« première version » et « version ultérieure »), auxquels s'ajoutent plusieurs documents complémentaires : un index, des tables, le service de presse...

Le manuscrit, ouvert par un « argument » et conclu par une postface (« Comment est fait ce livre »), se compose de cent figures entièrement rédigées, nourries du travail effectué en séminaires, mais d'une rédaction différente. Dans les deux dactylogrammes, les figures passent de cent à quatre-vingts, leur nombre et leur choix ne changeant plus jusqu'au livre. L'essentiel se joue donc dans le passage du manuscrit aux dactylogrammes. Entre le manuscrit (cent figures) et les dactylogrammes conservés, il faut compter avec un dactylogramme intermédiaire, qui devait se présenter comme la transcription des cent figures originelles. De ce dactylogramme disparu dans sa totalité, il ne reste que l'ensemble des vingt figures supprimées et rangées à part dans une chemise. Par la suite, de la « première version » à la « version ultérieure », Roland Barthes opère une nouvelle

modification importante en supprimant la longue postface (« Comment est fait ce livre »), dont il existe une version manuscrite et deux versions dactylographiées, ce qui montre bien tout l'intérêt que Roland Barthes lui a longtemps accordé. Cette longue conclusion, entièrement corrigée et mise au propre, est naturellement publiée ici dans la dernière version établie par Roland Barthes. À partir du second dactylogramme, l'architecture de l'ensemble est désormais établie de façon définitive. Du premier au second dactylogramme, tel paragraphe est coupé, tel autre déplacé dans une autre figure. Jusqu'au livre, Roland Barthes modifiera son texte, coupera et corrigera, toujours sur le mode de la réduction, de la substitution et du déplacement. Mais ces modifications ne relèvent que de changements micro-structurels qu'il n'est pas très facile de faire apparaître. Que faire de ces fragments, parfois très brefs, de ces éclairs que Roland Barthes a scrupuleusement recueillis dans une chemise cartonnée ? Ces fragments, supprimés ou retravaillés, sont en fait difficilement publiables¹⁶ : seule une édition savante, multipliant les notes et les variantes, pourrait prendre en charge l'ensemble des états — des éclats — du texte qui, de toute façon, resterait peu maniable et peu lisible. Du manuscrit aux dactylogrammes, c'est la réduction des figures qui importe ; du premier au second dactylogramme, c'est la suppression de l'argument et de la postface qui se signale comme événement majeur. Pour le reste, les modifications s'inscrivent dans le lent travail d'écriture qui conduit par tâtonnements d'une étape à l'autre de l'élaboration du texte.

Négligeant les évolutions de détails difficiles à matérialiser, le tableau suivant, divisé en trois colonnes correspondant aux trois étapes essentielles, donne à voir la lente métamorphose qui conduit du séminaire au livre. Toutes les figures du « discours amoureux » présentent la même structure : elles s'ouvrent sur une « enseigne » (« Je m'abîme, je succombe... ») suivi d'un « argument » précédé d'un titre (« S'abîmer. Bouffée d'anéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement »). Le caractère gras signale une figure supprimée, les italiques un changement de titre :

MANUSCRIT	DACTYLOGRAMME I	DACTYLOGRAMME II LIVRE
100 figures	80 figures	80 figures
Argument	(Argument) Le titre est barré dans le texte	
		« La nécessité de ce livre... »
		« Comment est fait ce livre » Texte totalement différent du manuscrit et des dactylogrammes
S'abîmer	S'abîmer	S'abîmer

Absence	Absence	Absence
Adorable	Adorable	Adorable
Affirmation	Affirmation	Affirmation
Âge Absente du manuscrit, la figure est signalée dans la table des matières. Une version dactylographiée se trouve dans les « déchets de la première version ». Barthes publiera ce texte dans la revue NDLR, en novembre 1978 (OC V, 481-483)		
Altération	Altération	Altération
Alternance		
Amour		
Angoisse	Angoisse	Angoisse
Annulation	Annulation	Annulation
Ascèse	Ascèse	Ascèse
Atopos	Atopos	Atopos
Attente	Attente	Attente
Autrefois		
Cacher	Cacher	Cacher
Casés	Casés	Casés
Catastrophe	Catastrophe	Catastrophe
Circonscrire	Circonscrire	Circonscrire
Cœur	Cœur	Cœur
Comblement	Comblement	Comblement
Compassion	Compassion	Compassion
Comprendre	Comprendre	Comprendre
Conduite	Conduite	Conduite
Confident		
Connivence	Connivence	Connivence
Contacts	Contacts	Contacts
Contingences	Contingences	Contingences
Corps	Corps	Corps

Déclaration	Déclaration	Déclaration
Dédicace	Dédicace	Dédicace
Démons	Démons	Démons
Dépendance	Dépendance	Dépendance
Dépense	Dépense	Dépense
Déréalité	Déréalité	Déréalité
Désespoir		
Doxa		
	<i>Drame</i> Nouvelle version de la figure « Roman » du manuscrit	<i>Drame</i>
Duplicité		
Écorché	Écorché	Écorché
Écrire	Écrire	Écrire
Enfance		
Entraînement		
Errance	Errance	Errance
Étreinte	Étreinte	Étreinte
Exil	Exil	Exil
Fâcheux	Fâcheux	Fâcheux
Fading	Fading	Fading
Fautes	Fautes	Fautes
Fête	Fête	Fête
Fou	Fou	Fou
Gêne	Gêne	Gêne
Gradiva	Gradiva	Gradiva
Habit	Habit	Habit
Identification	Identification	Identification
Image	Image	Image
<i>Impénétrable</i>	<i>Inconnaissable</i> Changement de titre	<i>Inconnaissable</i>
Induction	Induction	Induction
Informateur	Informateur	Informateur

Initiation		
<i>Intolérable</i>	<i>Intolérable</i>	<i>Intolérable</i> : dactylogramme <i>Insupportable</i> : livre
Issues	Issues	Issues
<i>Jalousie</i>	<i>La jalousie</i> Figure sans « argument »	<i>Jalousie</i>
Je t'aime	Je-t-aime Figure sans « argument »	Je-t-aime
Langages		
Langueur	Langueur	Langueur
Lassitude		
Lettre	Lettre	Lettre
Livre		
Loquèle	Loquèle	Loquèle
Magie	Magie	Magie
Malheureux		
Moment		
Monstrueux	Monstrueux	Monstrueux
Musique		
Mutisme	Mutisme	Mutisme
Nuages	Nuages	Nuages
Nuit	Nuit	Nuit
Objets	Objets	Objets
Obscène	Obscène	Obscène
Pleurer	Pleurer	Pleurer
Potin	Potin	Potin
Pourquoi	Pourquoi	Pourquoi
	Ravissement	Ravissement
Réciprocité		
Regretté	Regretté	Regretté
Rencontre	Rencontre	Rencontre

Retentissement	Retentissement	Retentissement
Réveil	Réveil Le texte de la figure diffère sensiblement du manuscrit	Réveil
<i>Roman</i> La figure sera modifiée et ré-intitulée « Drame » dans les dactylogrammes et le livre		
Scène	Scène	Scène
Seul	Seul	Seul
Sexe		
Signes	Signes	Signes
Souvenir	Souvenir	Souvenir
Suicide	Suicide	Suicide
Tactique		
Tel	Tel	Tel
Tendresse	Tendresse	Tendresse
Union	Union	Union
Vérité	Vérité	Vérité
Vouloir-saisir	Vouloir-saisir	Vouloir-saisir
Comment est fait ce livre Dans une note, Barthes envisage de placer cette « postface » au début	Comment est fait ce livre	
Index		
<i>Amis</i>	<i>Inter-texte</i>	<i>Tabula gratulatoria</i>

Du séminaire au livre

Même s'il était difficile de donner à parcourir toutes les étapes de la pensée de Roland Barthes, de rature en rature, de modification en variante, cette édition des notes de séminaire sur « le discours amoureux » et des figures inédites du livre offre au lecteur la

possibilité de suivre les grandes lignes et les métamorphoses d'un cheminement créateur qui conduit du cours à la publication, de la vie enseignante à l'œuvre achevée. Or, c'est un paradoxe : pour le lecteur familier des *Fragments d'un discours amoureux*, dans tous ces documents, on ne trouve rien de bien nouveau. Dans les deux séminaires, d'une certaine manière, tout est déjà là, comme si la pensée de Roland Barthes sur l'amour s'était formée dès le départ et n'avait guère évolué par la suite. L'intraitable affirmation de l'amour contre l'omniprésence du discours sexuel, le discours comme parole adressée à un interlocuteur absent, la réhabilitation de l'imaginaire, le découpage en figures, la neutralité de l'ordre alphabétique, tout est donné dès l'introduction, montrant bien que les cours, puis le livre, répondent à une forte et fondatrice « décision de le dire »¹⁷.

Au sein même du séminaire, c'est encore la répétition qui semble s'imposer comme principe organisateur. Les notes de 1975 alternent développements théoriques et énumération des figures du « discours amoureux ». L'année suivante, structurée de la même manière, c'est un peu comme si tout recommençait depuis le départ : mêmes développements théoriques, même examen des figures avec très souvent la reprise de fragments déjà traités (« Ravissement » et « Je t'aime ») que Roland Barthes résume et pour lesquels il propose des « ajouts » substantiels. Justifiée par l'« affect », c'est-à-dire par le besoin obsessionnel de revenir sans cesse à ce qui compte vraiment, la rage de la répétition rappelle que chaque locuteur passe sa vie à « tenir un discours », à se répéter tout au long de sa vie au risque d'user la patience de ses interlocuteurs. Mais si la répétition s'inscrit dans le champ des humeurs, elle permet par là même d'« approfondir une énonciation » et d'en percevoir le dynamisme plus ou moins secret. Comme Roland Barthes en convient lui-même au cours de la seconde introduction (1976) : « Le directeur d'études propose (au moment — toujours prématuré — des programmes), l'homme (qui est en lui) dispose. »¹⁸ Répéter, ce n'est pas redire à l'identique, c'est introduire le mouvement au cœur de l'apparente immobilité, même si ce n'est pas sur le plan d'une philosophie ou d'une rhétorique de l'amour que se développe la recherche et que se laissent peu à peu deviner les surprises d'une évolution intellectuelle.

Afin de dynamiser le ressassement, Roland Barthes introduit une première distinction qui oppose l'« opératoire » et le « méthodologique ». Quand le premier terme pose les principes fondateurs de la recherche, les hypothèses de départ, le « méthodologique », ou plutôt le « semblant méthodologique », abordé au bout de quelques séances, se donne l'avantage du recul et fait le point à la fois sur la pratique et sur le premier effort de théorisation. Mais, malgré les effets d'annonce, la distinction ne tient guère. On chercherait en vain une différence fondamentale entre deux approches qui se redoublent plus qu'elles ne s'articulent l'une avec l'autre. La distinction entre l'« opératoire » et le « méthodologique » n'a pas su créer un mouvement heuristique capable d'emporter la recherche en avant. Au moment de justifier la reprise de son travail de séminaire, la longue

introduction de la seconde année (1976) donne alors à Roland Barthes l'occasion de proposer une nouvelle distinction terminologique. Pastichant les « mathèmes » lacaniens¹⁹, Roland Barthes s'appuie sur le travail de François Recanati et s'inspire en particulier d'une série de schémas portant sur les différents usages du signifiant. L'analyse de Roland Barthes se structure alors sur l'opposition de deux termes grecs, la *catalepsis* et la *cataleipsis*, capable de donner un sens à la répétition. La *catalepsis*, notion empruntée à la philosophie stoïcienne, renvoie à une volonté de mainmise, à une prise de pouvoir intellectuel. Elle correspond métaphoriquement à une main fermée maîtrisant le savoir. Appliquée au séminaire, elle renverrait à un travail scientifique, concevrait la répétition comme un approfondissement du savoir, le travail de la seconde année se donnant alors le pouvoir de contrôler les résultats de l'année précédente. À l'inverse, la *cataleipsis* se définit comme « l'action de laisser derrière soi : reste, surplus, déchet, ce qui échappe à la prise, trou »²⁰. Ou encore, comme ajoute Roland Barthes qui reprend souvent le terme, un « lapsus », c'est-à-dire toute réalité qui glisse, échappe ou dérive... Une fois de plus dans son œuvre, Roland Barthes récuse toute validité au « métalangage », c'est-à-dire à une forme de langage qui se distinguerait par essence d'un langage premier qu'il serait chargé de commenter. Aucun discours n'a le dernier mot : les mots s'ajoutent aux mots, sans la moindre supériorité de l'un sur l'autre, le discours sur l'amour ne se distingue pas fondamentalement du discours amoureux (« la différence entre D et DA est à peu près nulle »). Le pour-soi sartrien, le supplément derridéen, la signifiante lacanienne ne sont pas loin : Roland Barthes participe à sa manière à l'effort de la modernité pour appréhender un sujet sans définition et sans pourtour, emporté par le dynamisme d'un parcours existentiel et linguistique.

Grâce à la dérive et au lapsus, la répétition refuse ainsi l'immobilité et réussit à créer la surprise. Quelle relation le séminaire de 1976 (Discours 2) entretient-il avec le séminaire de l'année précédente (Discours 1) ? Comment se manifeste cette poétique du « déchet » si savamment exposée dans la longue introduction ? Partisan de la *cataleipsis*, opposé à tout scientisme, à tout « vouloir-saisir », Roland Barthes apporte une réponse déconcertante, presque provocatrice après le déploiement sémantique d'un théoricisme en phase avec l'air du temps. La réponse tombe, discrètement ironique : « D 2 sera écrit sur D 1, c'est tout. » Le contraste entre les longs développements truffés de schémas et d'équations et cette dernière formule, décevante et désinvolte, a de quoi surprendre en effet. On touche là au véritable « lapsus » du séminaire. Ce qui se joue, entre pastiche et parodie, entre hommage et catharsis, dans la longue introduction du second séminaire, c'est la nouvelle attitude de Roland Barthes à l'égard de la théorie et tout particulièrement de la théorie psychanalytique.

D'une certaine manière, la psychanalyse est partout dans les notes de cours : le vocabulaire (lalangue, petit autre, Autre, demande, désir, besoin...), les noms de Freud, Lacan²¹, Klein ou Safouan reviennent comme de véritables leitmotifs. Roland Barthes rend

volontiers hommage à l'une des rares disciplines contemporaines qui accordent une place au sentiment et au discours amoureux, même si l'amour-passion y est souvent envisagé d'une façon très normative. Si l'on doit lire les séminaires du « discours amoureux » comme un éloignement à l'égard de la psychanalyse, cela ne signifie pas que Roland Barthes rompt avec une science qui l'accompagne depuis le *Sur Racine* et qu'il considère encore comme à disposition. Paradoxalement, c'est le mot psychanalytique de « lapsus » qui désigne cette dérive du professeur. Par l'ambivalence de son emploi, le mot dit bien que la psychanalyse reste présente malgré tout : il s'agit simplement de créer une distance et non une rupture avec la pensée et la terminologie lacaniennes que Roland Barthes trouve parfois « saoulante » (introduction du second séminaire)²². Malgré le souci de parler par « dévotion » la langue de ses étudiants et de ses amis, férus de psychanalyse, malgré le nom de « petit autre » donné à l'objet aimé dans le second séminaire (avant de revenir à son premier choix, « objet aimé », dans le livre), Roland Barthes s'éloigne de la psychanalyse au nom même de l'amour : « Je ne m'aventurerai pas longtemps dans le champ psychanalytique, car ce qui nous occupe surtout c'est la "conscience" (l'imaginaire) du discours amoureux, non la "réalité psychique" de son état » (figure 37, « Fou »)²³. Si la psychanalyse, de Freud à Lacan, s'intéresse à l'amour, elle ne sait guère parler d'amour ou plutôt elle le fait sous la forme d'un métalangage critique qui exclut toute coïncidence immédiate avec la parole en direct du soliloque amoureux. C'est la grande originalité des séminaires et du livre : après avoir éprouvé l'image de l'écrivain dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, et avant de retrouver l'« air » de la mère dans *La Chambre claire*, Roland Barthes impose une double réhabilitation de l'amour et de l'imaginaire, l'un et l'autre consubstantiellement liés dans une même protestation contre le dénigrement lacanien. Le séminaire, beaucoup plus savant que le livre, vaut alors comme un espace de décantation, le lieu où se négocie le tournant d'une pensée qui échappe à la psychanalyse sans jamais la renier.

Sous le « plaqué psychanalytique »²⁴, on voit monter peu à peu le nom de Nietzsche (souvent lu à travers le livre de Gilles Deleuze)²⁵ : « J'aimerais mieux dire que le *lapsus* de la psychanalyse, ce serait la *délicatesse* (mot d'ailleurs nietzschéen), seule garantie d'une carence radicale de toute normativité (et d'une carence de toute revendication de non-normativité » (introduction du second séminaire)²⁶. De cette délicatesse, la musique apparaît comme une autre manifestation tout aussi essentielle. Sa présence renvoie à la culture allemande, à la force émotive du lied comme préfiguration du discours amoureux. Si l'assomption de Nietzsche se manifeste selon les étapes d'une affirmation progressive, la musique est là, d'emblée. L'examen des manuscrits révèle combien le rapport que Roland Barthes entretient avec elle est un rapport d'immédiateté et de consubstantialité. Quand il « parle musique », Roland Barthes trouve tout de suite, ou presque, les bons mots, la bonne formulation qui passera presque sans retouches des notes manuscrites au texte imprimé.

Pour l'amoureux du discours, le comblement parle presque toujours la langue de Schubert, Schumann, Debussy et Ravel. Il suffit de relire, à côté des pages sur le lied, les analyses que Roland Barthes consacre au duo d'amour de *Pelléas et Mélisande* ou à la transfiguration de la Bête par l'aveu de la Belle...

Avec la musique, c'est l'affect qui s'exprime à travers les mots et les notes de la culture. Aux prises avec un objet aussi brûlant que l'amour, le travail de recherche, le passage des séminaires au livre ne met pas seulement en évidence les différents lapsus de la modernité, le désengagement progressif par rapport à la théorie et à la psychanalyse. Ce que l'on suit également, c'est l'aventure textuelle qui conduit de la vie à l'œuvre en passant par toute une série d'états intermédiaires. Selon Roland Barthes, le discours sur le discours amoureux et le discours amoureux lui-même ne se distinguent pas vraiment l'un de l'autre et il n'y a pas lieu d'opérer une séparation nette entre les mots de l'amoureux et les mots du professeur. Pour illustrer son propos, Roland Barthes cite l'exemple du psychanalyste Theodor Reik qui, après une étude de la relation de Goethe et de Charlotte Buff, se lance dans l'autoanalyse de sa propre relation conjugale²⁷. À cet égard, les archives conservées à l'IMEC recèlent un document étonnant, une sorte de journal intime ou de journal amoureux qui éclaire la manière dont Roland Barthes envisage la relation entre la vie, la recherche et le livre. Rien d'indiscret dans ce cahier d'une vingtaine de pages. Ce qui frappe, au contraire, dans ce document exceptionnel, c'est le caractère très banal des notations, évidentes comme tous les lieux communs et, par là même, finalement anonymes.

Le document prend la forme d'un petit cahier de 100 pages à gros carreaux, dont la couverture porte le titre « Chronologie et Premier Index »²⁸. La première partie, « Chronologie », se compose de 23 pages manuscrites rédigées entre le 20 septembre 1974²⁹ et le 1^{er} février 1976 : le texte commence ainsi quelques mois avant le début du premier séminaire (janvier 1975) et se termine au début de la seconde année³⁰. Chaque double page du cahier est divisée en quatre colonnes : la première mentionne une succession de dates, la seconde, intitulée « Récit », énumère les événements correspondants. Les personnes (l'objet amoureux, des amis, des familiers de l'auteur...) évoquées dans ces notations, qui n'excèdent pas quelques lignes, sont la plupart du temps désignées par l'initiale de leur prénom (ou de leur prénom et nom), plus rarement par leur prénom rédigé en toutes lettres. Dès le « Récit », donc, en évitant les noms propres, le diariste manifeste la même discrétion et surtout la même distance référentielle qui caractérise l'écrivain des *Fragments d'un discours amoureux*. Poursuivant, dans les troisième et quatrième colonnes, ce double travail de recul et de typification, Roland Barthes propose successivement pour chaque événement une « Figure » et une « Enseigne » — comme il le fera dans son séminaire et plus tard dans le livre³¹. Ainsi, à la date du « 20 septembre », correspond la notation « Attendant les téléphones de X, à Urt », suivie de la figure « Dépendance » et de l'enseigne « Je n'ose sortir de peur... » en guise de commentaire.

Cela signifie très clairement que Roland Barthes, amoureux, professeur et écrivain, vivait, pour ainsi dire, simultanément un triple projet à la fois existentiel, pédagogique et littéraire (même s'il est difficile de déterminer avec précision à quel moment le professeur a décidé de tirer un livre de ses deux années d'enseignement)³². Plutôt que d'opposer nettement la vie et l'œuvre, la *mimèsis* et la *sémiosis*, le travail de Roland Barthes nous rappelle que chaque étape d'une vie est un peu le lapsus de la précédente, que les événements ne meurent ni ne subsistent jamais tout à fait, que la relation des mots et des choses se vit sur le mode du souvenir et de la métamorphose. Entre la vie et l'œuvre achevée, le carnet qu'il gardait dans sa poche, les conversations entre amis, les notes de cours constituent un vaste ensemble intermédiaire qui nous interdit de considérer l'écriture comme un simple « tombeau » où le sujet mourrait à l'œuvre ou au contraire s'y survivrait.

Une telle présence de la vie dans l'écriture et de l'écriture dans la vie s'explique d'abord par la place extraordinaire que Roland Barthes, et toute son époque avec lui, accorde au langage, à cette « logosphère » qui nous entoure et qui nous constitue de part en part. De la vie à l'écriture, c'est toujours la même parole qui assure la continuité du cheminement. À cela s'ajoute la grande attention que Roland Barthes, dans le sillage de Sartre et de la phénoménologie, manifeste à l'égard de toutes les formes de la conscience, qu'il s'agisse de la conscience émotive ou de l'hyper-conscience, fascinante comme une drogue³³. C'est cette conscience capable de transformer toute vie en spectacle qui fonde l'unité d'une parole, toujours différente et toujours identique à elle-même, qu'elle soit prise dans les tourbillons du discours amoureux ou qu'elle se donne un peu de recul pour devenir parole professorale et enfin parole écrite de l'essayiste. Vivre ou écrire, il n'est plus besoin de choisir : « Le rythme d'humeurs lui-même peut être, au second degré, et quel que soit le préjudice de ses secours, investi positivement. Peut-être y a-t-il, derrière le sujet amoureux, un sujet esthétique qui jouit de sa vie amoureuse comme d'une fiction à la fois régulière et mouvementée. »³⁴ Si l'amoureux est un artiste, ce n'est pas vulgairement parce qu'il est amoureux de l'amour ou qu'il crée de toutes pièces une aventure à raconter ou un sentiment à esthétiser. L'amoureux est un artiste, au moins potentiel, parce qu'il jouit à la fois de la puissance de l'affect et de la force de recul qui caractérisent toute conscience coïncidant avec le langage.

Entre la vie et le livre, les notes de cours construisent une image du professeur, à la fois affective et distanciée, que l'on ne retrouvera plus à l'identique dans *Fragments d'un discours amoureux*. Malgré toute la prévention que suscite le personnage (« Haine de tout socratisme »³⁵), Roland Barthes ne se met-il pas en scène sous la figure de Socrate ? En concurrence avec *Werther* (ou même *La Gradiva*), *Le Banquet* et *Phèdre* occupent dans les séminaires une place que le livre ne leur réservera plus. Cet intertexte platonicien est à lire comme une étape dans le processus de métamorphose qui conduit de la relation enseignante et de l'affectivité du monde à leur décantation par la recherche et par la

littérature. Avec une discrète insistance, les deux séminaires dessinent la silhouette d'un professeur rajeuni par l'affect et par la « psychagogie »³⁶, cette « conduite des âmes » que Roland Barthes préfère à la « pédagogie » qui a le tort de poser et de maintenir la barrière des âges. *Atopos* comme le séminaire et l'amour, qui sont installés dans les marges de la sociabilité, Socrate transcende l'âge et la passion, l'amour et l'enseignement, comble le fossé qui sépare le *puer senilis* et le *senex puerilis*³⁷ ... Cette projection distanciée qui coïncide avec les séminaires ne dure, bien sûr, qu'un temps. Il faut aller plus loin dans la distance, ouvrir la voie à une autre conscience, cette conscience d'écrivain qui fera son deuil de la singularité des êtres et des circonstances et sauvera ce qui peut l'être en s'ouvrant aux lecteurs anonymes : « L'écriture ne se soutient que de ce que le sujet qui écrit ne sait pas *par qui ce sera lu* [...] C'est cette opacité qui forme l'écriture. D'où la progression du manuscrit vers le réel de lecture, lorsqu'il part du brouillon manuel, à la dactylographie, aux placards, au livre et enfin au livre pur : *non* dédicacé. »³⁸

Claude Coste

REMERCIEMENTS à Johannès Bartuschat, Guillaume Bellon, Ridha Boulaâbi, Michèle Castells, Serge Coste, Velaïd Djefjel, Gilles Faucher, Antoine Garnier, François Genton, Claude Guerre, Anne Herschberg-Pierrot, IMEC, Hirokazu Kurooka, Monique Labrune, Nathalie Léger, Jean-François Louette, Thierry Marchaisse, Éric Marty, Lucienne Netter, Michel Nicolas, Midori Ogawa, Gilles Philippe, Voussad Saïm, Michel Salzedo, Edmond Tabusse, Anna Troyanno, Didier Van Moere.

Toute ma gratitude va à Alexia Merchez (université de Grenoble 3- Stendhal) pour son précieux concours en grec et en latin.

Je remercie chaleureusement Jean-Claude Baillieul (Éditions du Seuil), à qui cette édition doit beaucoup.

1. *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 178.

2. En 1976-1977, après son élection au Collège de France, Roland Barthes continuera à assurer un séminaire à l'École pratique des hautes études, consacré à la voix et à la rature.

3. La conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (1978) (OC V) est la rédaction d'un passage de *La Préparation du roman*. Intégré à *Sollers écrivain* (1979) (OC V), le texte « L'oscillation » (1978) (OC V) provient du cours consacré au *Neutre*. Toutes les références aux textes de Roland Barthes sont données dans l'édition des *Œuvres complètes*, t. I (1942-1961), t. II (1962-1967), t. III (1968-1971), t. IV (1972-1976), t. V (1977-1980), nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002. (Abréviation : OC, chiffre romain pour la tomaisson, chiffre arabe pour le numéro de page.)

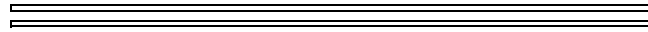
4. Voir [ici](#).

5. Les 20 et 27 octobre et le 3 novembre 1978, France Culture diffuse l'émission « Un homme, une ville : Marcel Proust ». Il s'agit d'un entretien-promenade de Roland Barthes avec Jean Montalbetti (disponible sous la forme de trois cassettes éditées par Radio-France).
6. Voir [ici](#).
7. Claude Debussy, *Lettres à deux amis. Soixante-dix-huit lettres inédites à Robert Godet et G. Jean-Aubry*, Paris, José Corti, 1942, p. 94-95. Debussy relate la fin douloureuse d'une passion amoureuse et évoque non sans ironie « l'art qui guérit » tout.
8. Publié sous le titre « Les travestis » dans *La Doublure*, Paris, Flammarion, coll. « Essai », 1981.
9. Voir l'explication de Roland Barthes p. 458.
10. Voir « L'artisanat du style », *Le Degré zéro de l'écriture* (OC I, 209).
11. Roland Barthes se contente souvent d'indiquer, dans ses notes manuscrites, la référence des citations qu'il lit en cours. Ces citations ont été reproduites entre crochets.
12. L'« enseigne » est une phrase servant d'emblème à la figure, la « définition » correspond à une brève analyse. La « définition » deviendra l'« argument » dans *Fragments d'un discours amoureux*. Roland Barthes hésite sur l'ordre de présentation ; on a systématiquement placé l'enseigne avant la définition.
13. Les *marginalia* redondantes par rapport au texte n'ont pas été conservées. En revanche, les *marginalia* ayant une fonction de commentaire sont reproduites en notes, précédées de la mention *Marg*.
14. Voir « Délibération », 1979 (OC V, 670).
15. Roland Barthes donne, dans son manuscrit, la référence de la plupart des citations. Afin d'alléger le texte, ces références, complétées selon les usages éditoriaux, sont transférées en note. Les nombreuses citations tirées du *Werther* de Goethe, en revanche, figurent dans le corps du texte, entre parenthèses (titre suivi du numéro de page). Les citations dont l'origine n'est pas précisée par Roland Barthes sont identifiées en note, précédées de la mention NDE (note de l'éditeur). Roland Barthes ne citant pas toujours avec une grande rigueur (la ponctuation en particulier), on a choisi de rétablir la lettre de chaque citation.
16. Suppressions importantes dans les figures « S'abîmer », « Agony », « Annulation », « Ascèse », « Casés », « Corps », « Déclaration », « Dépendance », « Pleurer », « Réveil »...
17. Sur cette expression, voir *Critique et vérité*, 1966 (OC II).
18. Voir [ici](#).
19. Voir [ici](#)
20. Voir [ici](#).
21. À la date du 29 juin 1975 de son journal amoureux (voir [ici](#)), Roland Barthes note : « 1^{re} consultation avec Lacan. »
22. Voir [ici](#).
23. Voir [ici](#).
24. Voir [ici](#).
25. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962.
26. Voir [ici](#).
27. Voir [ici](#).
28. Ce « Premier Index » est l'esquisse de l'index conservé dans les brouillons des *Fragments d'un discours amoureux* (voir [ici](#) et [ici](#)).
29. Roland Barthes ajoute deux dates antérieures dans la marge supérieure, le 15 août (« Je t'aime ») et le 25 août...
30. Au-delà de la date du 1^{er} février, un ensemble de pages ont été visiblement arrachées. Le cahier se poursuit avec le « Premier Index ».
31. À partir du 30 juin 1975, ne figurent plus dans le journal que les événements du « Récit » : figures et enseignes ont disparu...

32. La dizaine de fiches conservées dans les archives de Roland Barthes témoignent du même effort pour transformer un événement singulier en une figure du « discours amoureux ». Voir [ici](#). (Par souci de discrétion, les initiales servant à désigner « l'objet aimé » ont été changées.)
33. Voir « À propos de Sartre et de l'existentialisme », entretien accordé par Roland Barthes à Ellis Donda et Ruggero Guarini pour la télévision italienne (Rai Due), le 15 février 1980. Publié dans le *Magazine littéraire*, n° 314, octobre 1993.
34. Voir [ici](#).
35. « Au séminaire », 1974 (OC IV, 505).
36. Voir [ici](#).
37. Voir [ici](#).
38. Voir [ici](#).

LE DISCOURS AMOUREUX

SÉMINAIRE I



1974-1975

Séance du 9 janvier 1975

Pour cette recherche nouvelle, mon premier propos sera de distinguer l'*opérateur* du *méthodologique*.

1) La *mention opératoire* a quelque rapport avec le champ opératoire du chirurgien, sauf que je ne m'apprête à rien couper du tout. Il s'agit de délimiter le champ du travail, le canton de discours qui sera considéré (regardé, éclairé et peut-être *fétichisé*). Il s'agit essentiellement d'informations (les données du travail). Ou encore de communiquer la liste des préalables arbitraires du travail : j'ai choisi d'agir de telle façon et je l'annonce. Opérateur : opérations *sans leur justification*. Ce serait le *brut* de la recherche. Comment le choix est-il fondé ? Ceci est de l'ordre du *méthodologique*.

2) Le *discours méthodologique* est le discours qui traite de — ou plutôt, qui a affaire avec — le fondement des valeurs, c'est-à-dire l'*évaluation* (il est en effet, par statut, antérieur au discours critique). Qu'en est-il donc de l'évaluation fondatrice dans les sciences du langage et du discours (linguistique et sémiologie) ?

a) D'ordinaire, c'est-à-dire pendant toute la phase rationaliste de notre histoire intellectuelle, l'évaluation est censurée, masquée sous la loi de la *ratio* scientifique qui est censée fonder la méthode hors de toute valeur. La valeur fondatrice, c'est l'absence, le refoulement de la valeur (Nietzsche)¹.

b) Bien que cette *ratio* prévale encore longuement, notamment dans le discours universitaire sur la littérature (fût-il sémiologique), nous savons que nous approchons d'une nouvelle coupure épistémologique ou d'une coupure reconduite, réactivée, ré-articulée. Cette coupure est *notre* affaire, ce qui nous justifie historiquement de travailler.

En effet, aujourd'hui, nous sommes obligés de supposer à l'*évaluation* (c'est-à-dire au discours de la méthode avec et sans jeu de mots) deux instances nouvelles : l'*idéologie* et l'*inconscient*. Ces instances ont ceci de caractéristique qu'elles échappent au sujet : la mutation épistémologique consiste en ceci que l'évaluation passe d'un état de *censure* à un mouvement d'*échappée*. L'évaluation est remise à une instance qui m'échappe et c'est cette

échappée qui définit mon énonciation. Mon énonciation de chercheur est désormais définie, non plus par la somme positive et comme *mate* de mes énoncés, non plus par ce qu'elle dit, ni même (et j'y insiste, de façon à ébranler une rengaine qui commence à s'user) par ce qu'elle ne dit pas, mais par *ce qu'elle croit qu'elle dit*.

Dès lors, le méthodologique ne peut plus être, de droit, *fondateur* : il peut être un *effet* du travail, ou un alibi, ou une image, bref un semblant. En un mot, la Méthode, c'est l'imaginaire² de mon évaluation.

Il s'ensuit que le discours méthodologique, parce qu'il a perdu son privilège fondateur et qu'il est rendu à l'état d'un effet de langage, peut être reversé dans le courant du travail, aligné sur ses autres épisodes. C'est en vertu de cette mutation que notre recherche est textuelle : elle ne comporte pas d'extérieur, elle n'est pas un métalangage. Le Texte³, c'est, en effet, ce qui happe, ce qui inorganise, inorigine, déhiérarchise. Dans le Texte, il n'y a rien de *premier*, parce qu'il est lui-même toujours *premier* (première rencontre, drague de lecture, d'écoute).

Programme/Méthode : un texte célèbre et brûlant a bien séparé les deux discours : le texte sadien. Programmation des séances ≠ « dissertations » qui sont comme l'imaginaire ultérieur du programme. Cette référence dit la part réservée à la jouissance dans le discours de cette recherche.

Tout ceci pour expliquer l'ordre ou le désordre de notre travail :

— Nous séparerons l'opérateur du méthodologique. L'opérateur sera donné en premier, car il n'est pas possible de commencer le travail sans délimiter arbitrairement le champ opératoire : c'est le *soit* du géomètre qui va commencer à travailler. Quoique initiale, la mention opératoire n'est en rien un discours du fondement, mais le discours du *comment*.

— Discours du *pourquoi* ? Le semblant méthodologique sera évoqué, mais plus tard, au cours de ce travail, à une place que je ne connais pas encore. Il portera, notamment, sur les questions suivantes : pourquoi l'amour ? Quel méta-discours ? Quel sexe ? Fondement des unités repérées, la moire du texte amoureux, la lecture.

— Notre critère sera de dire d'abord, mais *seulement d'abord*, ce qui semble nécessaire à la communication de la suite. L'Opérateur, c'est le programme, au sens cybernétique : futur actif — sans justification.

Opérateur

Notre sujet, hâtivement formulé : *Problèmes de l'énonciation. Le discours amoureux*. Avant de commencer le travail, je répondrai rapidement à quatre questions : 1) quel amour ?

2) quel corpus ? 3) quel discours amoureux ? 4) quel intertexte ?

1. QUEL AMOUR ?

Beaucoup de sens au mot « amour » (toute une lexicologie à faire, selon les langues), beaucoup de types d'amour, ou plutôt beaucoup de *régions*. Thème freudien.

Dans la théorie freudienne, cette diversité est reconnue, mais Freud donne raison à la langue, qui ne propose qu'un seul mot : « Le noyau de ce que nous appelons amour est formé naturellement par ce qui est communément connu comme amour et qui est chanté par les poètes, c'est-à-dire l'amour sexuel, dont le terme est constitué par l'union sexuelle. Mais nous n'en séparons pas toutes les autres variétés d'amour, telles que l'amour de soi-même, l'amour que l'on éprouve pour les parents et les enfants, l'amitié, l'amour des hommes en général, pas plus que nous n'en séparons l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites [...] toutes ces variétés d'amour sont autant d'expressions d'un seul et même ensemble de tendances, lesquelles, dans certains cas, invitent à l'union sexuelle, tandis que, dans d'autres, elles détournent de ce but ou en empêchent la réalisation [...] Nous pensons qu'en assignant au mot "amour" une telle multiplicité de significations, le langage a opéré une synthèse parfaitement justifiée [...]. »⁴

Dans ce champ immense, à la fois varié et unifié (du moins par la théorie freudienne), nous découpons le territoire de ce qu'Engels appelle bizarrement (c'est du moins l'impression laissée par la traduction française) *l'amour sexuel individuel*, c'est-à-dire en fait *duel* (*L'Origine de la famille, de la propriété et de l'État*)⁵. Inconnu de l'Antiquité, au dire d'Engels, sauf dans ses marges (de la société, non de l'amour !) : bergers de Théocrite, Daphnis et Chloé. La définition d'Engels n'est pas sentimentale, psychologique ou affective, mais structurale : c'est l'amour qui n'a pas de définition institutionnelle (≠ mariage). Passage de cet amour marginal dans la sphère centrale du pouvoir au Moyen Âge : amour courtois, *cortezia*⁶. On a dit aussi : amour-passion, amour total, amour-limite.

Dans ce territoire encore immense, séculaire, international, transculturel, nous découpons un canton très particulier, un tout petit, minuscule canton (j'insiste) : appellation arbitraire, mais qui four-nit un adjectif, *l'amour romantique* (appellation vague, mais commode, désignant plus un mode existentiel qu'une phase historique).

Et dans ce canton réduit, peut-être, plus précisément encore, un point infime : le *mal d'amour*, *Liebeswehe*, *Liebesehne*, la *langueur d'amour*⁷ : en tant qu'elle parle — ou ne peut parler — ou parle à côté. Cette dernière référence peut déjà indiquer *pourquoi* (imaginaire méthodologique ?) nous avons choisi ce canton particulier et anachronique (mais l'est-il vraiment ?) : parce qu'il croit mettre en scène l'*expression* du sujet amoureux (c'est l'imaginaire d'expression)⁸.

2. QUEL CORPUS ?

Selon la sémiologie classique (taxinomique) : corpus le plus large possible, dont on induirait un « modèle », qu'on reverserait ensuite, à titre expérimental, sur les discours amoureux qui n'auraient pas été pris dans le corpus.

Pratiquement : un tel corpus, pour notre sujet, est *immaîtrisable*, étant donné que nous interrogerons, non un phénomène historique, mais un *mode* de discours (donc à chercher partout, à titre de traces, de coïncidences, de bribes, etc., jusque autour de nous et en nous). Le *corpus*, au sens classique, ne pourrait provoquer qu'un affolement de la recherche, car toute limitation rationnelle apparaîtrait vaine.

Théoriquement : le congé donné au modèle — et donc au corpus multiple — a été énoncé dans *S/Z*. Le présent travail se fait dans la suite et la ligne de *S/Z*, qui ne portait volontairement que sur un seul texte, dans l'idée que le texte est cela précisément : la mise en scène d'une *dialectique de la différence*⁹. Dialectique résumée précisément par le poète même de l'amour romantique, Heine, à propos de l'histoire d'amour :

*Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu*¹⁰.

La fin de la recherche textuelle est en effet le nouveau : non pas le nouveau historique, sociologique, scientifique, mais le nouveau existentiel ou érotique. Le désir, et partant le texte, comme toujours nouveau : catégorie de la Première Fois, de la Rencontre, de l'Éblouissement, du *retour de la différence*, pointée par Nietzsche sous le thème inouï de *l'éternel retour* (non du même, mais de la différence)¹¹.

Comme dans *S/Z*, nous prenons donc un texte-tuteur, à partir duquel nous digresserons. Toujours le même principe : le *texte-mandala*¹². Dans un texte il y a tout : le texte est très exactement un cosmos ou, comme on disait il y a dix ans (car la physique va plus vite que la critique littéraire), un *big-bang*. C'est-à-dire qu'il explose continûment : texte *lu* et non texte emmagasiné.

Notre texte-tuteur est *Les Souffrances du jeune Werther*, de Goethe (Aubier, bilingue)¹³. De ce texte en tant qu'objet historique, je ne dirai rien de plus que ceci :

- la première version : 1774 (*Ur-Werther*)¹⁴,
- version remaniée (la nôtre) : 1786. Albert plus sympathique¹⁵,
- l'histoire racontée, elle, va de la naissance de la passion de Werther jusqu'à son suicide (du 4 mai 1771 à la Noël 1771 : huit mois).

À ce texte, nous ajouterons parfois, en vertu d'une sélection tout aussi arbitraire, quelques compléments littéraires :

— Heine : *Buch der Lieder* (Aubier, bilingue I) et surtout, *Lyrisches Intermezzo*, dont *Dichterliebe* (Schumann)¹⁶.

— *Le Voyage d'hiver, Die Winterreise*, de Schubert-Müller¹⁷.

3. QUEL DISCOURS ?

L'amour est-il autre chose que son discours ? La question n'a pas de sens si nous croyons (ce qui n'est pas mon cas) que le langage ne peut être réduit au rang d'un simple appendice, attribut ou décor à « autre chose » (de plus réel, de plus vrai, etc.). Ce que nous pouvons dire, c'est que le discours amoureux, c'est *la prise en charge du Symbolique par l'Imaginaire*. Ce que nous allons essayer de percevoir, c'est un *imaginaire*, un *Moi* : le *Moi* amoureux, le *Moi* werthérien (*Moi parlant* : ce serait un pléonasme).

Cela dit, qui parle, dans l'amour, qui *tient* le discours amoureux ? Essentiellement, statutairement (il faut l'accepter), le *sujet*. Le discours amoureux est *pur discours du sujet amoureux* (discours d'un seul).

Allocution

Il ne faut pas essayer de situer ce discours dans une allocution (rengaine nouvelle de la linguistique)¹⁸, se laisser enfermer dans le schéma allocutoire (allocuteur → allocutaire). Il n'y a pas de critère allocutoire : on ne sait jamais à qui le discours amoureux s'adresse (si nous pensions qu'il s'adresse simplement à l'objet aimé — au *tu* —, tout serait dit et ce ne serait pas la peine de commencer notre voyage). Tout au plus pourrait-on esquisser une typologie des *lieux* où le discours se tient : *a)* lieu intra-corporel (langage dans la tête, langage silencieux mais non muet, soliloque amoureux comme faux dialogue : la « scène » intime) ; *b)* lieu partagé (dialogue ou soliloque devant l'objet aimé) ; *c)* lieu public (jalonné par des représentants de la *doxa*¹⁹, discours tenu en l'absence du sujet : le sujet devient *il*), lieu « mondain » ; *d)* lieu zéro : métalangage, celui de l'analyse, par exemple.

Pluriel

Donc : *discours du sujet* (amoureux). *Werther*, c'est le livre de Werther (*Die Leiden des jungen Werthers*), non celui de Charlotte. Charlotte est l'*objet* amoureux (ou plus exactement I : petit autre imaginaire)²⁰ et un objet n'a pas de discours (c'est là sa marque d'objet). Charlotte, en effet, ne *tient* pas un discours, ou du moins elle ne fait qu'esquisser deux : *a)* sur la survie, l'immortalité, les mondes célestes : c'est son imaginaire à elle ; *b)* à la

fin — hors lettres — sur ses angoisses de sujet piégé entre Werther et Albert. Mais, précisément, elle commence alors à se dévoiler comme sujet possible de l'amour (de Werther). Le seul discours de l'objet amoureux, s'il parlait, serait : « Je t'aime plus que tu ne m'aimes », mais ce serait un autre discours imaginaire, celui de la mauvaise foi.

Livre

L'énonciation est donc au sujet amoureux. Le livre d'amour est toujours celui du sujet amoureux (constatation à la fois logique et exorbitante). Il n'y a livre de l'objet que lorsque l'objet s'inverse et passe de la place de *non-sujet de l'Amour* à celle de *sujet du non-amour*. Une énonciation peut surgir alors : celle du sujet du désir pervers. Le prototype du livre de ce sujet-là (sujet aimé et désirant), c'est *Don Juan* (le Dragueur).

Quant au livre du Double Amour (sujet et objet dans la même figure duelle en symétrie rigoureuse), deux prototypes : a) livre du premier plaisir : *Daphnis et Chloé*²¹ ; b) livre de la mort : *Tristan et Iseult*.

4. QUEL INTERTEXTE ?

Intertexte

Ni une source (verticalité de l'influence), ni une référence légale (l'autorité systématique qu'on invoque), mais un certain champ de circulation des mots, un champ de *complicité* : c'est le champ du *demi-mot* (à demi-mot). Cf., en neuropsychiatrie animale, le *répertoire*, champ des visées propres à un animal : ne pas poser au rat des questions d'homme. L'intertexte est une manière de *répertoire* : tracé englobant qui fait tomber ce qui lui est extérieur hors de la pertinence (une certaine in-communication des systèmes). L'intertexte est, en quelque sorte, *un compagnon de langage* (pour parler, il faut quelqu'un en face, mais aussi quelqu'un à côté, surtout pour parler d'amour ; ainsi fait Werther avec Homère et Ossian).

L'intertexte change — peut changer — selon les phases de travail personnel (pour moi déjà plusieurs intertextes différents : Sartre, Brecht, Saussure, Benveniste, le complexe, aujourd'hui dissocié, Derrida, Sollers, Kristeva, Nietzsche)²². Quel sera l'intertexte ici ? La psychanalyse. Même si je n'en avais pas eu le goût personnel, pour ce sujet-là, je n'en vois guère de meilleur. Partout ailleurs (dans les autres *épistèmè*)²³, congé est donné à l'Amour. Certes, l'accueil fait par la psychanalyse au sentiment amoureux est parcimonieux, peu

encourageant, passablement réducteur, mais tout au moins il y a une place prévue pour le discours amoureux dans la topique psychanalytique.

Cela ne veut pas dire du tout que nous allons *appliquer* la psychanalyse au discours werthérien (ce n'est pas cela, l'intertexte). Nous allons produire un discours (un métadiscours) hétéroclite, dans lequel viendront s'insérer des « bouts » de discours psychanalytique, un peu comme des *morceaux de programme* qui commandent la suite. Cela veut dire :

1) Nous ne nous prévaudrons pas d'une intellection rigoureuse (juste) de la donnée analytique. Il y aura peut-être des flous, des déformations, des contradictions, des contresens : nous *cherchons*. Cela veut dire que, dans ces morceaux de recherche, nous cherchons à connaître non seulement le discours amoureux, mais aussi la psychanalyse : nous nous travaillons nous-mêmes.

2) Nous n'essayons pas de produire un discours analytique, mais plutôt un discours qui *s'offre* le mieux possible à la psychanalyse. Et pour s'offrir, notre discours doit être un peu *en retrait* : susceptible de se modifier, de s'adapter. Notre discours sera, par exemple, parfois un peu psychologique, parce que justement la psychanalyse se manifeste mieux lorsqu'elle *déplace* le discours psychologique.

L'Imaginaire

La psychanalyse avait déjà fonction d'intertexte dans *Le Plaisir du texte*²⁴, mais plutôt pour ce qui a trait à la perversion, au fétichisme. Ici, pour le discours amoureux : plutôt ce qui a trait à l'*Imaginaire*. La meilleure hypothèse de départ est que l'Amour est la prise en charge du Symbolique par l'Imaginaire ; le discours amoureux est un discours de l'Imaginaire. *Sarrasine* est le texte du Symbolique ; *Werther* est le texte de l'Imaginaire. Donc, pour moi sujet-lecteur : pas le même rapport avec la castration²⁵ et la demande d'amour. D'où la mobilité des « méthodes ». Donc dans la suite du *Roland Barthes par Roland Barthes* qui est un livre sur l'imaginaire d'écrivain, de critique.

Rappelons la définition didactique de cette notion lacanienne (Laplanche)²⁶ (tous ces points ont déjà un rapport évident avec l'Amour) :

— Registre (\neq Symbolique \neq Réalité) : prévalence de la relation à l'image du semblable. Lié au thème du Miroir (et donc de la mère).

— Rapport fondamentalement narcissique du sujet à son moi.

— Relation duelle fondée sur l'image d'un semblable (autre imaginaire : I)²⁷ : attrait érotique, tension agressive. Répétition de la relation duelle avec la Mère, sans issue.

— Cf. éthologie animale : « prégnance de telle *Gestalt*²⁸ dans le déclenchement des comportements ».

— Coalescence du signifiant au signifié : type d'appréhension où la ressemblance, l'homéomorphisme ont un rôle déterminant. (Rôle de l'analogie. Retour de l'analogie.)

— Toute conduite, toute relation imaginaire est vouée au leurre. Lacan parle d'une orgie imaginaire dont la fonction est de prolonger le jeu de leurre avec la mère.

Le Désir et l'Imaginaire (Lacan) : « Le désir humain n'est pas dans un rapport pur et simple avec l'objet qui le satisferait, mais voué à une perversité fondamentale »²⁹ : jouissance de désir en tant que désir. Engagé dans un rapport profond avec le désir de l'autre. Il échappe à la synthèse du Moi, ne laissant à celui-ci que l'illusion³⁰.

(Rapport étroit entre l'Imaginaire et l'Idéal du Moi. Or Idéal du Moi³¹, aujourd'hui tendance à le considérer comme « limite de l'analysable » : ni névrose, ni psychose. Ceci rendrait bien compte de la situation *pathétique* (je ne dis pas pathologique) de l'Amour dont restent à délimiter les éléments névrotiques et/ou psychotiques.)

Ce que nous ne ferons pas, ce que nous ferons

Ce que ne sera pas notre travail

— Ni l'approche socio-historico-idéologique d'un « sentiment »,

— ni la confirmation d'une méthode critique ancienne (par exemple *S/Z*)³², ni l'essai d'une méthode critique nouvelle (le rapport à *S/Z* porte uniquement à l'unicité du texte-tuteur et la pratique de la découpe),

— ni l'analyse d'une œuvre littéraire (dans sa structure et/ou son histoire).

J'insiste sur ce point : scotomiser dans *Werther* l'œuvre littéraire ne veut pas dire que nous prendrons *Werther* pour un document (malgré l'origine biographique de l'histoire). L'alternative (le paradigme) *œuvre/document* renvoie à un sens, une idéologie de la « représentation », idéologie à la fois rhétorique (*res/verba*)³³ et réaliste (*le réel/l'art*). Ce qui nous intéresse, ce n'est pas le rapport de Goethe à *Werther*, c'est le rapport du sujet-lecteur à un texte antérieur.

Ce que nous cherchons

Notre visée ? Non pas décrire une généralité, une abstraction (le discours amoureux), mais un espace, un champ de circulation du langage, un tracé, une élaboration de langage (vivante, voire brûlante), une énonciation, c'est-à-dire une topologie mouvante des places du sujet qui parle selon le désir et l'Imaginaire. Ni l'individuel, ni le général, mais le

circulant, le mobile, le subtil : le pluriel (l'éternel retour de la différence) ; bref *du Texte* (et non *une* œuvre). Il ne faut pas que le texte s'arrête à l'œuvre, il ne faut pas que la littérature occulte le Texte. Le Texte, ou plutôt *du Texte* (seulement un partitif), c'est quoi ? C'est, éventuellement, *l'œuvre selon le sujet-lecteur*. « Du texte » est toujours au moins digraphique : Texte *Werther* se tressant avec du Texte X (Texte Roland, de mon prénom)³⁴. Ce qu'il sera ? L'effet d'une visée qui, étant elle-même imaginaire, déborde l'opérateur et rejoint le semblant méthodologique. Mais nous pouvons dire ce que nous ferons.

Ce que nous ferons

Notre travail sera, en un sens, monotone (monotone, peut-être, comme le discours amoureux lui-même). Pendant dix semaines environ, nous relèverons un certain nombre de figures du discours amoureux, et à part une halte consacrée au semblant méthodologique, nous ne ferons que cela : nous énumérerons, nous ne construirons rien.

Qu'est-ce qu'une figure du discours amoureux ? Je me contenterai pour le moment (nous sommes dans *l'opérateur*) d'une mention minimale — juste ce qui est nécessaire pour commencer le cheminement —, reportant à plus tard (halte méthodologique) un tour plus complet de la notion, de l'objet (qui est un artefact).

La figure est une découpe du discours opérée en fonction du fait que le sujet-lecteur (ou écouteur) reconnaît dans le flux discursif quelque chose qu'il a *déjà* vu, lu, entendu, ressenti, vécu (ou qu'il croit avoir déjà vu, lu, entendu, vécu). La figure procède d'un acte de lecture, et cet acte est une *accommodation* (courbure du cristallin) de reconnaissance. L'œil normal n'accommode pas sur l'infini ; nous, nous accommodons sur des lieux finis du texte, nous courbons. Ce sont des *anagnôrizoména*³⁵ (qui ne sont pas sans rapport, on s'en doute, avec la notion de code).

Comment se fait la découpe ? Qu'est-ce qui la fonde ? Quel est ce sujet qui « reconnaît » ? Quel rapport avec d'autres découpes (lexie³⁶, thème) ? Quel rapport avec le signe ? Quel est le mode d'intégration de la figure dans le texte ? Toutes ces questions relèvent du semblant méthodologique et il en sera traité à ce moment-là.

La figure (werthérienne) doit toujours être prise — dans le cadre réel de ce séminaire — comme le départ d'une liste ouverte. L'écoute active du séminaire veut dire ceci : chacun est invité à ajouter, implicitement, *in petto*, à la figure énoncée (repérée et traitée), prélevée dans *Werther*, des variations, qu'il prélèvera dans sa propre culture ou dans sa propre pratique. À chacun son Texte (interne) et son intertexte.

Sorte de dossier ouvert et mobile : encyclopédisme sans clôture (sans cercle). Spiraloïde dont *Werther* n'est que l'un des centres, mon propre texte (Texte Roland)³⁷ étant provisoirement le second.

Ordre des figures

Pour ma part (ceci n'est pas exhaustif, puisque cela dépend de *ma* lecture), dans *Werther* : une centaine de figures. Dans quel ordre les présenterons-nous ? Nous pourrions user de l'un des deux ordres venus de la tradition, ou du moins de l'antécédent :

1) *Ordre thématique* : grouper les figures par affinité logique ou pseudo-logique, disons par *affinité associative* (ce qui est assez tautologique). Par exemple nous constituerions un groupe (un chapitre : car c'est ainsi qu'on fait les livres) « Naissance de l'Amour » ou un groupe « Jalousie », etc. Je renonce à cet ordre, parce que je sais par expérience (*Michelet, Sur Racine*)³⁸ qu'il oblige à *forcer* le classement, pour ne pas laisser des figures « en rade ». Des noyaux se laissent assez bien constituer, mais il y a toujours des figures *en trop*, qui n'entrent pas (même angoisse que celle des valises trop pleines). À partir du moment où l'on force, on découvre le caractère en quelque sorte répressif de la logique, qui cherche à s'imposer comme mono-logique. Imposition d'un *sens*, dont le « plan » n'est que le monnayage plus ou moins habile : conduite contre-plurielle.

2) *Ordre narratif* (ou discursif) : égrener les figures dans l'ordre — la suite — où elles se présentent dans le récit-tuteur : c'est le procédé *S/Z*. Gros avantage : c'est exhaustif, et cependant on ne force rien, cela reste pluriel. J'ai beaucoup hésité. J'ai finalement renoncé pour les raisons suivantes : *a*) ce serait trop donner à *Werther* comme œuvre, récit, histoire, s'enfermer dans la contingence d'une œuvre, même si l'on y cherche le Textuel ; *b*) c'est accepter sans inventaire (et donc accréditer une fois de plus) la *doxa* selon laquelle le discours amoureux est soumis à un *devenir* narratif : éclosion, jubilation, angoisse, crise, catastrophe, c'est-à-dire le modèle endoxal du *roman d'amour*. L'Amour est toujours *raconté*, alors que précisément le sujet amoureux est soumis à une tension aphasique et ne peut s'exprimer que par bulles, phylactères. Prototype de cette construction : Stendhal, *De l'amour* (je dirai aussi : au diable la narratologie !).

À la temporalité narrative (endoxale) de l'Amour, nous opposons une autre temporalité, celle du discours amoureux, c'est-à-dire la temporalité de la répétition, de la récurrence et du désordre (la « bouillie »).

1) Ces figures sont des *idéogrammes* (de la passion). Or, on ne classe pas des idéogrammes (sinon par leur geste d'inscription³⁹, cf. l'alphabet). Pas de hiérarchie, ni logique, ni temporelle, entre les figures.

2) Le discours de l'Amour aurait une temporalité boîteuse :

— un départ⁴⁰, une origine, un événement — c'est-à-dire l'acte temporel par excellence ;

— et ensuite une *poussière* de figures, permutables, réversibles : sorte de mouvement brownien des unités « imaginaires » ; c'est-à-dire, en somme une *immobilité agitée*, une achronie, ou une polychronie ;

— la *fin* de l'amour (rupture, suicide, dialectisation réussie) ne fait pas partie du discours amoureux (sinon à titre de fantasme). Symboliquement : au moment du suicide de Werther, le narrateur prend le relais des lettres.

Le *boitement* (« scandale »)⁴¹ : une origine (un branle) + une stase (poudroïement) : pas de clôture. Cela amènerait à réviser le mythe de la *crise*, non seulement en amour. La crise est une façon *intéressée* de parler le temps, amoureux, politique⁴² : fantasme hystérique de dramatisation. L'amour n'aurait qu'une origine. Seul frottement avec l'événement : le départ.

Spinoza : l'amour est « un sentiment de joie accompagné de l'idée d'une cause extérieure » (Rougemont)⁴³.

Comment donc exposer nos figures ? C'est la quadrature du cercle : pour respecter ce poudroïement, cette *indifférence* des figures à être ici plutôt que là, notre culture ne donne aucun modèle rhétorique. Le seul modèle d'ordre que notre culture ait produit, c'est précisément la rhétorique, la *dispositio (taxis)*⁴⁴, c'est-à-dire une temporalité discursive de la crise, du développement, de la diégèse. Tout est diégétique dans notre culture : le théâtre, le roman, le poème, la philosophie, etc. On noue et puis on dénoue, on commence et puis on finit. Il nous faut un ordre qui soit un désordre, c'est-à-dire un désordre (un dés-ordre) qui ne soit pas connoté comme désordre.

Heureusement, cet ordre existe : l'*ordre alphabétique*, immotivé (suite folle de lettres), mais non arbitraire (tout le monde le reconnaît et s'entend sur lui). Donc l'ordre alphabétique des figures (chacune étant subsumée sous un mot qui la rend alphabétiquement maniable : c'est sa seule fonction) reproduit diagrammatiquement la moire des *bouffées* de discours qui viennent au sujet amoureux. Diagramme entre notre métadiscours et l'*autre logique* (para-psychotique) qui saisit le sujet une fois qu'il a été *ravi* : logique du retour (et non de la diégèse, de l'évolution).

Une exception : la figure de départ, le discours de l'acte en quoi s'origine l'état amoureux et dont par conséquent toutes les autres figures dépendent (amour : origine → mouvement brownien de paroles), acte par lequel, ou événement au cours duquel, ou trauma en conséquence duquel, le sujet est *ravi* (emporté, détaché, converti). Nous l'appellerons *Rapt* ou *Énamoration*.

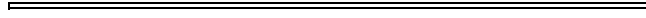
1. Comme il le signale dans ses notes de cours (voir [ici](#)), Roland Barthes se réfère principalement aux analyses de Gilles Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*

2. « Il faut ici distinguer l'imaginaire de l'imagination. L'imaginaire peut être conçu comme un ensemble de représentations intérieures (c'est le sens courant), ou comme le champ de défection d'une image (c'est le sens que l'on trouve chez Bachelard et dans la critique thématique), ou encore comme la méconnaissance que le sujet a de lui-même au moment où il assume de dire et de remplir son *je* (c'est le sens du mot chez Lacan) » (*Sade, Fourier, Loyola*, OC III, 743-744). Sur la question de l'imaginaire, voir « Comment est fait ce livre », « Psychanalyse II », p. 696-697.

3. Sur la question du Texte, voir, de Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », 1971 (OC III) et « Théorie du Texte », 1973 (OC IV).
4. Sigmund Freud, « Psychologie collective et analyse du moi », chap. 4 des *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1963, p. 109-110 ; cité par Christian David, *L'État amoureux. Essais psychanalytiques*, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1971, p. 10. Le paragraphe est barré dans le manuscrit.
5. Friedrich Engels, *L'Origine de la famille, de la propriété et de l'État*, traduit de l'allemand par Jeanne Stern, Paris, Éditions Sociales, 1974, p. 84.
6. *Cortezia* (provençal) : monde de l'amour courtois. Sur cette question, Roland Barthes se réfère principalement à l'ouvrage de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, UGE, coll. « 10/18 », 1939, 1962. Précision de Roland Barthes : « Sur la sociologie de l'amour, cf. *infra* » (voir [ici](#)).
7. *Liebe* (allemand) : amour ; *Wehe* (allemand) : souffrance ; *Sehne* (allemand) : langueur.
8. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
9. Dans *S/Z*, 1970, Roland Barthes analyse la combinaison de cinq codes dans la nouvelle de Balzac, *Sarrasine*.
10. « C'est là une vieille histoire,/ Pourtant elle paraît toujours nouvelle », Heinrich Heine, *Lyrisches Intermezzo, Buch der Lieder*, édition bilingue, préface et traduction de l'allemand par Albert Spaeth, Paris, Aubier-Montaigne, s.d., poème 39, p. 139. *Le Livre des chants* comporte deux tomes dans l'édition utilisée par Roland Barthes (t. I : *Jeunes souffrances, Intermezzo lyrique* ; t. II : *Le Retour, La Mer du Nord, Appendice au Livre des chants*).
11. Paragraphe barré dans le manuscrit.
12. Mandala : « représentation géométrique et symbolique de l'univers, dans le brahmanisme et le bouddhisme » (Le Petit Robert). Voir, de Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* : « Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire — comme l'étaient les lettres de M^{me} de Sévigné pour la grand-mère du narrateur, les romans de chevalerie pour don Quichotte, etc. [...] » (OC IV, 240-241).
13. *Die Leiden des jungen Werthers* (« Les Souffrances du jeune Werther »), traduit de l'allemand par H. Buriot Darsiles, Paris, Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1931.
14. *Ur* (allemand) : originel, premier.
15. Albert est le fiancé de Charlotte et donc le rival de Werther. — Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* sur la Jalousie » (voir [ici](#)).
16. *Buch der Lieder* (allemand) : *Le Livre des chants* ; *Lyrisches Intermezzo* (allemand) : *Intermezzo lyrique*. *Dichterliebe* (allemand) : *Les Amours du poète*. Les *Dichterliebe* (op. 48) sont un cycle de 16 lieder pour voix et piano écrit en 1840 par Robert Schumann sur des textes tirés du *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823). Les 16 poèmes ré-intitulés et ordonnés par le compositeur évoquent la naissance et le deuil de la passion.
17. *Die Winterreise*, dernier cycle de 24 lieder pour voix et piano composé par Franz Schubert, en 1827, sur des textes de Wilhelm Müller.
18. Allusion au développement de la pragmatique comme analyse des situations de communication.
19. *Doxa* (grec) : opinion publique, culture dominante et dominatrice. Le terme revient constamment dans l'œuvre de Roland Barthes.
Voir [ici](#).
20. « Petit autre » : expression empruntée à Jacques Lacan. Pour Lacan, l'autre constitue le sujet comme être désirant. Mais il faut distinguer l'autre (« petit autre »), qui permet au sujet de se construire par identification, et l'Autre, qui, comme ordre du Symbolique, constitue la culture et l'inconscient du sujet. Dans le séminaire de 1976, Roland Barthes appellera « Petit autre » le destinataire du discours amoureux. Voir [ici](#).
21. *Daphnis et Chloé* : pastorale écrite en grec par Longus (fin du ii^e et début du iii^e siècle), racontant les amours bucoliques et contrariées du jeune Daphnis et de la jeune Chloé.
22. Sur cette question des « phases », voir *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975 (OC IV, 718).
23. *Épistèmè* (grec) : système ou configuration de savoir. Roland Barthes reprend un terme popularisé par Michel Foucault (*Les Mots et les choses*, 1966).

24. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973 (OC IV).
25. Voir [ici](#). Le sculpteur Sarrasine tombe amoureux du castrat Zambinella qu'il prend d'abord pour une femme. La nouvelle raconte une histoire de castration (le castrat) et de castration (comme renoncement au Phallus et acceptation de la loi du Père). Une section de *S/Z* s'intitule « Castration et castration » (OC III, 255). Le roman balzacien est freudien au sens où il accorde à la « castration » une vertu structurante pour le sujet. Sarrasine, quant à lui, échoue pour avoir manqué cette castration. Dans *Fragments d'un discours amoureux*, le complexe de castration est délibérément ignoré : pour le sujet amoureux, l'Imaginaire prévaut sur le Symbolique. Sur *Fragments d'un discours amoureux*, voir, d'Éric Marty, Roland Barthes, *le métier d'écrire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 215-221, 236-237, 297-298.
26. « Imaginaire », in Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1967. Roland Barthes se réfère fréquemment à cet ouvrage.
27. Voir [ici](#).
28. *Gestalt* (allemand) : forme. Référence à la psychologie de la forme (*Gestaltpsychologie*) selon laquelle la perception s'organise relativement à des ensembles — à des formes — et non en fonction d'éléments isolés.
29. Il s'agit du séminaire *Les Formations de l'inconscient (1957-1958)*, qui sera publié en 1998 (*Le Séminaire*, livre V : *Les Formations de l'inconscient, 1957-1958*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1998). Agréé par Jacques Lacan, un compte rendu de Jean-Baptiste Pontalis a été publié dans le *Bulletin de psychologie*, t. XII, 1958-1959.
30. Paragraphe barré dans le manuscrit.
31. Idéal du moi : « Terme employé par Freud dans le cadre de sa seconde théorie de l'appareil psychique : instance de la personnalité résultant de la convergence du narcissisme (idéalisation du moi) et des identifications aux parents, à leurs substituts et aux idéaux collectifs. En tant qu'instance différenciée, l'idéal du moi constitue un modèle auquel le sujet cherche à se conformer » (Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 184). Un chapitre du *Séminaire*, livre I, de Jacques Lacan s'intitule « Idéal du moi et moi-idéal » (*Le Séminaire*, livre I : *Les Écrits techniques de Freud, 1953-1954*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975, p. 149-163).
32. Voir [ici](#).
33. *Res, verba* (latin) : choses, mots.
34. Paragraphe barré dans le manuscrit.
35. *Anagnôrizoména* (grec) : choses, faits, lieux reconnus.
36. Dans *S/Z*, Roland Barthes découpe le texte de Balzac en 561 « lexies » qu'il commente successivement.
37. Voir [ici](#).
38. Roland Barthes, *Michelet*, 1954 (OC I), *Sur Racine*, 1963 (OC II).
39. Dans *L'Empire des signes* (1970), Roland Barthes décrit ainsi le classement des idéogrammes : « [...] logiquement inclassables, puisqu'ils échappent à un ordre phonétique arbitraire mais limité, donc mémorable (l'alphabet), et cependant classés dans des dictionnaires, où ce sont — admirable présence du corps dans l'écriture et le classement — le nombre et l'ordre des gestes nécessaires au tracé de l'idéogramme qui déterminent la typologie des signes » (OC III, 427).
40. *Marg.* : « Temps ».
41. « Scandale » vient du bas latin *scandalum* (< grec *skandalon*) qui signifie « obstacle », « pierre d'achoppement ».
42. *Marg.* : « Nagueère ».
43. Cité par Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 176.
44. *Dispositio* (latin), *taxis* (grec) : termes de rhétorique signifiant « disposition », « ordonnance », « composition ». Sur ces termes de rhétorique, voir, de Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », 1970 (OC III).

Séance du 16 janvier 1975



Ravissement

Rapt

Nous commençons donc par la seule figure qui soit, pour nous, hors de l'alphabet, parce que c'est la seule figure qui puisse se prévaloir d'une marque temporelle, marque diégétique de l'origine, du départ, de la détermination. Figure du « tomber amoureux », de l'énamoration, du rapt, ou mieux : du *Ravissement*.

Enseigne

Phrase-enseigne (nous en donnerons une à chaque figure : ceci sera commenté dans la partie sur le semblant méthodologique)¹ : « Elle tenait un pain noir, dont elle coupait [...] des tranches [...] » (*Werther*, 19).

Figure

Rapt du sujet amoureux par l'objet aimé : Énamoration. Ou encore, mot dont l'ambiguïté est opératoire : *ravissement*, capture (acte de capture).

LE RAPT. L'HYPNOSE

Anthropologiquement : unité de la Région-Guerre. Parallélisme entre le vocabulaire amoureux et le vocabulaire militaire. Lien connu : poésie arabe² (*fitna* : guerre matérielle ou idéologique et entreprise de séduction sexuelle) et *cortezia*. À l'opposé, l'amour

romantique retire l'amour du code guerrier, mais reconnaît à la naissance de l'amour un caractère brusque, irruptif, violent, événementiel, sémelfactif. Romantique attardé, Robert de Bonnières (Duparc), « Manoir de Rosemonde »³ :

De sa dent soudaine et vorace
Comme un chien l'amour m'a mordu...
En suivant mon sang répandu,
Va, tu poursuivras ma trace...

La morsure *animale* renvoie bien à ce qui est essentiel : l'idée d'un *trauma*⁴. L'amour s'origine dans un trauma : tout se passe comme si un trauma (de nature très énigmatique ou en tout cas très variée) déterminait un état hypnoïde (qui, dans sa durée, sera l'état amoureux). À partir de là, le sujet se trouve engagé dans le clivage, la dissociation de deux systèmes : un mondain (frappé de facticité) et un amoureux (marqué de vérité).

Ce trauma original (le rapt) est une image, la vision, la découverte, par l'ouverture brusque d'un rideau, ou la proposition brusque d'un miroir, d'une image. Remarques :

1) L'image capture, captive (cf. psychanalyse : image captivante dans la relation imaginaire). Le sujet se trouve happé, les yeux *collés* à une vision, comme l'enfant devant le miroir (tenu par la Mère) ou l'animal, car même s'il ne se reconnaît pas, l'animal peut rester collé au miroir : il a un imaginaire.

2) Cette image opère un transfert brusque (qui « brûle » les étapes) : c'est l'hypnose (ou l'état hypnoïde ; ne pas entrer dans l'histoire de la pensée freudienne). Freud : « Le rapport hypnotique consiste dans l'abandon amoureux total (à l'exclusion de toute satisfaction sexuelle). »⁵

3) La *brusquerie* de l'image (le rapt, la capture), selon le schéma breuérien-freudien, doit se comprendre ainsi :

— État hypnoïde : rêverie + affect brusque.

— La capture est donc en fait articulée sur un état (ou une période) précédent, vague, rêveur, disponible, voire crépusculaire. Nous la trouverons dans *Werther* ; la vacance de Werther : le Rapt. Freud-Breuer : « L'émotion pénètre dans la rêverie habituelle » (hypnose de la garde-malade)⁶.

4) Cette image-trauma ? Sans doute mille formes possibles. Forme pure, autonymique : rapt amoureux = rapt guerrier. Cf. *Sarrasine* (castration et castration)⁷, Ériphile ravie (deux fois) par Achille⁸ : image directement phallique du bras ensanglanté. Cf. aussi : Iseult veut tuer Tristan, mais le voit au bain et en tombe amoureuse (Rougemont)⁹. À l'autre terme, image absolument imprévisible, difficile à remémorer pour le sujet lui-même. L'image peut être une *situation*, perçue brusquement dans sa structure théâtrale. Ne pas négliger le

quantum érotique d'une situation : il y a des fantasmes de situation. Elle peut être aussi une écoute, c'est-à-dire une voix et une phrase (la voix est essentielle dans l'image acoustique). La phrase comme *formule* d'une situation (il faudrait étudier ces phrases-situations ; par exemple situation-phrase d'offre du corps). Érotisation brusque, empourprement du possible.

SCHÉMA GÉNÉRAL DU RAVISSEMENT DANS *WERTHER*

Articulons — ou désarticulons — la scène du Ravissement dans *Werther*.

Werther a entendu parler du bailli S*** et de ses enfants, dont la fille aînée. Rien.

1) Dans la voiture qui emmène Werther au bal champêtre et qui doit passer prendre Charlotte, une amie lui parle de Charlotte : « Vous allez faire la connaissance d'une belle personne [...] Prenez garde [...] d'en tomber amoureux [...] Elle est déjà promise » (*Werther*, 18). Rien. Déjà toute l'histoire dans cette notation indifférente que son indifférence même désigne comme figure du Destin. Ce fragment de scène signale la prédestination. Charlotte est *désignée*, pointée, indexée.

2) Arrivée : Charlotte est saisie dans l'encadrement de la pièce à partir du perron. C'est la *veduta*¹⁰, l'imposition brusque de l'image.

3) Charlotte est vue *en situation* : coupant des tartines pour les gosses (sans doute pointe du rapt ; importance métonymique des enfants dans *Werther*).

4) Dans la voiture : tout devient charmes, qui s'ajoutent au fur et à mesure qu'ils se présentent (voix, yeux, attitude, conversation, complicité littéraire). Cristallisation : vers l'Objet Parfait (refoulement de toute Déception).

L'ENCADREMENT

Revenons sur l'image captivante. C'est un *tableau encadré* : Lotte et les enfants (tableau d'ailleurs culturel, tableau de genre, sorte de Greuze) : scène-fétiche. L'encadrement est un phénomène esthétique, psychanalytique et idéologique (penser à Diderot, à Brecht)¹¹. À explorer : histoire du *cadre* (polysémie du mot). Vision figée et en volume : maquette éclairée, tableau vivant. Tout cela veut dire : *inscription vive*. *Camera*¹² : cube à inscription au fond → photogramme animé (≠ séquence filmée). L'encadrement désigne une fétichisation (qui n'existe pas au cinéma).

Il y a eu un premier essai (raté, c'est-à-dire purement plastique) d'encadrement : rencontre d'une jeune fille à la fontaine : « Ces jours derniers, arrivant à la fontaine, je trouvai une jeune servante qui, sa cruche posée sur la dernière marche, regardait autour

d'elle [...], etc. » (*Werther*, 6). C'est une scène de peinture (thème de la fontaine, de l'eau ; important, p. 4 : l'enchantement par l'eau, Mélusine : pacification). La vacance (la rêverie) persiste : pas de trauma.

Ce qui importe, c'est, dans mille et mille situations de rapt, de tenter, par une anamnèse aiguë, de repérer l'élément de *cadrage* (par exemple une porte, une pièce, une vitre d'auto). Le cadre a une valeur *temporelle*. Il met l'objet aimé en situation d'être vu *pour la première fois* (même si ce n'est pas réellement la première fois). Le cadre vaut pour une inauguration : on peut voir un être mille fois et le trauma amoureux ne se produire que par le bénéfice d'un encadrement brusque et inattendu. Encadrement : toute légère solennité.

EN SITUATION

L'image captivante est celle d'un corps *en situation* (même de langage).

1) a) La scène (encadrée) donne une *silhouette* (au travail). Rôle important de la silhouette dans le rapport de Werther à Charlotte :

— Werther est un bon dessinateur : il fait ressemblant. Mais, amoureux, il ne peut rendre Charlotte (ici, thème de l'impuissance de l'amour à exprimer, et du hiatus, de la béance entre amour et créativité). Tout ce que Werther amoureux peut dessiner, c'est la silhouette de Charlotte (*Werther*, 44).

— Werther a dans sa chambre la silhouette de Charlotte. Il devait la détruire au mariage de Charlotte avec Albert ; il ne le fait pas. Il lègue cette silhouette à Charlotte avant de mourir (*Werther*, 149). (La silhouette : équivalent d'une *photo familiale* ≠ portrait. Dans *photo*, ne pas seulement penser « image », « figuration », « reproduction », mais penser *inscription* instantanée, cadrée.)

b) Se rappeler l'Imaginaire. Cf. éthologie animale : prégnance d'une *Gestalt* dans le déclenchement des comportements. Le ravissement se fait par saisie d'une *Gestalt* : silhouette, organisation subtile du corps (des mains) dans une situation, une scène. La « silhouette » peut être fétiche : c'est *le tout comme morceau*. La scène opère précisément cette conversion brusque du corps entier en morceau, en phallus : c'est le *propre* (illogique) de la silhouette.

2) Charlotte est vue en situation de travail : elle coupe des tartines pour les enfants. C'est la *Donneuse de tartines*. Rappelons-nous « L'homme aux loups »¹³. Le « coup de foudre » est lié à une *situation*. L'homme aux loups voit Grouscha, « la jeune bonne par terre, en train de frotter le plancher, à genoux, les fesses en avant et le dos horizontal » (attitude de la mère pendant le coït : compulsion émanée de la scène primitive ?). Le cœur du rapt, c'est une *posture* (un corps en situation). Nous l'avons vu : la posture peut être une « posture de langage », une phrase.

Rapport de la posture et du fétiche, de l'encadrement et de la situation (l'action). Pour qu'il y ait fétiche, il faut un corps cadré, délimité (silhouette). Mais il faut aussi un objet dont la *naturalité* (en quelque sorte reconstituée *sur le coup*, artificielle, immédiate) fonctionne comme un leurre. Le fétiche dénie sa situation muséographique tout en respectant son *exposition* (effet propre à l'art moderne). Pointe excitante de la contradiction : un corps naturel, ustensilisé (la donneuse de tartines) et cependant *transi*.

(Insister sur *le coup de main* temporel du rapt : le Naturel-Figé nécessaire du rapt repose sur cette contradiction : *un après-coup sur le coup*.)

3) Dans le « en situation », il y a peut-être ce dernier élément de fascination : *son corps sans moi*. La « situation » du corps vu veut dire qu'il est vu sans moi — sans que je sois dans la scène. Je ne suis pas dans ce que je vois (c'est la situation de la scène primitive) et c'est cela qui me fascine : insertion vive dans une intimité à laquelle je ne participe pas, mode subtil du *présent/exclu*. Voilà peut-être le véritable trauma : il serait *topologique*. Le trauma est surprise : je vois le corps de l'autre sans *pour-moi*, sans adresse à mon égard, je suis voyeur de ce qui ne s'exhibe pas. La scène du rapt se répétera (évidemment atténuée) lorsque Charlotte sera surprise par Werther en train de danser.

LE MASQUE DU RAVISSEMENT

Comme *cause* (événementielle) de l'Amour, le trauma de ravisement est déplacé vers — masqué par d'autres raisons : le sujet naturalise le rapt dont il a été l'objet.

1) Qu'est-ce qui est vu, dans la scène encadrée ? Un corps en situation. Ce corps est, semble-t-il, associé à un objet métonymique : la brosse de Grouscha, les tartines de Charlotte. Ce peut être une partie de vêtement, autant que possible marginale, de façon à accentuer la nature excentrique de l'objet : un chapeau, par exemple (mais toujours, si l'on peut dire, « chapeau en situation », chapeau vivant, cf. tableau vivant).

En somme, la scène de ravisement mobilise des découpes successives : le cadre, la silhouette, l'objet. On dirait que le sujet se constitue à tout prix, à travers cette découpe forcenée, une *trace*, c'est-à-dire un souvenir (l'objet, tartine ou chapeau, est le meilleur conducteur possible, il a la plus grande énergie métonymique). En effet, ce qui est vu, c'est l'*effet* d'un souvenir. Dans le cas de Grouscha, ce souvenir est dévoilé par la remontée analytique (la scène primitive). Mais dans la littérature et en nous, dans notre texte propre, ce souvenir est évidemment énigmatique. Nous n'en remémorons (et encore) que l'effet : ici passe la ligne analytique.

Originé sans doute dans un souvenir, le trauma a lui-même vocation de souvenir. Werther se rappelle sans cesse la Donneuse de tartines : l'hypnose (voluptueuse, désorganisant, jouissive) s'alimente sans cesse et pendant des mois à la *réminiscence* de la

découpe de ravissement. (Nous sommes ici dans le grand voyage de la mémoire : la mémoire est le véritable lieu de l'*Ailleurs*. L'*Ailleurs* temporel est beaucoup plus fascinant que l'*Ailleurs* local, exotique : l'Histoire est une drogue plus sûre que la géographie. C'est ce qu'avait compris le grand drogué de l'Histoire : Michelet.)

2) Sur tout ce montage du « Ravissement » s'étend le Grand Code de la rhétorique littéraire, classique. Le trauma est *déplacé* par le discours vers une valeur sublime de Ravissement : la Beauté, le chant de la Beauté. La Beauté est le Masque (rhétorique) du trauma.

À la place du trauma, vient (traditionnellement) le portrait : effigie qui est la cause du rapt. Mythe : l'homme — le prince — amoureux d'un portrait. Le mythe serait ici un *arrangement* du trauma, au besoin rétroactif. Cf. les élaborations mythiques du petit Hans¹⁴. Voir « Exprimer »¹⁵.

Cette effigie est une *Gestalt* analysable, décomposable. Et c'est dans la décomposition, la *défection* de la *Gestalt* (et de la surprise) que s'insinue l'élaboration d'une raison d'être ravi. Chaque lieu du corps, du visage est donné, *dans son détail*, comme une raison d'aimer, et ces raisons sont censées s'additionner : c'est le blason (portrait écrit).

Blason de Charlotte : ses yeux noirs (en réalité, elle les avait bleus), ses lèvres vivantes, ses joues fraîches et animées. Le blason est toujours banal : « La beauté se dit, ne se décrit pas. »¹⁶ Le blason ne fait rien voir, ses éléments sont interchangeables (bleu/noir). Ce qui est dit en chacun, c'est seulement la perfection, une généralité d'essence (l'attribut d'être de Dieu). *Beauté* : immense parole culturelle qui vient à la place d'un petit quelque chose d'autre.

Le blason est langue de la Beauté, liste s'épuisant à s'énumérer, à s'allonger (seiche produisant de l'encre pour masquer le trauma). Mais la beauté ne parvient jamais à *boucher* la béance du trauma. Lorsque le sujet — culturel — prend conscience de cette impuissance, de cet épuisement, de la Beauté comme épuisement à parler, le code, pour finir, lui fournit le nom même de ce qui excède le blason. Cet excédent, c'est le *je ne sais quoi* (le « charme », sens classique, fascination — le « chien »). Tautologique¹⁷ : *je ne sais quoi* est le nom ultime de *cela n'est pas là que ça s'est passé*.

LA « CRISTALLISATION »

Au rapt succède un épisode de solidification (de « cristallisation »). Tableau cadré, focalisé, aigu → tableau diffus (dans la voiture du bal). Ce diffus : des lambeaux de charmes, des charmes indirects : « [...] je voyais, à chaque mot, de nouveaux charmes, de nouveaux rayons d'intelligence naître sur les traits de son visage [...] » (*Werther*, 21) : élaboration d'un tissu d'*inflexions*.

Cristallisation : par ajouts successifs de charmes. Une seule image — triviale — pour cette construction de l'Imaginaire : la « mayonnaise » qui prend et augmente à l'infini sans se désagréger.

Découverte, par série de petits hasards, de nouvelles raisons d'accord, de complicité, de goûts partagés : émerveillement se confirmant lui-même d'une *consistance duelle* (Werther et Charlotte, p. 64 : « mutuelle prédilection » pour des livres, des lieux).

Stendhal : « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. »¹⁸

Melanie Klein¹⁹ : le sujet amoureux est très proche de l'enfant kleinien par son rapport à la Mère. L'Imaginaire est la phase où le moi passe de l'incorporation partielle à l'incorporation totale de l'objet.

« Cristallisation » : du point de vue logique, c'est une *surdétermination*. Il faudrait mettre en rapport le discours de l'Imaginaire et la surdétermination. L'Imaginaire est surdéterminant (il tire profit d'une coalescence sans cesse accrue de l'image ; surdétermination des charmes, des comblements). Au pôle déceptif : lorsque le sujet croit perdre l'objet aimé : surdétermination des blessures. Le Jaloux souffre trois fois en même temps : 1) parce qu'il croit perdre l'objet aimé, 2) parce qu'il se reproche sa jalousie, 3) parce qu'il regrette d'en blesser l'objet aimé. Cf. le suicide de Werther : 1) passion sans issue, 2) mortification, affront à la soirée du comte de C*, point culminant des vexations subies lors de l'intermède de l'ambassade²⁰ (Werther, 78, 118). (La surdétermination de l'Imaginaire s'oppose au redan défensif/agressif du paranoïaque.) Cristallisation : ajout sans soustraction, somme sans reste, évaluation sans bilan.

Rapt et Cristallisation. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un processus d'hypnose, et de la plus brutale, de la plus crue des hypnoses, l'hypnose animale.

En 1646, à Rome, le jésuite Athanasius Kircher : l'expérience merveilleuse (*Experimentum mirabile de imaginatione gallinae*)²¹.

Une poule, pattes attachées, couchée sur une planche. S'agite, puis se calme. On trace alors, à la craie, sur la planche, un trait partant du bec. Si on lui détache ensuite les pattes, elle reste immobile. Pour la « réveiller », il faut la frapper légèrement ou faire du bruit : sa *vehemens animalis imaginatio*²² interprète le trait comme un lien produisant la stupeur.

Cristallisation : moment du *déliement*. Ravi, Werther est délié du rapt et cependant reste (jusqu'à sa mort) frappé de la stupeur amoureuse : sa *vehemens imaginatio* le tient en stupeur. Il y a même un trait à la craie dans l'histoire de Werther, à quoi Werther est *imaginativement* lié : les yeux noirs de Charlotte, qui ont pouvoir obsessionnel : « [...] ils sont là, immobiles, devant moi... » (Werther, 111). C'est ce que la poule du Jésuite dirait du trait à la craie.

Il faut induire de cet apologue (car nous n'entrerons pas dans les vicissitudes de l'idée d'hypnose) que le discours amoureux, une fois installé (à partir du rapt), est en un sens un

discours délié, libre, autonome. Le sujet atteint ce que j'ai appelé une *immobilité agitée*²³, c'est-à-dire très exactement une dérive : il est en dérive, et son discours avec lui. C'est en raison de cette dérive que nous partons avec lui, non point le long de son histoire, mais le long d'un alphabet.

1. Voir [ici](#).
2. Tahar Labib Djedidi, *La Poésie amoureuse des Arabes. Le cas des Udrites. Contribution à une sociologie de la littérature arabe*, Alger, SNED, 1974, p. 56. Le livre est tiré d'une thèse de troisième cycle présentée en 1972 sous la direction de Jacques Berque. Ce travail, très inspiré par la socio-critique de Lucien Goldmann, et en particulier par *Le Dieu caché*, met en relation le développement de la poésie amoureuse et la situation de marginalité sociale et religieuse dans laquelle se trouvaient certaines tribus de bédouins.
3. « Le manoir de Rosemonde », mélodie pour voix et piano composée par Henri Duparc sur un texte de Robert de Bonnières. Sans doute écrite avant 1870, cette mélodie ne sera publiée qu'en 1911 dans le recueil des 17 mélodies de Duparc.
4. *Trauma* signifie en grec « blessure ».
5. Sigmund Freud, « Psychologie collective et analyse du moi », in *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 138-139, cité par Léon Chertok, *L'Hypnose*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1965, p. 45.
6. Roland Barthes s'inspire de l'article « État hypnoïde » du *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, de Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis. La citation est tirée de Joseph Breuer et Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956, p. 175.
7. Voir [ici](#).
8. Jean Racine, *Iphigénie* (II, 1). Ériphile, qui découvre le bras ensanglanté, puis le visage d'Achille, tombe aussitôt amoureuse de son ravisseur.
9. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident, op. cit.*, p. 21.
10. *Veduta* (italien) : vue. Terme du vocabulaire pictural, librement employé par Roland Barthes. Dans la peinture italienne du XVIII^e siècle, la *veduta* est la représentation d'un paysage, généralement bucolique.
11. Voir, de Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », 1973 (OC IV).
12. Il s'agit de la *camera obscura* ou « chambre obscure ». Cette enceinte fermée offre une ouverture qui, en laissant pénétrer les rayons lumineux, permet que se forme sur un écran l'image des objets extérieurs.
13. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses : Dora, le petit Hans, l'homme aux rats, le président Schreber, l'homme aux loups*, traduction française de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris, PUF, 1936, 1954, p. 396.
14. Sigmund Freud analyse les angoisses du petit Hans (la rue, le cheval...) comme une phobie de castration (« Le petit Hans : analyse d'une phobie chez un garçon de cinq ans », 1909, *Cinq psychanalyses, op. cit.*).
15. Voir [ici](#).
16. Malgré les guillemets, la phrase ne semble pas être une citation, mais plutôt une affirmation de type proverbial. On trouve une formulation très proche dans *S/Z* (XVI, « La beauté ») : « La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Tel un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire : *je suis celle qui suis*. Il ne reste plus alors au discours qu'à asserter la perfection de chaque détail et à renvoyer "le reste" au code qui fonde toute beauté : l'Art » (OC III, 145). Werther décrit ainsi Charlotte à son ami Wilhelm : « Comme je m'enivrais, durant cet entretien, de contempler ses yeux noirs ! Comme ses lèvres vivantes, ses joues fraîches et animées attiraient toute mon âme ! et comment, tout absorbé par le sens délicieux de son discours, il m'arrivait souvent de ne pas même entendre les mots avec lesquels elle s'exprimait : tout cela, tu peux te le représenter, puisque tu me connais » (*Werther*, 22). La note 6 de l'édition de *Werther* (*op. cit.*, p. vii) apporte la précision suivante : « En réalité, Charlotte Buff avait les yeux bleus. Ce sont ceux de Maximilienne Brentano qui étaient noirs. »

17. Sur la beauté comme tautologie, voir, de Roland Barthes, « Le blason », *S/Z* (OC III, p. 213).
18. *De l'amour*, in *Œuvres de Stendhal*, t. I, Paris, René Hilsum, 1932, p. 25.
19. Roland Barthes se réfère aux *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, traduction de l'allemand par Marguerite Derrida, introduction d'Ernest Jones, introduction à l'édition française de Nicolas Abraham et Maria Torok, Paris, Payot, 1968.
20. Sur cette scène, voir [ici](#).
21. *Experimentum mirabile de imaginatione gallinae* (latin) : expérience étonnante à propos de la vision, de l'imagination de la poule. Anecdote relatée par Léon Chertok, *L'Hypnose*, *op. cit.*, p. 71.
22. *Vehemens animalis imaginatio* (latin) : vision, imagination intense de l'animal.
23. Voir [ici](#).

Abîme

Enseigne

« [...] je m'abîme, je succombe [...] » (*Werther*, 4).

Figure

(Ici : recherche et non cours. Travail *au présent*, donc un état d'incomplétude, donc sans cesse : à compléter plus tard. Travail lacunaire, non protégé. Certaines figures, je les repère bien, mais je n'ai pas encore le pouvoir intellectuel et sapiental de les exploiter, de les *déplacer*, de nouer dans un autre langage ce qui reste encore simples éléments *mats* d'un petit dossier.)

Ainsi pour « S'abîmer » : figure d'un certain mode d'anéantissement du sujet amoureux, qui tombe et se perd.

Éléments de dossier

I) Deux champs d'abîme :

A. *La Nature* (au sens werthérien) : forêts, montagnes, fleuves, végétation, soleil. Espace de la course, de la plongée dépayssante : moment historique de la conscience bourgeoise, à explorer historiquement. Deux situations du sujet : 1) il se voit *sous* la Nature : « [...] en ces pensées je m'abîme, je succombe sous la puissance de ces magnifiques visions » (*Werther*, 4) ; 2) penché au-dessus de la Nature, il va s'y engloutir. Nature : « [...] abîme [...] qui [...] engloutit [...] rumine » (*Werther*, 59) ; « Ah les bras ouverts, j'étais là, tourné vers l'abîme [...] » (*Werther*, 119).

B. *L'Amour*. Même ambivalence : l'engloutissement dans la perspective de désespoir, de déréliction. Ou l'engloutissement dans la perspective de comblement : « Je la verrai ! [...] Tout, oui, tout, comme englouti par un abîme, disparaît devant cette perspective » (*Werther*, 43).

Il y a évidemment équivalence et permutation Nature/Amour (cette réversibilité, ce tourniquet pourrait bien définir *en propre* le romantisme). L'élément propre : c'est la *panique* (le *tout*). Jouons sur les mots : le panique (*pas*)¹ → la panique (dieu Pan).

II) Il s'agit d'une défection du sujet. Non par division, déchirement, dépiècement : ce n'est pas du tout un thème du *ça* (de la psychose). C'est une *globalité* qui disparaît ; une globalité, c'est-à-dire une *image*. L'*Abîme* serait le mode de défection propre à l'Imaginaire. C'est le thème de la *Mort douce*, la mort narcissique, qui fait disparaître sans altérer ou déchirer. « Coincé », sans issue, le Moi se voit disparaître, se parle disparaissant, sans recours à la castration ou au morcellement. D'où l'ambivalence de l'abîme :

1) Par *anéantissement* : se jeter dans l'abîme, ou s'y laisser couler. *Werther*, 119 : au dernier stade du désespoir, pré-suicidaire, Werther court, la nuit, la campagne inondée de Wahlheim. (Le suicide — réel — n'a rien à voir avec l'abîme, qui est thème discursif.)

2) Par *fusion* avec l'être aimé. Thème de la mort des amants (thème isoldien)². Mille versions poétiques :

— Celle-ci, mauvaise (Jean Lahor, *Extase*, Duparc)³. La mauvaise poésie est encore plus projective, identificatrice que la bonne. C'est même peut-être ce qui la définirait. Éminemment *figurable*, « reconnaissable » : la projection ne fait pas acception de Texte :

Sur un lys pâle, mon cœur dort
D'un sommeil doux comme la mort (insecticide ! Timor)⁴
Mort exquise, mort parfumée
Du souffle de la bien-aimée.

— Baudelaire : « La mort des amants »⁵.

— Et surtout, l'archétype : la fusion avec l'aimé dans le mythe d'Aristophane (*Le Banquet*)⁶.

— Et *Werther*, 43 : « Je la verrai ! Tout, oui, tout, comme englouti par un abîme [...] »

III) Je n'ai pas les moyens, pour le moment, d'interpréter (ni même de décrire) plus avant. Seulement, je perçois dans la figure du « S'abîmer » deux mouvements — deux cénesthésies :

1) « Je tombe » : mouvement pré-hypnotique. Test de suggestibilité (après l'entretien préparatoire). Test de balancement : patient, corps droit, regard au plafond, yeux fermés.

Médecin : « Maintenant, je vais appuyer mes mains sur vos épaules et vous sentirez une force qui vous tire en arrière contre moi. Ne résistez pas [...] Vous tombez [...] » Le médecin enlève ses mains, le patient se met à osciller : « Vous tombez en arrière, vous tombez, vous tombez, vous tombez en arrière, en arrière, je vous retiendrai quand vous tomberez. »⁷

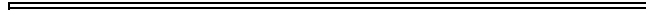
2) « S'abîmer » = « il n'y aucune place pour moi », soit dans le réel, soit dans la structure amoureuse elle-même. Le duel (fondement de l'image) étant forclos, le sujet *chavire* dans le un : catastrophe sans dépiècement.

IV) Ce qui précède, et notamment la référence, qui nous est imposée, à un texte romantique (c'est-à-dire emphatique), ne doit pas nous entraîner à réduire le « S'abîmer » à une figure (à une posture de discours) solennelle, proche du suicide ou du nirvana.

La bouffée d'abîme peut être récurrente : comme un *fading*⁸ dépressif qui revient. C'est même cette récurrence (cette non-solennité, cette « futilité » ?) qui est intéressante.

-
1. *Pas, pan* (grec) : tout. Dieu de la fécondité et de la puissance sexuelle, Pan est souvent associé à la violence et à la brutalité. Dans *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, 80), Roland Barthes apporte la précision suivante (« La catastrophe ») : « 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”. »
 2. Dans *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, 38), Roland Barthes cite les derniers mots d'Isolde, à la fin de l'opéra de Wagner : « “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. Mélodie pour voix et piano composée par Henri Duparc, sur un texte de Jean Lahor.
 4. Roland Barthes ajoute un commentaire humoristique entre parenthèses.
 5. Poème des *Fleurs du mal* (« La mort »).
 6. Dans l'ensemble de son séminaire, Roland Barthes utilise l'édition de Mario Meunier (*Le Banquet ou De l'amour*, traduction intégrale et nouvelle, suivie des commentaires de Plotin sur l'amour, avant-propos, prolégomènes et notes par Mario Meunier, Paris, Payot, 1920). Sur les éditions utilisées par Roland Barthes, voir la préface p. 29.
 7. Léon Chertok, *L'Hypnose*, *op. cit.*, p. 149.
 8. *Fading* (anglais) : effacement. Selon Jacques Lacan, le *fading* est cette éclipse que manifeste la « fente », comme division du sujet entre son psychisme le plus profond et son discours conscient. Voir *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p. 642.
Voir la figure « Fading », p. 161.

Séance du 23 janvier 1975



-aime

L'intitulé de cette figure importante fait problème. Les figures ne se rangent pas forcément sous la loi du dictionnaire. Subsumer systématiquement une figure sous un mot-vedette, ce serait donner trop vite acte au métalangage (lexical) de son pouvoir.

En l'occurrence, plus juste de prévoir : un radical verbal (*aime*), c'est-à-dire un sémantème et une partie mobile, permutable, peut-être *indifférente*, en tout cas pour nous *blanche* : le lieu du *shifter*¹ : *J'aime (Phèdre), Je t'aime, « Elle m'aime » (Werther, 40), Je l'aime, etc.*

Remarques

1) Le radical ne doit pas être donné à l'infinitif : le mot implique une position du sujet et non une position neutre *dans* la langue (rôle métalinguistique de l'infinitif). Une grammaire *vraie* (non scolaire, non répressive) supprimerait l'infinitif de la conjugaison d'« aimer ».

2) Il ne faut pas prendre parti sur la souche du syntagme. Vue idéologique : que le sémantème est plus « fort » que le morphème. La force du sujet (*lalangue* lacanienne)² déplace la classification, la hiérarchie grammaticale. (Pour nous : la partie importante du langage : les *shifters*, qui sont les *marges* du langage pour la linguistique orthodoxe.)

3) Notre blanc est le degré zéro du *shifter*, le signifiant zéro à quoi se substituent d'autres signifiants. Cette substitution grammaticale — inscrite dans la langue sous forme de *formules* — a été mise en scène par Freud (président Schreber)³ :

Je l'aime, lui → Je l'aime, elle → elle m'aime, etc.

(Ceci n'exclut pas la substitution du sémantème : *Je l'aime/Je le hais.*)

4) Enfin : vérité de l'étymologie. *Amare* : italique (peut-être étrusque). Cf. *amita* : nom familier enfantin de la sœur du père > *amma* (maman).

Néanmoins (en dépit de cette labilité compositionnelle du syntagme), et parce que j'ai affaire au discours werthérien, qui n'est pas paranoïaque, mais imaginaire, je partirai d'un syntagme rempli : *Je-t-aime*. Rien à voir pour le moment avec la *déclaration* d'amour. Nous ne prenons pas le *Je-t-aime* pour une inauguration diégétique, mais — toujours — comme une bouffée récurrente du discours amoureux (\neq message) : ce n'est pas une transformation de *je l'aime*.

Quel exergue, quelle enseigne ? Pas dans *Werther* (*Je-t-aime* n'y est pas cité) : mais la phrase-vulgate de tout le romantisme allemand (poésie et musique) : *Ich liebe dich*.

Ich liebe dich

LE CRI

Ce syntagme choisi, opération diamétralement opposée : le considérer comme un bloc unitaire, un seul mot fortement cimenté, dont il serait impossible de reconstituer la division, la combinatoire. En somme : de l'ordre du *cri* (en relation duelle).

Cette cimentation est-elle impossible dans la langue ? Dans la nôtre, oui (sauf dans l'impératif — qui, au reste, nous intéressera plus tard). Dans d'autres, non. En hongrois, par exemple (langue dite *agglutinante*), *Je-t-aime* : agglutiné en un mot *szeretlek* (« seretlek »), alors que *je/l' / aime* : non agglutiné.

Dans cette expression, en fait, pas de *je* en tant que personne distincte. Si l'on désagglutine et que l'on marque le *je*, le sens change : c'est *moi* qui t'aime (et non l'autre).

Remarques (simples indications)

Je-t-aime est un mot *total*. Cela veut dire quoi ? Mot *sans contexte* : sème brut, entier, immédiat, il n'a pas besoin d'être *dirigé* par le message antérieur, n'a pas besoin d'être sélectionné. Mot coupé, erratique, mot *clair*, mot sans isotopie, hors philologie (c'est-à-dire une science du contexte, du sens imposé par le contexte). Cette solitude du mot → le mot poétique par excellence : départ de mille métaphores, mais⁴ lui-même n'est la métaphore de rien. Seul rival sur ce point : le verbe « être ». *Je-t-aime* et *Je suis* sont en miroir (la phraséologie portera lorsque le sujet commencera à *articuler*, à combiner, à déduire : *Je-t-aime, donc je suis*).

C'est une expression unitaire et c'est en cela une *expression*⁵ : comme si un morceau de langue, un météore tombé de la galaxie-langue, se mettait *au service* de l'Image, reproduisant diagrammatiquement le non-morcellement de l'Image. Étant le mot de l'Imaginaire, c'est le mot à la fois le moins névrotique et le moins raisonnable du discours⁶.

Nous allons repenser l'expression sous trois lumières, ou trois timbres (trois musiques), car même au niveau de la structure (névrotique) elle n'est pas mono-sémique : 1) la demande, 2) le comblement, 3) la dialectique.

LA DEMANDE

Je-t-aime n'est pas *tout* le discours amoureux. Il n'en est qu'une figure ponctuelle, moment où le syntagme *sort* du corps, d'une façon quasi irrépressible, comme une sorte de cri : *Je-t-aime, je-t-aime !* Quelle est la place de cette « bouffée » (je ne dis pas de tout le discours amoureux) dans la chaîne : Besoin/Demande et Demande d'amour/Désir⁷.

La demande : pas de cours là-dessus (aucune compétence, et nous n'*appliquons* pas la psychanalyse, nous nous repérons, c'est tout). Seulement rappeler ce qu'est la demande et y situer le *Je-t-aime*.

Chaîne terminologique, chaîne de structures, de configurations, chaîne topologique — et non chaîne génétique, non évolutive.

Face au besoin, la demande est prise dans le circuit du langage, dans l'actuellement articulé, elle est liée aux prémisses du langage : *Fort/Da*⁸. La présence maternelle n'est pas symbolisée par un objet partiel (le sein), mais, si l'on veut, par le paradigme *présence/absence*. La bonne réponse à la demande, ce n'est pas la satisfaction (le sein), mais le message de la présence : le signe de la présence de l'autre en vient à dominer les satisfactions qu'apporte cette présence, « comme si l'être humain se payait pour une large part de paroles » (Lacan)⁹. Demande d'amour : dialectique de la présence sur fond d'absence. Amour = l'absence en tant que le langage est absence. Et c'est ce qui se trouve emblématisé dans le *Je-t-aime*, aussi concis que le *Fort/Da*.

(Face à quoi, la place du désir est ambiguë : en deçà de la demande en tant qu'il est arraché au terrain des besoins et au-delà en tant qu'il se pose absolument par rapport à l'Autre et en exige d'être reconnu comme tel par lui. *Autre* qui lui aussi est dans le désir, dans le manque.)

Je-t-aime peut être le mot de la demande. Ce syntagme-bloc aux allures déclaratives, constatives (Sujet, Verbe, Objet) se retourne comme un manteau réversible en *impératif*. Cet impératif, cette intimidation qui est impliquée dans toute fondation de sens, de langage, dans tout paradigme (*Fort/Da*). *Je-t-aime* : essentiellement et immédiatement *la demande de présence*, et¹⁰ non pour commencer la demande d'Éros.

À la façon du Saussure anagrammaticien¹¹ (le Saussure censuré), on peut rétablir la stéréophonie, le paragramme phonétique du mot en français, si nous écoutons le syntagme comme un jeu de mots, en surimpression. Toute la demande s'y étage :

E M W A

Aime-moi ! Et moi ? ! Émoi

L'appel : avec le *Je-t-aime = Aime-moi*, nous sommes au niveau *quéritif* de la demande (Lacan). Appel : Du pain ! Au secours ! Ta présence ! Le sujet est identique un moment à son besoin (importance de l'exclamation). Le second niveau est *votif* : celui des souhaits inconscients, lorsque le langage, se développant, rejette ce qui du besoin tendait à s'exprimer (niveau qui est précisément cherché dans l'analyse).

Nous retrouvons ici l'allure erratique de notre syntagme. C'est un bloc d'appel, une explosion, une manifestation singulière de l'irrépressible : un « explosème »¹². Et donc, dans une certaine mesure, une *expression* dirigée, adressée, déjà symbolisée par le *Fort/Da*, moment rare du discours où l'*expression* est réelle : peut-être une sorte d'*hapax* du discours.

Cependant, pour nous (lecteurs de l'amour romantique), le *Je-t-aime* ne se place pas dans le champ originel de la lettre maternelle, mais dans le champ de l'achèvement génital : la demande se creuse du désir¹³. Lacan : lorsque ce qui est de l'ordre du désir se formule dans le registre même de la demande, il y a névrose ou élément névrotique. C'est la situation exacte du sujet amoureux proférant le *Je-t-aime*. Point excellemment névrotique du discours amoureux, surtout s'il est pris dans un chapelet de répétitions irrépressibles : une compulsion. En somme (c'est ce que je veux dire) : le *Je-t-aime* sort d'une archéologie du sujet (collé à la mère), en dépit du devenir *civilisé, poétique* du mot.

Werther : Werther, cependant, *n'en est même pas là* (nous savons très bien que la névrose peut être une issue) : Werther ne dit jamais *Je-t-aime*. Ceci, à la lettre, ne sort pas de ses lèvres. Il est celui qui n'a jamais pu (quelles qu'en soient les raisons) dire *Je-t-aime*. On peut dire que c'est de ce blocage (expressif) qu'il meurt. Eût-il pu dire *Je-t-aime*, qu'elle qu'en fût la réponse, peut-être ne se serait-il pas suicidé. C'est comme si la demande-désir pourrissait en lui : il meurt, non du silence général, mais de *ce silence-là*. Car ce silence rompu (par le cri du *Je-t-aime*), il pouvait reparcourir la chaîne *Questif/Votif/Désir*, arriver peut-être à un remodelage de la demande (cherchée par l'analyse) et/ou à une dialectisation du désir. Il pouvait assumer le Symbolique en son point nodal — et dire finalement un autre *Je-t-aime* que celui de la demande¹⁴.

Conclusion : il faut toujours dire *Je-t-aime ! Ich liebe dich !* C'est précisément ce rôle *dialectique* d'ouverture du Symbolique qu'assume (historiquement) la poésie lyrique (et singulièrement romantique) : la poésie dit *Je-t-aime* pour l'amoureux muet. Novalis, *Henri d'Ofterdingen* : « L'amour est muet : seule la poésie peut parler pour lui. »¹⁵

Intermède

Un mot n'épuise pas le jeu des structures. Du point de vue de ce jeu, le mot, là encore, n'est pas monosémique.

Toujours postuler un glissement, qui devrait être la règle d'or de l'épistémologie moderne (lecture et écoute) : énoncé → énonciation → profération.

À ce propos, petite digression : me vient l'idée d'un tableau rudimentaire :

	<i>Énoncé</i>	<i>Énonciation</i>	<i>Profération</i>
Place du sujet	Dans la facticité de la fonction « langage »	Dans la vérité de « la langue »	Dans la vérité, 1) de la voix, 2) du temps : la différence, la toujours première fois
Langage de relais	Linguistique comme métalangage	Psychanalyse Sémanalyse Théorie du texte	Épuisement de l'imaginaire scientifique, réducteur (ce pourrait un autre texte — et la musique)
Concepts-Masques	« Communication » « Message »	Les concepts ne sont pas « faux » (inconscient, demande, texte), mais le discours reste factice en tant que réducteur	
Ce qui arrive du Désir : en « aventure »	Refoulé	Reconnu « là où on ne l'attendait pas »	Joui

Le style sans la linguistique. Profération d'écriture ? Oui : la lecture « singulière » submergeante : *dans son moment*. Et voix = *timbre* (Webern : Mélodie de timbre¹⁶ ≠ style).

Où est notre *Je-t-aime* ?

1) Comme énoncé : Sujet, Verbe, Objet !

Mythe de la *déclaration* d'amour : je vous passe une information : *je vous aime*.

2) Comme *demande* : dans l'énonciation, mais encore happé dans l'espace réducteur d'une *métalangue* qui¹⁷, il est vrai — et c'est l'énorme progrès de la psychanalyse —, ne s'accepte que dans son rapport au sujet qui est à côté d'elle, et dont elle parle : il s'agit bien d'énonciation. (Dialogue : *Je-t-aime*. — Vous êtes dans la demande.)

3) Avec le *Moi aussi* simultanément : dans la profération, il reste à évoquer deux « timbres » du *Je-t-aime* — ou, si l'on préfère, deux « accidents » de la demande situés l'un et l'autre dans la profération : *a)* dans la voix, *b)* dans le temps, c'est-à-dire la dialectique. Heureux ? C'est ce que nous allons voir.

LE COMPLEMENT

Réponse favorable à la demande : *Aime-moi*. — *Je suis là*.

Amené dans l'espace du désir : réponse favorable : *Je-t-aime, je te désire*. — *Moi aussi, c'est toi que j'aime et que je désire*.

Il s'agit d'un premier travail (il y en aura un second) sur le *Je-t-aime* de la demande. Raisonement du sujet : si *Je-t-aime* est le mot de la demande, il ne peut que gêner (accabler) le sujet adverse qui le reçoit, sauf la Mère, et sauf Dieu (à qui le mot est adressé souvent). Le sujet se déplace alors : il admet l'échec fatal de la demande, mais accepte de *proférer* le mot, pour le cas — improbable mais espéré — où deux *Je-t-aime*, émis dans un éclair unique, partis *simultanément* des deux sujets, formeraient — même pas un dialogue — mais une coïncidence pure. C'est le miroir absolu, le miroir joyeux, le comblement (plus d'interstice).

Tout ceci à peu près rassemblé par Baudelaire (« La mort des amants ») :

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons *un éclair unique*,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux¹⁸.
Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Pourquoi la simultanéité de la profération (et seule la profération peut recueillir la simultanéité) ?

1) La simultanéité abolit la fonction-réponse (si le second *Je-t-aime* était réponse, il serait statutairement suspect). *Je-t-aime*. — *Moi aussi* : la simultanéité annule le « *Moi aussi* » (qui est une façon d'éluder la profération). La simultanéité (utopique) abolit l'interstice du temps : elle abolit le temps du langage (car tout le « *Ça ne va pas bien* » des hommes, n'est-il pas dans le temps du langage ? C'est bien là que le manque se glisse). Utopie : parler en même temps (opération anti-sociale, très ridiculisée, donc très transgressive ; « *Chacun son tour* » : mot de toutes les répressions).

2) Toute temporalité de langage (impliquée par la réponse, même favorable) : là où se glisse le *chantage* d'un sujet sur l'autre. *Moi aussi* = *Je-t-aime* parce que d'une manière ou d'une autre *tu m'obliges* à t'aimer. C'est ce que l'utopie du *double jaillissement* permet d'annuler. *Double jaillissement* = *l'expression*. En tant qu'imaginaire, le sujet ne peut en effet *s'exprimer* seul : ni le monologue ni le dialogue ne sont expressifs — seulement significatifs — ordre du Symbolique. L'abolition du Symbolique, postulée dans le double *Je-t-aime*, ne peut être qu'un accident imposé au langage (garant du Symbolique) : soit certains silences (matité du corps psychosomatique), soit ici le *parler en même temps*.

On peut s'interroger sur le goût du comblement amoureux (nous ne sommes pas ici dans l'Éros, qui heureusement a ses modes réels de comblement — même s'ils sont plus rares qu'on ne dit —, mais dans le discours amoureux, dans le *Je-t-aime*, duel et simultané).

Réponse, très énigmatique, donnée par Heine (*Dichterliebe*)¹⁹ :

Quand tu me presses sur ton cœur
J'éprouve comme une joie divine :
Mais quand tu me dis *Je t'aime* !
Je ne puis que pleurer amèrement.

*Doch wenn du sprichst : Ich liebe dich !
So muß ich weinen bitterlich*²⁰.

Je ne sais comment un *philologue* (amateur du sens droit) expliquerait ces pleurs amers qui marquent si énigmatiquement le *Je-t-aime* réciproque.

Il nous faut, nous — au niveau du *timbre* —, mêler les résonances : 1) douleur de l'*échelonnement* de l'étreinte et du mot d'amour, leur non-coïncidence ; version psychologique : le mensonge de toute parole ; 2) pleur d'excès, pleur de dépense, basculement du bonheur dans la souffrance (et réciproquement) : abolition de la marque prédicative des « états » par le langage ; 3) de la satisfaction absolue (comblement) surgit, dans le champ du sujet de désir (car c'est là que nous sommes), le manque absolu, comme si

tout le « drame » humain (le Symbolique et le surgissement de la castration) en venait à se dire dans ces quatre vers qui vont de l'étreinte à l'amertume. L'amertume serait l'effet du Manque, le nom (psychologique) du Manque.

LA DIALECTIQUE

La troisième interprétation (ou troisième imaginaire) est dialectique.

« Profération » veut dire quoi ? À chaque fois, un signe unique. Quoique se répétant, le signe (*Je-t-aime*) serait à chaque fois nouveau : apostrophe reconduite et renouvelée (cf. *Argo*)²¹. Travail dialectique (qui ne serait pas sans rapport avec le travail du deuil car c'est un travail du mot qui choisit la visée de viabilité) : dialectiser la demande et/ou le désir sans jamais ternir l'incandescence de l'apostrophe.

Fonction éthique du langage et de l'amour : donner à une même phrase, à un même mot, des inflexions toujours nouvelles, conquérir des sens à travers les mêmes signes, créer une langue inouïe où la forme du signe se répète (sa voix, *vox*²², le signifiant), mais jamais son signifié, où le parleur et l'amoureux triompheraient de la réduction imposée à l'affect par le métalangage (analytique). Il affirmerait le droit au *Je-t-aime*, sortirait de la *classification* pour atteindre dans la vie même la *moire* du Texte.

Tels sont trois des Imaginaires du *Ich liebe dich* : de la demande, du désir partagé, du travail dialectique (de la réussite du rapport amoureux). Le dernier est déjà une sortie de l'Imaginaire, car il reconnaît la valeur d'une *praxis*, d'une transformation.

-
1. *Shifter* (ou embrayeur) : terme de linguistique. Le *shifter* désigne les mots (*je, ici, maintenant...*) qui, renvoyant à la fois à l'énoncé et à l'énonciation, tirent tout ou partie de leur signification de la situation de communication.
 2. « Lalangue sert à de tout autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de lalangue, cette lalangue dont vous savez que je l'écris en un seul mot, pour désigner ce qui est notre affaire à chacun, lalangue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi » (*Le Séminaire*, livre XX : *Encore*, 1972-1973, « Le rat dans le labyrinthe », texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975, p. 126).
 3. Le président Schreber manifeste un « fantasme de désir homosexuel » qu'il n'assume pas : « Cette phrase “Je l'aime” (lui l'homme) est contredite par [...] le délire de persécution [...] “Je ne l'aime pas — je le hais — parce qu'il me persécute” [...] L'érotomanie qui, en dehors de notre hypothèse, demeurerait absolument incompréhensible, s'en prend à un autre élément de la même proposition :
“Ce n'est pas *lui* que j'aime. — C'est *elle* que j'aime.” Et en vertu de la même compulsion à la projection, la proposition est transformée comme suit : “Je m'en aperçois, *elle* m'aime.”
“Ce n'est pas *lui* que j'aime. — C'est *elle* que j'aime — parce qu'*elle* m'aime.” Bien des cas d'érotomanie sembleraient pouvoir s'expliquer par des fixations hétérosexuelles exagérées ou déformées et cela sans qu'il soit besoin de chercher plus loin, si notre attention n'était pas attirée par le fait que toutes ces “amours” ne débutent pas par la perception intérieure que l'on aime, mais par la perception, venue de l'extérieur, que l'on est aimé. »

- « Le président Schreber : remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa » (1911), in *Cinq psychanalyses*, op. cit., p. 308-309. Dans « Du traitement possible de la psychose » (*Écrits*, op. cit.), Jacques Lacan analyse cet exemple.
4. La fin du paragraphe est barrée dans le manuscrit.
 5. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#) et [ici](#)).
 6. Phrase barrée dans le manuscrit.
 7. Roland Barthes se réfère très librement aux analyses de Jacques Lacan. Voir également p. 187, 282, note 1, et 422. Le besoin est défini et matériel ; la demande qui surgit à l'occasion de la satisfaction du besoin s'adresse à l'autre et s'avère infinie. Le désir se manifeste comme un au-delà de la demande : fondé sur le manque, le désir se caractérise fondamentalement comme désir de l'Autre (voir, de Jacques Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 627-630, et de Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 66-67).
 8. *Fort/Da* (allemand) : ici/là. Dans « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, op. cit., Sigmund Freud décrit le jeu d'un enfant qui lance et ramène une bobine reliée à un fil, en s'écriant tantôt *Fort !* (Ici !), tantôt *Da !* (Là !). Ce jeu symbolise le départ et le retour de la mère. C'est en constatant la répétition compulsive de cette expérience douloureuse que Sigmund Freud élabore la notion de « pulsion de mort ». Pour Jacques Lacan, le *Fort-Da*, comme substitution du mot à la chose, marque l'entrée dans l'ordre du symbolique. Voir « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits*, op. cit., p. 319. Voir aussi « L'inconscient et la répétition », § V « Tuchè et automaton », *Le Séminaire*, livre XI : *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973, p. 60. Voir [ici](#) de cette édition.
 9. Idée récurrente dans la pensée de Jacques Lacan. La citation n'a pu être identifiée.
 10. La fin de la phrase est barrée dans le manuscrit.
 11. « Un autre Saussure existe, on le sait : celui des *Anagrammes*. Celui-là entend déjà la modernité dans le fourmillement phonique et sémantique des vers archaïques : alors, plus de contrat, plus de clarté, plus d'analogie, plus de valeur : à l'or du signifié se substitue l'or du signifiant, métal non plus monétaire mais poétique. On sait combien cette écoute a affolé Saussure, qui semble ainsi avoir passé sa vie entre l'angoisse du signifié perdu et le retour terrifiant du signifiant pur » (Roland Barthes, « Saussure, le signe, la démocratie » [1973], OC IV, 333).
 12. Dans son séminaire « Tenir un discours », « Le discours-Charlus », Barthes utilise le mot « explosème » pour caractériser les éclats de colère que Charlus inflige au Narrateur dans *Le Côté de Guermantes* : « [...] les “explosèmes”, les actes in-tactiques du discours ne sont plus des “en-soi”, des expressions irréductibles, mais des *interpretanda*, des symptômes » (*Comment vivre ensemble*, op. cit., p. 217).
 13. Roland Barthes, qui utilise librement les concepts lacaniens, emploie ici, semble-t-il, le mot « désir » au sens restrictif de « désir sexuel ».
 14. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
 15. Friedrich Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, traduit de l'allemand et annoté par Georges Polti et Paul Morisse, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 182. Roman d'initiation (posthume, 1802) dont le héros part à la découverte des « fleurs bleues ».
 16. « Mélodie de timbre » (de l'allemand *Klangfarbenmelodie*). Arnold Schoenberg étend au timbre instrumental la notion de mélodie qui, comme courbe de variation dans le temps, portait exclusivement sur les hauteurs de sons. Voir « *Farben* » (« Couleurs ») et « *Das obligate Rezitativ* » (« Récitatif obligé »), les III^e et V^e des *Cinq pièces pour orchestre*. Dans son orchestration du *Ricercare* à 6 voix (1934-1935) de *L'Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach, Anton Webern fragmente les lignes mélodiques en les distribuant aux différents instruments de l'orchestre.
 17. La fin de la phrase est barrée dans le manuscrit.
 18. Souligné par Roland Barthes.
Dans son manuscrit, Roland Barthes écrit par erreur « aveux » à la place d'« adieux ».
 19. N° 4 : « *Wenn ich deine Augen seh !* » (« Quand je vois tes yeux ! »).
 20. Le texte allemand correspond aux deux derniers vers du quatrain. Roland Barthes avait déjà cité le poème de Heine dans « Comblement », *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC IV, 689).
 21. La nef *Argo* sur laquelle s'embarquent Jason et ses compagnons pour chercher la Toison d'or. Roland Barthes reprend souvent cette référence. Voir en particulier *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Le vaisseau *Argo* » (OC IV, 626) : « Image fréquente : celle du vaisseau *Argo* (lumineux et blanc) dont les Argonautes remplaçaient peu à peu chaque pièce, en

sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme. »

22. *Vox* (latin) : voix. *Marg.* : « *Roland Barthes par Roland Barthes* ». Cette précision renvoie au fragment « Sa voix » (OC IV, 646).

Anamnèse

Je signale seulement cette figure, banale. Nous devons signaler toutes les figures repérées, même si nous ne les traitons pas. Nous le faisons parce que nous sommes responsables vis-à-vis de la *moire* du discours amoureux. Raréfier les figures, en supprimer par lassitude ou impatience, c'est déporter les figures qui restent vers des thèmes. Or, ce qui nous intéresse, c'est la pulvérisation du discours, sa *nébulisation* (ordre des bouffées de discours) — non son organisation.

Enseigne

« Je viens de voir le timon du Chariot [...] Quand, la nuit, sortant de chez toi, je franchissais ton seuil, je l'avais en face de moi » (*Werther*, 148).

Figure

Courage, pour certaines, du rien à dire (sinon de les repérer).

Une recherche (un séminaire) n'est pas obligatoirement pleine. Il faut savoir lire les creux, les pannes. Bien plus, il faut les donner à lire. Imaginons un nouveau discours (universitaire, du savoir, etc.) qui s'assumerait par des marques explicites comme *troué*. Troué/Nappé.

Figure par laquelle le sujet du discours se remémore, fugitivement ou avec insistance, par hasard ou par recherche volontaire (anamnèse proprement dite), un objet qui a touché à l'être aimé — ou une scène dans laquelle a été pris l'être aimé — et tire de ce souvenir bonheur et/ou angoisse : anamnèses heureuses et/ou déchirantes. En somme, tout verbe à l'*imparfait*.

Noter seulement :

1) Scène-tableau (toujours le tableau : découpé). Werther est avec Lotte dans le verger de Lotte (*Werther*, 62). Ils cueillent des poires, lui armé d'un long cueille-fruits (il y a toujours un objet). Le sujet est dans le tableau → souvenir-fantasme. Le sujet colle à l'être aimé : sorte de souvenir jubilant de l'incorporation. Le tableau-souvenir (le souvenir fait l'encadrement) les rapproche.

2) Pour qu'il y ait anamnèse, il faut que le trait soit *mat*, insignifiant. Vocation des « scènes familières » à être anamnésiques et résistances de scènes dramatiques chargées de sens : l'insignifiance de l'objet conducteur absorbe toute la signification (nostalgique) du rapport amoureux. On se perd mieux dans l'insignifiance que dans la signification. L'insignifiance fonctionne comme un parfum, un grain sonore, une fragrance : peut-être la plus pure des *dépenses* (haïku).

3) Le trait (la scène) anamnésique¹ : au moment événementiel où il se produit, se forme, on ignore totalement son avenir anamnésique : c'est *mat*. Cela vibre plus tard d'une façon imprévisible et s'amplifie jusqu'au déchirement (le timon du Chariot).

4) Ambivalence : jouissance/désespoir.

a) Douceur de se mettre à l'abri², de s'installer, pour se rappeler, pour revivre à l'aise la scène, par anamnèse dirigée (cf. Loyola et les scènes du Nouveau Testament)³. Rentré chez lui, après avoir vu Lotte, Werther organise la remémoration d'une façon quasi épicurienne : « [...] je vais souper d'une beurrée, et t'écrire. Quelles délices pour mon âme que de la voir [...] » (*Werther*, 17).

b) À quoi répond souvent *en même temps* le déchirement du *jamais plus*. Stendhal : « Ce bonheur si charmant, je ne le reverrai jamais »⁴ (le charme n'est pas dans la scène, vécue d'abord comme *mate*, hors-sens, il est dans l'élaboration ultérieure).

L'anamnèse est une sorte d'hypnose manipulée par le sujet.

1. Marg. : « Vocation de l'après-coup ».

2. La pluie interrompt le bal champêtre où Werther et Charlotte dansent ensemble : « Nous nous mîmes à la fenêtre. Il tonnait encore au loin, sur notre droite ; une pluie délicieuse tombait à petit bruit sur la campagne, et la plus vivifiante senteur montait jusqu'à nous, en larges bouffées d'air chaud » (*Werther*, 26).

3. Voir Sade, *Fourier, Loyola* (OC III, 744).

4. Stendhal, *De l'amour*, op. cit., p. 33.

Annulation

Enseigne

Goethe : « C'est de l'amour seulement que nous [les poètes¹] sommes amoureux. »²

Figure

Cette figure : bouffée de discours au cours de laquelle l'objet aimé disparaît sous le volume de l'amour lui-même. En tant que personne, sa contingence s'amenuise, il s'annule.

Cas dans *Werther* : Charlotte est insignifiante, fade. Elle est écrasée par l'amour de Werther : c'est la mise en scène, en énonciation, d'un amour — d'une structure —, non d'une relation. C'est le sentiment — non l'objet — qui est en quelque sorte fétichisé : « perversion amoureuse ».

Se rappeler Freud : dans l'état amoureux, abandon du Moi à l'être aimé : « absolument comparable à l'abandon à une idée abstraite »³.

Tout se passe comme si le sujet sacrifiait l'image à l'Imaginaire⁴. L'Imaginaire, c'est-à-dire le discours amoureux dans son ensemble, est une structure chérie, plus précieuse que tout être réel.

Dans l'économie du sujet amoureux, ambivalence de cette figure :

1) *Profit* : le sujet s'insensibilise face aux « accidents », aux contingences de la relation. Dès qu'une blessure menace (la jalousie), il l'absorbe et la neutralise dans la magnificence et, pour ainsi dire, l'abstraction du sentiment. À la limite, l'amenuisement de la personne aimée — en tant que contingence — peut aller jusqu'à la disparition. Mouvement de la *cortezia* : paix, paradoxale, de désirer ce qui est absent.

2) *Préjudice* : débordement, élargissement, approfondissement → écrasement du sujet qui se reproche d'abandonner l'être aimé au profit du sentiment qu'il lui porte.

1. Précision de Roland Barthes.
2. *Werther*, *op. cit.*, note 1, p. VI.
3. Sigmund Freud, « Psychologie collective et analyse du moi », chap. 8 des *Essais de psychanalyse*, *op. cit.* p. 137, cité par Christian David, *L'État amoureux*, *op. cit.*, p. 42. La traduction qui diffère du livre est sans doute de Christian David.
4. *Marg.* : « Cf. addiction ».

Ascèse

Enseigne

« [...] grimper sur des rocs escarpés, voilà quel est alors mon plaisir, ou me frayer un sentier à travers d'impraticables fourrés, à travers les haies qui me blessent, les épines qui me déchirent ! Alors je me sens un peu mieux ! » (*Werther*, 63).

(Ceci, après avoir décidé de quitter Charlotte.)

Figure

Figure de la mutilation, de la punition, en réponse à une culpabilité. Substitut d'un petit *acting-out*¹ castrateur : tuer ou *abîmer* son corps, se faire raser les cheveux, porter des lunettes noires, etc. Comportement hystérique de deuil, impliquant aussi chantage à l'être aimé : voici ce que tu fais de moi. Car, le sujet collant à l'image (à l'autre), tout ce qu'il fait de plus solitaire, secret, intérieur, est toujours fait *sous le regard* et à *l'adresse de cet autre*.

Noter : il peut y avoir des fantasmes d'*ascèse douce* : culpabilité très intériorisée, très « acculturée » ; sentiment dirigé (\neq s'abîmer), caractère doucement effusif, introspectif et comme sécurisant d'une retraite « pure ».

Cf. ces mauvais vers de Sully Prudhomme (*Soupir*, Duparc) :

Ne jamais la voir ni l'entendre
 Ne jamais tout haut la nommer,
 Mais, fidèle toujours l'attendre,
 Toujours l'aimer².

1. *Acting-out* (anglais) : passage à l'acte. L'expression revient fréquemment dans les *Écrits* de Lacan.
2. Mélodie d'Henri Duparc pour voix et piano sur un texte de Sully Prudhomme.

Attente

Enseigne

À cette figure, nous pourrions mettre bien des enseignes, tant elle est connue : par exemple *Erwartung* de Schoenberg¹ (1909-1910), sur un poème de Marie Papenheim, poème de dimension intentionnellement psychanalytique (Vienne 1910). Une femme cherche, dans la forêt, la nuit, son amant et le trouve assassiné : poème musical de toutes les angoisses. L'attente est l'*eidos*² même de l'angoisse.

Enseigne plus connue — moins narrative : « Die Post », du *Voyage d'hiver* (W. Müller)³ :

*Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz ?*

De la route parvient le son d'un cor de poste.
Qu'a-t-il donc pour battre si fort,
Mon cœur ?

*Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderbarlich,
Mein Herz ?*

La poste n'a pas de lettre pour toi.
Pourquoi cet étrange émoi,
Mon cœur ?

Si une seule définition était possible du sujet amoureux, ce serait celle-ci : le sujet amoureux est *celui qui attend*, de toutes les manières. De l'attente fondamentale et comme permanente du comblement, de la présence, jusqu'aux attentes les plus contingentes, non moins angoissantes : l'attente d'un rendez-vous, d'une lettre, d'un téléphone.

1) *La perte*. Attente : sorte de morceau pur du temps, où se mime la perte de l'objet aimé. Développement de la « mélancolie » (cf. Melanie Klein)⁴ : peine et inquiétude pour l'objet aimé, crainte de le perdre, désir de le retrouver. Toute attente est un petit deuil. Attente (dans un café) : horreur renouvelée d'un « sevrage » (n'oublions pas l'étymologie : sevrer < *separare*)⁵. Ce qui importe ici, ce n'est pas tellement la régression infantile (dépression infantile de Melanie Klein) : évidente. C'est que cette régression — ce tumulte de l'angoisse — est immédiat, répété au gré des incidents les plus futiles, ou du moins les plus menus : tout, immédiatement, sans « rien ». Telle est la force, l'énergie d'angoisse du discours amoureux.

2) *Panique*. L'attente amoureuse (la plus futile) est en effet panique. L'Imaginaire, on le sait, est totalisant, coalescent : tout le corps s'y prend, intensément, sur le mode vital. L'amoureux qui attend se tient exactement le même discours (l'image qui suit est hardie) qu'un poisson hors de l'eau. Cette image est employée par référence à un *koan* bouddhique⁶ :

Le maître tenant la tête du disciple sous l'eau, longtemps, longtemps ; peu à peu les bulles se raréfient. C'est alors seulement qu'il le sort, le ranime : « Quand tu auras désiré la vérité comme tu as désiré l'air, alors tu sauras ce qu'elle est. »

Le sujet amoureux désire la présence de l'être aimé, comme si cette présence était la vérité ; et l'attente est l'épreuve de cette vérité.

L'attente blesse supplémentaires, en ce qu'elle manifeste la *dépendance* (voir ce mot)⁷. Le téléphone que j'attends rend tous les autres importuns.

1. *Erwartung* (allemand) : attente. « Monodrame » musical en un acte d'Arnold Schoenberg.

2. *Eidos* (grec) : essence.

3. « *Die Post* » (allemand) : « La poste ».

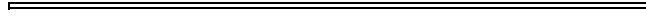
4. *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 346. « Je propose maintenant de donner, à cette peine et à cette inquiétude pour les objets aimés, à ces craintes de les perdre et à ces désirs de les retrouver, un nom très simple tiré du langage courant, la “nostalgie” de l'objet aimé. »

5. *Separare* (latin) : séparer.

6. Dans « Absence », *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, 45), Roland Barthes précise en note : « Koan rapporté par S.S. » (Severo Sarduy). Sur le koan, voir [ici](#).

7. Voir [ici](#).

Séance du 30 janvier 1975



Autre langage

Sociolectes

Enseigne

« Le prince (chez qui Werther fait un séjour après avoir démissionné de l'ambassade) a le sentiment de l'art, et ce sentiment serait plus vif encore, si l'affreuse tournure d'esprit scientifique et l'habituelle terminologie ne venaient l'atrophier » (*Werther*, 87-88).

Figure

Par cette figure le sujet pointe le frottement, la friction insupportable, « horripilante » de son langage amoureux (pour lui : langage *droit*) et de tout autre langage : langages constitués de la mondanité, de la science, de la mode, de la généralité, ressentie avec horreur comme facticité.

Déplions :

Place : le discours amoureux est comme la *langue* du narcissisme. Compétition de langues. Le discours amoureux est limité par des langues-repoussoirs. Écœurement de langages : question de place.

Facticité : sentiment de l'inversion du réel. Le mondain, le scientifique, la généralité : faux réel. Le vrai réel est l'Amour (≠ « facticité »). Sentiment du sujet amoureux : que l'Amour donne à voir lucidement la futilité, la vanité des langages non amoureux. L'Amour est médiateur de vérité. Élargissement philosophique du sentiment amoureux.

Investissements : « Tout investissement (de langage) autre que le mien est vain. » Lutte d'investissements de langage.

Clivage des systèmes : l'autre langage renvoie au clivage des champs, des systèmes. Deux systèmes clivés : l'Amoureux/le Mondain ; tout chevauchement est intolérable¹. Ceci : la nudité de la relation au monde (d'exclusion, de séparation). Mais la séparation (qui est en fait une évaluation) rencontre des codes culturels qui l'alimentent et lui servent d'alibis.

1) *Affreuse terminologie*. Nous venons de voir : rejet de la terminologie esthético-scientifique, de la scientificité appliquée à l'ordre du sensible, du fin (« affreuse terminologie »). Cf. un sémiologue amoureux — ou un psychanalyste (pourquoi pas ? ne le sont-ils jamais ?) — à qui un collègue viendrait, en pleine crise, parler de « signifiant », de « signifié » ! Amour → *chutes* de langage.

2) *Inversions*. Quand il s'installe à D., près de l'ambassadeur pointilleux, Werther amoureux est affronté au style administratif et il en est exaspéré (*Werther*, 71). Le rejet de l'autre langage est articulé sur une esthétique : l'ambassadeur pourchasse les inversions de Werther-Goethe et le défaut de transitions (habituel chez Goethe). Or Goethe (Werther) est pour les inversions, parce qu'elles sont du côté de la dissymétrie (de l'art) : « Plus une langue vit, plus elle a d'inversions ; plus elle retombe au rang de langue morte, livresque, moins elle en a » (*Werther*, note 118).

Noter le diagrammatisme : à l'amoureux en rupture de mondanité, de sociabilité, de généralité, de conformité, correspond une esthétique de la dissymétrie, de l'inversion, de l'asyndète, de l'irrégularité. C'est du moins ainsi que le sujet amoureux *se dit*.

1. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* : Clivage » (voir [ici](#)).

Bonté

Enseigne

« Elle est toujours auprès de son amie mourante, et elle est toujours la même, toujours la vigilante, la douce créature qui, partout où elle porte les yeux, apaise des douleurs, fait des heureux » (*Werther*, 36).

Figure

Figure de discours par laquelle le sujet amoureux pointe et se parle à lui-même la « bonté » de l'objet aimé. « Bonté » vaut ici pour toute qualité, toute vertu « objective » de l'être aimé, c'est-à-dire toute qualité qui peut être posée extérieurement, hors de la relation amoureuse. C'est le Bien *objectif* et *objectal* de l'être aimé.

1) *Perfection*. La Bonté (ou tout substitut) vise l'être aimé comme parfait¹. Thème kleinien : le bon objet est parfait (c'est-à-dire en fait soustrait à tout bilan caractériel. Parfait : sans rien dans le plateau négatif de la balance, *sans tare* ; l'être aimé a un *poids absolu*).

2) *Magie*. La Bonté affirmée vient colmater l'incertitude au sujet de la « bonté » du bon objet qui peut se transformer très vite en mauvais objet (Melanie Klein)². Sorte de Bonté magique : cf. les Euménides, les Bienveillantes (pour les Érinyes). Charlotte est décrite d'ailleurs en termes de magie. C'est la Consolante, l'Apaisante, la grande Médiatrice, la grande Figure d'Intercession (elle détient notamment le pouvoir magique par excellence : la Musique). C'est une bonté *qu'on prie* sans cesse (parce qu'on a peur qu'elle se retourne) : bonté précaire.

3) *Exclusion*. Donnée comme « psychologique », la bonté de Charlotte se retourne en fait contre Werther : elle désigne en effet *le lieu où Werther n'est pas*. Là où Werther ne veut

qu'une chose, à savoir que Charlotte soit amoureuse, il trouve à la place une bonté générale ; pire qu'une dénégation, une esquive ; pire qu'un manque, autre chose à la place (ce qui bloque en lui tout ressentiment, toute riposte d'agression). La bonté de Charlotte — même et surtout si elle se répand sur lui — met Werther dans l'exclusion.

4) Cette figure est intéressante, car elle montre le jeu du psychologique et du structural. Ce qui importe en fait au sujet, c'est la configuration de la relation, c'est-à-dire sa *place* (structurale) ou le défaut de place. Comme attribut psychologique, la « bonté » a un triple rôle : *a*) elle maintient l'imagination de l'Objet Parfait, *b*) elle masque et révèle à la fois l'exclusion du sujet, *c*) elle le dote d'un discours culturel (du genre « idyllique » : « tout va bien », nous nous aimons, elle est parfaite, etc.).

1. Précision de Roland Barthes : « Voir Perfection » (voir [ici](#)).

2. *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 317.

Cacher

Enseigne

« [...] ne rien trahir de mes desseins » (*Werther*, 64).

Figure

Cacher à l'être aimé la passion, ses aléas, ses troubles, ses détresses, son degré car il ne s'agit pas ici de cacher l'aveu (schéma phédrien)¹. L'aveu peut avoir été fait et le problème du *dire* se poser tout de même².

Figure délibérative posant au sujet un problème de conduite. Proairétique³ : que faire ? quel terme de l'alternative choisir ?

Dans le discours amoureux, deux types d'angoisse : 1) angoisses de *constat* (désespoirs, détresses), 2) angoisses de *conduite* (angoisse proprement dite).

La délibération se tient à travers le double discours suivant du *je* amoureux :

1) Dois-je lui montrer *toute* la passion, y compris son excès ? Ne dois-je pas dire la *vérité* ? (la vérité : le Moi collé à l'image). De plus, pensée insidieuse et retorse : et si l'être aimé, quoique hors de la passion, avait *besoin*, par quelque disposition inconnue de sa structure, de recevoir le message d'une passion ? Si la *demande* aidait l'autre, par exemple à consister narcissiquement ou maternellement ?

2) Mais si au contraire cette passion — non partagée passionnellement — pesait à l'être aimé ? Constituait une contrainte intolérable sur son désir propre ? Ne dois-je pas alors, puisque j'aime (aporie de l'amour narcissique et oblatif à la fois), alléger cette contrainte, cacher cet excès passionnel ? Ne dois-je pas me faire *saint* (car, en donnant mon silence, je le donne *pour rien*, sans même la contrepartie que ce don soit reconnu comme tel, même pas le profit du sacrifice : *aucun échange*).

Werther pratique les deux réponses : il cache une première fois, mais, dans la dernière entrevue, lâche le dire et ses excès.

L'origine de cette figure partagée est dans la contradiction même qui fonde le sujet amoureux : un narcissisme qui a un objet autre (*i*)⁴, il est vrai identificatoire :

— Si l'identification est maintenue dans son intégrité, c'est-à-dire si Charlotte disparaît complètement comme sujet, le *je* amoureux est renvoyé à une expression qu'il doit libérer : dire *lyrique* de la passion, dire intégral.

— Si l'identification se fissure un instant, laissant apparaître dans l'objet identifié la personne réelle (rebelle à l'identification), le *je* amoureux est obligé de prendre en compte le désir de l'autre et de se taire pour ne pas léser.

— C'est que le discours amoureux comporte toujours un *chantage* que le sujet se fait subir à lui-même. Si j'aime X, je suis tenu de vouloir son bien, de ne pas détériorer le bon objet. Mais je ne puis éviter cette détérioration qu'en me léasant moi-même : je suis condamné à être un *saint* ou un *salop*.

Tel est le *redan* de l'imaginaire amoureux.

1. Sur la question centrale de l'aveu de Phèdre, voir, de Roland Barthes, *Sur Racine* (OC II, 148).

2. *Marg.* : « Cacher la passion, non l'amour ».

3. Roland Barthes commente la « mantique » d'Ignace de Loyola : « [...] la langue d'interrogation élaborée par Ignace vise moins la question classique des consultations : *Que faire ?* que l'alternative dramatique par laquelle finalement toute pratique se prépare et se détermine : *Faire ceci ou faire cela ?* Pour Ignace, toute action humaine est de nature paradigmatique. Or, pour Aristote aussi : la *praxis* est une science et cette science repose sur une opération purement alternative, la *proairésis*, qui consiste à disposer, dans le projet d'une conduite, des points de bifurcation, à en examiner les deux perspectives, à choisir l'une et non l'autre, puis à repartir [...] » (*Sade, Fourier, Loyola*, OC III, 742). Le code proairétique est un des cinq codes retenus par Roland Barthes dans *S/Z* (voir [ici](#)).

4. Voir [ici](#).

Chaîne

Heine, *Dichterliebe* (Schumann) :

*Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen Andern erwählt ;
Der And're liebt eine And're,
Und hat sich mit dieser vermählt.*

Un garçon (A) aime une fille (B)
Qui en a choisi un autre (C) ;
Mais cet autre en aime une autre (D)
Et s'est marié avec elle ¹.

Cette citation pose le principe de la chaîne des amours, des désirs : $A \rightarrow B \rightarrow C \leftrightarrow D$.

Toutefois, ici, elle apparaît sous sa forme mythique, poétique, trop linéaire (et donc propre à la diégèse) : archétype de récit.

Dans *Werther* : désordre de la chaîne, qui n'a qu'un principe d'ordre : le sujet (Werther) comme centre.

Werther \leftrightarrow l'amie morte (plus âgée)
(*Werther*, 7) ²

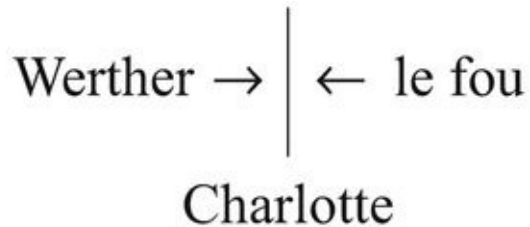
Die arme Leonore ³ \rightarrow Werther \rightarrow la sœur (*Werther*, 2)

Werther \rightarrow Charlotte (\leftarrow le fou) ⁴

Non pas une ligne, mais une sorte de *tresse* : masse fluente de désir avec quelques points de fixation. Ce qui importe dans la configuration, ce n'est pas la symétrie, sa logique, son ordre (idée de Destin), sa « fuite », si régulière chez Heine, c'est qu'elle implique :

1) *Permutations*. Une permutation, une réversibilité des rôles : le sujet vient là où il n'était pas. Werther s'est amusé de la pauvre Leonore, mais occupera ensuite sa place. Ceci est possible et signifiant parce que le sujet occupe toujours une place, un rôle (celui du *rieur*, par exemple). Pas de degré zéro dans la topologie amoureuse : personne n'est *neutre*.

2) *Miroir*. La chaîne produit des miroirs :



= identification distancée → horreur (de Werther
à l'écoute de l'histoire du fou)

Noter que le miroir est ordinairement réduit à l'identification simple, au narcissisme unitaire. Il faut très peu de chose pour qu'il devienne un opérateur, non seulement critique, mais de l'ordre de l'horreur : effet épique, brechtien⁵, transporté à l'ordre du Moi (cf. théâtre épique comme miroir de l'« horreur » sociale).

La chaîne (c'est l'un des aspects non linéaires, disons l'aspect fugué après l'aspect contrapuntique)⁶ pose le retour de l'amour (du discours amoureux) chez un même sujet. Or si retour il y a, c'est retour de la *différence* (thème qui nous intéresse car c'est la structure même du texte). Ce qui revient est toujours *premier* : c'est le retour de la *primeur* (« La Treizième revient... C'est encor la première/Et c'est toujours la seule — ou c'est le seul moment »)⁷.

Explication structurale : la combinatoire (ne serait-ce que celle de nos figures, de nos bouffées) change. Quelques permutations, lacunes ou nouveautés, suffisent à assurer une originalité à chaque amour : c'est le mécanisme même de l'opposition Langue/Message.

Explication « existentielle » : ce qui revient, c'est le désir. Or le désir ne peut faire l'objet d'aucune *mathèsis*⁸ : on n'apprend jamais rien sur son propre désir, ni sur le désir de l'autre (ratage permanent : chacun est impuissant à ressentir le plaisir de l'autre).

Il ne s'agit donc pas d'une chaîne (ou du moins ce n'est pas l'aspect le plus intéressant), mais plutôt d'une *moire*^{*}, d'un tissu, c'est-à-dire d'une chaîne + trame (et va-et-vient).

* *Moire* (mot employé ici souvent) : étoffe à reflets changeants et ondulés (écraser le grain des étoffes avec une calandre). Anglais *mohair* (étoffe de poils de chèvre angora) qui vient de *mukhayyar*⁹ : camelot grossier (peluche de laine) contaminé avec « chameau ».

1. La traduction, plus familière que l'original allemand, est sans doute de Roland Barthes. « Un jeune homme aime une jeune fille,/ Mais elle en a choisi un autre./ Cet autre en aime encore une autre/Et l'a épousée sans attendre » (traduction d'Arlette de Grouchy, EMI Classics, 1997).
2. Werther évoque le souvenir nostalgique d'une amie de jeunesse avec laquelle il a connu une relation harmonieuse.
3. *Die arme Leonore* (allemand) : « la pauvre Leonore ». Leonore est amoureuse de Werther qui, de son côté, se montre sensible « aux charmes espiègles de sa sœur ».
4. Werther s'apitoie sur le sort d'un jeune homme fou qu'il rencontre cherchant en plein hiver des fleurs pour les offrir à sa bien-aimée (*Werther*, 107-108).
5. Depuis Aristote, on oppose le discours épique (narratif) au discours dramatique (théâtral). Le théâtre épique de Bertolt Brecht cherche à retrouver sur la scène la distance critique qui caractérise le narrateur dans le récit.
6. La fugue est la forme la plus complexe dans l'art musical du contrepoint. Dans un emploi très libre du mot, Roland Barthes donne à « contrapuntique » le sens d'« oppositionnel ».
7. Gérard de Nerval, *Les Chimères*, début d'« Artémis ».
8. *Mathèsis* (grec) : savoir, science, apprentissage. Ici, savoir interprétatif.
9. *Mukhayyar* (arabe) : au sens premier, « choix ».

Circonscription

Enseigne

« Je pourrais mener la vie la meilleure, la plus heureuse, si je n'étais un insensé » (suit la liste des bonheurs isolables : appartenir à la famille de Charlotte, être aimé du père, des frères, profiter de la bonne entente avec Albert, etc.) (*Werther*, 49).

Figure

Cette figure vise l'impossible circonscription du plaisir amoureux (plaisir d'amour, d'Éros, plaisir de présence, plaisir de parole : les « bonnes conversations »)¹.

Ceci fait partie des tentatives internes de solution : accepter les absences, l'éloignement, l'engagement de l'objet aimé (Charlotte est « prise »), suspendre tout retentissement de ces vacances et *se contenter* de ce qui est donné par le réel (Werther voit souvent Charlotte qui est très « bonne » pour lui). Introduire dans l'Imaginaire amoureux un projet hédoniste, épicurien (*se contenter de*).

C'est évidemment un projet fou, qui dénie de front la « réalité de l'Imaginaire ». Imaginaire : globalisant, coalescent, champ d'une métonymie éperdue. L'Amour est l'espace de la *déteinte* : impossible de trancher, de *schizer*, de pluraliser le sujet (coalescence terrible du Moi).

C'est donc le vœu impossible, celui qui défie l'être, le nom même de l'Amour. Le vœu d'éloignement définitif, de renoncement, lui, n'est pas du tout contradictoire avec le nom : *cortezia* et dans *Werther* même. Cf. Décision de partir.

1. *Marg.* : « Issue par anthologie ».

Clivage

Déréalité

Enseigne

Henri Heine, *Dichterliebe* (III) :

*Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine...*

La rose et le lys, la colombe et le soleil,
Jadis je les aimais d'amour.
Je ne les aime plus, car je l'aime elle seule,
La Petite, la Frêle, la Pure, l'Unique, etc.

Figure

Dissociation des consciences et des systèmes.

DISSOCIATION DES CONSCIENCES

(Nous reprenons ici l'hypothèse d'un certain rapport entre l'état amoureux et l'état hypnoïde.)

État hypnoïde¹ : les contenus de conscience qui y apparaissent n'entrent que peu ou pas en liaison associative avec le restant de la vie mentale (formation de groupes d'associations séparés). Les représentations sont coupées du *trafic associatif* (groupe psychique séparé, chargé d'affect). *Clivage* (de la conscience) : caractère fondamental de l'hystérie : *double conscience*.

Cf. le discours amoureux a son propre système associatif et affectif, coupé de l'*autre* système, celui du « réel », du « mondain », du normal.

Prédisposition à la séparation et à la constitution de deux mondes : « Que la vie humaine ne soit qu'un songe [...] je porte ce sentiment en tous lieux avec moi » (*Werther*, 9).

Chassé-croisé : Vie réelle ≠ rêve amoureux

Vie = rêve ≠ Amour = réel (vrai)

LES SYSTÈMES

Les systèmes de valeurs, de raisons, d'affects (blessures, joies, désirs) : réseaux associatifs, séparés, engendrant leur propre logique, leur propre raison, leur propre bon droit, leur propre *nécessité* (*anankè*)².

Trois systèmes en présence (en dissociation) :

— système amoureux (du sujet amoureux) = A

— système de l'objet aimé (en tant qu'il est un sujet) = B

— système mondain (le « on ») = C

Dans *Werther*, le système B et le système C coïncident.

Werther : dans la Nature (Herder : *Werther* est un génie passif, Prométhée, un génie actif³). La nature est une réserve de puissance (théorie de la *tension* à propos du suicide). Charlotte, elle, est hors de la Nature, du côté des normes sociales (≠ Massenet)⁴. Le système de l'objet aimé est le système mondain. Pour *Werther* amoureux, Charlotte est plongée dans le tableau, la fantasmagorie du système adverse : elle est donc essentiellement *étrange* (lointaine), *incommunicable* (dissociation des consciences). S'il ne *dit* pas cette distance, c'est parce qu'il doit s'interdire d'altérer par un quelconque jugement la perfection de l'objet introjeté. Mais il n'est pas tenu au même aveuglement à l'égard du système C (mondain) : nombreuses déclarations où il assume le clivage A/C.

Le mondain (ses obligations, ses valeurs, son discours) est une fantasmagorie *terne* → l'ennui, le *taedium*⁵ (cf. l'autre langage).

D'un système à l'autre, le fait change de *retentissement*. Un retard de présence, de rendez-vous, de téléphone dans le système A a d'énormes effets d'angoisse, de fabulations, d'explications. Ce même retard dans le système B-C est pris avec bon sens, rationalité,

calme. J'insiste sur cette notion de *retentissement*, parce que, me semble-t-il, c'est le lieu (méconnu) de l'incommunication des systèmes. C'est presque une notion musicale : comme si chaque système avait son timbre, insoutenable à l'autre. La vraie opposition : *mat/sonore*.

Les deux systèmes en se frottant créent un dysfonctionnement (*Werther*, 91). Le jeune valet amoureux⁶ : « il faisait ce qu'il ne fallait pas ». « Inadéquation » du sujet amoureux : il se vit (se parle) comme à *côté* du monde (clivage des consciences).

Le système B (de l'objet aimé) peut avoir son système à lui (de valeurs, de névrose) qui n'est pas forcément mondain.

Chaque système est vrai en soi et il n'y a aucune transcendance pour les départager. Cette carence de transcendance (d'arbitrage) a pour code fréquent : la *scène*, contestation réciproque sans fin, langage sans fin.

On voit mieux alors de quoi est fait chaque « système » : c'est la verbalisation, plus ou moins rationalisante, de ce qui est irrépressible dans le sujet. Le Système = la *Nécessité*. L'espace amoureux est l'espace de la Tragédie, où des Nécessités s'affrontent. Affrontement de consciences dissociées = affrontement de Fatalités. Le sujet amoureux et son partenaire, s'ils ne se laissent pas engloutir dans la « Scène », n'ont d'autre recours que de dépasser chaque contingence dissociative pour accéder à la conscience de Nécessité qui est proprement le Tragique. Si fort que A souffre, « par la faute » de B, il ne peut alors « donner tort » à B. C'est encore ici l'espace tragique : les « adversaires » le sont par situation structurale, non par opposition psychologique. Dans l'univers tragique, les ennemis « se respectent » ; de même dans la relation amoureuse, si elle cherche à se dialectiser, c'est-à-dire à passer du pathos dramatique à la conscience tragique.

LA DONATION DE SENS

Dissociation des consciences → dissociation des systèmes → isolation du système amoureux.

Le système amoureux est un champ d'investissement (cf. le retentissement). Investissement (*Besetzung*)⁷ : « représentation » + quantum d'affect → objets et représentations affectées de certaines valeurs (cf. objet-valeur, intentionnalité en phénoménologie).

Quel est l'effet de l'affect ? Il *donne le sens*. C'est un créateur structural, un *semiothète*, un *logothète*⁸.

Soit la Nature : en tant qu'unitaire, elle n'est pas paradigmatique ; elle est forclosée au sens. La valeur amoureuse la tranche en deux parts, comme le fit l'épée de Roland de la montagne du même nom⁹ : bonne/mauvaise, triomphante/horrible. Comme événement, l'Amour est un *marqueur* : il crée un espace de sens (nouveau).

« Devant mon âme s'est, en quelque sorte, levé un rideau, et la scène où je contemplais la vie infinie se transforme sous mes yeux en l'abîme de la tombe éternellement ouverte » (*Werther*, 59).

La dissociation des systèmes correspond à l'opposition des *langues*, de champs de création du sens. L'amour ne se contente pas d'infléchir une interprétation, de la rendre partielle : il change la langue dans son entier. Sade, Fourier, Loyola sont logothètes. En voici un quatrième : l'Amour. Ce changement radical de langue est donné sous la métaphore d'une mutation physique (depuis que Charlotte permet à Werther de la voir) : « [...] soleil, lune, étoiles peuvent bien tranquillement vaquer à leurs affaires, je ne sais ni quand il fait jour, ni quand il fait nuit, et le monde entier s'évanouit autour de moi » (*Werther*, 27-28).

Cf. notre citation du *Dichterliebe*¹⁰ : bascule intégrale de la langue, *chute* du système mondain (ou ici « naturel »).

LA CHUTE DU MONDAIN

La dissociation des Systèmes-Consciences n'est nullement abstraite, elle entraîne chez le sujet amoureux un état constant et présent (très existentiel), non d'« absence », mais de « distance ». Le mondain est frappé par une immobilité, une facticité, un *enchantement* terne, négatif : l'*Ennui*.

Il y a renversement (le renversement des langues) : l'extériorité devient ennuyeuse (le di-vertissement), l'intériorité est recherchée.

La dissociation est la couleur psychotique de l'amoureux : frottement de discours incommunicants (hétérologie). L'amour, monologique dans son propre discours, devient hétérologique si le discours « se frotte » au discours mondain. Werther est dans un rapport hétérologique avec le mondain (cf. l'*autre* langage)¹¹ : l'ambassadeur, le prince chez qui il veut se retirer, Albert. Un sujet amoureux *actuel* est : 1) anachronique, 2) d'une extrême avant-garde par l'hétérologie.

Système amoureux : système de fonctionnement : « cela fonctionne » (langue suffisamment ample pour bien fonctionner : nouveauté et récurrence des signes). Si douloureux ou difficile que soit l'exercice du système amoureux, le sujet le garde *en tant qu'il fonctionne*. Ce qui vient du réel est menaçant, en tant qu'il va provoquer un dysfonctionnement du système. Exemple : Werther est dans son système. On lui propose un poste ailleurs (p. 43) ; c'est pour lui une proposition *importune* parce qu'elle menace la nature *homéostatique* du discours amoureux (qui fonctionne en s'entretenant lui-même). Toute information (« nouvelle ») est menaçante.

En somme (sens de tout cela), le sujet amoureux est un bilingue malheureux, dysphorique — peut-être comme tout bilingue.

1. Roland Barthes se réfère à l'article « Clivage du moi » du *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, de Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis.
2. *Anankè* (grec) : destin.
3. Herder fait de Prométhée le symbole de l'Homme : animal par son corps et créateur grâce au langage. Voir le *Traité de l'origine des langues* (3^e section, 48).
4. *Werther*, opéra de Jules Massenet sur un texte de Jules Barbier, créé à Vienne en 1892. Beaucoup plus passionnée que le personnage de Goethe, la Charlotte de Massenet est partagée entre la promesse qu'elle a faite à sa mère d'épouser Albert et son amour pour Werther. La parenthèse de Roland Barthes reste très elliptique.
5. *Tedium* (latin) : dégoût, ennui, lassitude.
6. Werther rencontre un valet de ferme passionnément amoureux d'une veuve, sa patronne. Le jeune homme, dont la passion émeut Werther, finira par se faire congédier. Voir la fin tragique de cette aventure p. 181 de cette édition.
7. *Besetzung* (allemand) : investissement. Concept freudien apparaissant dans *Étude sur l'hystérie*, *op. cit.*
8. « Sémiothète », « logothète » : néologismes créés par Roland Barthes ; littéralement, « créateur de signes », « créateur de langue ». Le mot « logothète » apparaît dans *Sade, Fourier, Loyola* (OC III, 701).
9. Selon une légende, Roland, le neveu de Charlemagne, aurait fendu la montagne en voulant briser son épée Durandal pour qu'elle ne tombe pas entre les mains des Sarrasins. Un défilé près du cirque de Gavarnie, dans les Pyrénées, porte le nom de « brèche de Roland ». Dans *La Chanson de Roland*, qui ne mentionne pas cet épisode, Roland tente simplement de briser son épée sur un rocher.
10. Voir [ici](#).
11. Voir [ici](#).

Cœur

Enseigne

« [...] mon cœur, je suis seul à l'avoir » (*Werther*, 87).

Figure

Werther, invité par le prince de X, se plaint : « [...] 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 » (*Werther*, 87).

Une note érudite dit : « Saint-Preux aussi parle souvent de son cœur et le met au-dessus de tout. »¹ Le problème n'est pas du tout là : il ne s'agit pas d'une prééminence (historique) des valeurs affectives (romantisme), mais d'une agression du monde contre le sujet amoureux. Donner son cœur. Cœur : ce qui se donne, pour rien, « Tondon ». Si pour rien → mort :

— On m'aime là où je ne suis pas. On ne m'aime pas là où je suis.

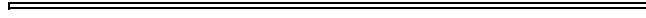
— Le monde et moi ne nous intéressons pas à la même chose. Ce qui accroît le malaise, c'est que cette chose divisée, c'est moi.

— Esquisse du dessin tragique : le « précisément ». Le monde m'accueille *précisément* là où je n'ai pas envie d'aller : exactitude de la symétrie contrastante : le comble.

— Je ne suis pas connu, on se trompe sur ma vraie valeur (sur mon vrai désir). *Cœur* veut toujours dire *Désir* → La révolte de la vedette. Thème du *Et moi ! Et moi !*

1. *Werther*, *op. cit.*, note 143 p. xv. Saint-Preux est le héros de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau.

Séance du 6 février 1975



Comprendre

Cette figure, exceptionnellement, sans enseigne : creux que nous pouvons lire dans *Werther*, à partir de nous-mêmes.

S'il devait y avoir une enseigne, il faudrait la prendre dans le langage commun : le sujet amoureux s'écriant devant la totalité de ce qui lui arrive (le *Retentissement*) : *Je veux comprendre !* (Cf. dans *Werther*.)

LA MÉCONNAISSANCE

Les conditions d'apparition du *vouloir-comprendre* dans le discours amoureux sont structurellement difficiles.

1) Discours amoureux = Imaginaire = discours du *Je*. Or le *moi* est le lieu même de la méconnaissance. Vouloir sortir de cette méconnaissance, c'est d'abord percevoir le discours amoureux comme méconnaissance (Imaginaire). Semblant d'aporie logique : *vouloir-comprendre* est déjà, positionnellement, comprendre.

2) « Comprendre » : opération historique. On dit spontanément : si j'avais été Werther, j'aurais voulu désespérément comprendre. Mais cela avait-il un sens à l'époque ? « Comprendre » n'est-il pas un virus moderne ?

« Comprendre » (aujourd'hui), c'est déplacer un langage dans un autre langage (différent) : la passion dans la méta-passion ! Sauter de langage, comme de marche. Or, ce décrochage était-il possible au temps romantique ? En gros, il n'y a qu'une seule méta-passion alors : celle de la sémantique chrétienne. Aucune *épistèmè*¹ n'est là pour parler la passion au degré second. Il y a ce phénomène surprenant : la coïncidence de la passion et de son commentaire (car le commentaire est possible, mais il est tautologique. Werther ne cesse de se commenter à l'intérieur même du langage passionnel). Naturalité, *être-là* de la

passion, ce pourrait être aussi la définition du roman (tautologique) et son explication historique. Aujourd'hui, le seul roman *invendable* serait un « nouveau » roman de la *non-coïncidence* des langages (par exemple mi-essai, mi-roman).

D'où la carence d'enseigne de cette figure dans *Werther*.

LA « MENTALISATION »

Au sujet amoureux d'aujourd'hui qui voudrait « comprendre », la seule compréhension proposée (le seul départ de langage) est celle de la psychanalyse.

Sauf à s'assumer comme un pur produit idéologique, rétrogradé purement et simplement dans l'histoire bourgeoise. Sujet anachronique, exclu et coupable, il est à la fois peu compatible avec le *Et moi ?* de l'Imaginaire et cependant il peut être une figure romanesque intéressante : le roman à écrire ? Le « militant werthérien » ?

C'est toucher à la notion psychanalytique d'*intellectualisation* : « Processus par lequel le sujet cherche à donner une formulation discursive à ses conflits et à ses émotions de façon à les maîtriser. »²

En général, l'intellectualisation est mal vue, repérée comme un mode de résistance dans la cure.

Cela peut être plus compliqué : mise en discours intellectuel (de compréhension), temps reconnu nécessaire de l'*élaboration*, ou *perlaboration*³. Freud : « En donnant un nom à la résistance, on ne la fait pas pour cela immédiatement disparaître. Il faut laisser au patient le temps de bien connaître cette résistance qu'il ignorait, de l'élaborer. »⁴ On parle maintenant d'une façon plus précise et plus bienveillante de « mentalisation » : « *analyse* du transfert (seule capable de briser la compulsion de répétition, tout au moins dans ce qu'elle conserve de régressif et d'intégrable) »⁵. Cette phrase (modeste) convient bien au sujet amoureux, elle désigne un travail *dialectique*, confié au « comprendre » : ne pas rejeter le discours amoureux (l'amour), mais seulement dissiper en lui la répétition, l'inintégrable.

LA DIALECTIQUE DU « COMPRENDRE »

Donc, « comprendre » (« Je veux comprendre ») indexe un travail dialectique. Cela veut dire quoi ? En gros, que le sujet amoureux (qui tient le discours amoureux) *ne veut pas* et *ne doit pas* se considérer comme un malade, en dépit du mythe énorme de l'Amour-Maladie (relancé souvent par l'assimilation à une psychose considérée elle-même comme un tabou maladif). En détail, la dialectique du « comprendre » implique les positions suivantes :

1) Comprendre ne participe pas forcément au détachement, à la sublimation de l'intellectuel qui veut asservir ce qui lui arrive à un système descriptif et explicatif, à la stoïcienne. Refus de la *réduction* (la psychanalyse est elle-même réductrice et ceci peut être ressenti d'une manière intolérable) : comprendre peut être lui-même de l'ordre du cri (ce pour quoi notre enseigne est « Je veux comprendre ! » avec un point d'exclamation). La situation du « Je veux comprendre » reste une situation-limite, proche elle-même de l'irritation, de l'affect : « Un homme placé au milieu des autres est irrité de savoir pourquoi il n'est pas l'un des autres [...] Sans rien en savoir, il souffre à cause de l'obscurité de l'intelligence qui l'empêche de crier qu'il est lui-même la fille qui oublie sa présence en s'agitant dans ses bras » (Bataille)⁶.

2) « Je veux comprendre » n'est pas l'introduction, le préambule opératoire, programmatique, à un signifié de pacification qui se découvrirait au terme de l'opération de compréhension. C'est évidemment un signifiant de plus dans la chaîne.

3) Si le sujet amoureux constitue son discours amoureux en « tableau », comme Werther le fait avec la nature, articulée et investie de sens (*Werther*, 57-59, cf. « Clivage »)⁷, ce n'est pas pour le détruire (il a bien d'autres conduites mutilantes à sa disposition). « Comprendre » vise sélectivement (donc difficilement) une *déflation de l'Imaginaire*. Le désir de « comprendre » (le cri : « Je veux comprendre ») n'est pas intellectuel, il est essentiellement désir de sauver l'objet aimé, le rapport à l'être aimé, de la débâcle imaginaire.

4) Qui peut aider à comprendre ? L'analyste ? Je ne sais quelle est la doctrine là-dessus, ni la pratique. De toute manière, la question même des « indications » (concept ou mythe nosographique) est controversée et l'Imaginaire amoureux fait partie d'un tableau beaucoup plus général.

Celui qui peut aider à « comprendre », c'est l'objet aimé : car même s'il ne peut être *sujet* d'un amour-réponse, homogène au premier (cf. le « Moi aussi »)⁸, il peut prendre une place active dans la relation duelle : ce n'est pas un *objet*. Comment ? Nous avons un précédent topique, mi-littéraire, mi-analytique : la *Gradiva* de Jensen-Freud.

Norbert Hanold est aliéné à un « objet » fascinant, hypnoïde, halluciné, la *Gradiva* : « La possession de notre héros par l'image de sa *Gradiva* n'était-elle pas aussi une vraie passion amoureuse [...] »⁹. Or, que fait cet « objet », à savoir Bertgang¹⁰ ? Elle entre doucement dans le délire du sujet et ainsi peu à peu le délie de l'hypnose.

Freud assimile ici d'une certaine façon cure amoureuse et cure analytique : « [...] il ne faut pas sous-estimer la puissance curative de l'amour dans le délire. »¹¹

Et si l'on préfère l'horizon mythique à la limite freudienne, le thème diotimien¹² : l'amour inducteur de sagesse, l'amour conducteur, initiateur, psychagogue, *mutant*.

1. Voir [ici](#).
2. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 204.
3. Voir, de Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.* : « Le terme français d'élaboration est souvent utilisé par les traducteurs comme équivalent de l'allemand *Durcharbeiten* ou de l'anglais *working through*. En ce sens nous lui préférons *perlaboration* » (p. 130). « Perlaboration : processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite. Il s'agirait là d'une sorte de travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager de l'emprise des mécanismes répétitifs » (*ibid.*, p. 305).
4. « Répétition, remémoration, élaboration » (1914), *La Technique psychanalytique*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1953, p. 114.
5. Citation non identifiée.
6. *Anus solaire*, in *Œuvres complètes*, t. I : 1922-1940, Paris, Gallimard, 1970, p. 82.
7. Voir [ici](#).
8. Voir [ici](#).
9. *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1949, 1971, p. 145. Hanold, un jeune archéologue, tombe amoureux de la Gradiva, une figure de bas-relief, représentée en train de marcher.
10. Par amour, Zoé Bertgang entre dans le délire d'Hanold qui voit en elle une réincarnation de la Gradiva. Bertgang est la traduction allemande de « Gradiva » : « celle qui marche en avant ».
11. *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, *op. cit.*, p. 145.
12. Dans *Le Banquet*, de Platon, Diotime est une « femme de Mantinée » dont Socrate rapporte, en l'approuvant, le discours sur l'Amour.

Contacts

Enseigne

« Ah dans toutes mes veines quel frisson, quand mon doigt, par mégarde, touche le sien, quand nos pieds sous la table se rencontrent ! Je me retire comme d'un brasier, et une force secrète me ramène en avant — tout un vertige s'empare de mes sens ! » (*Werther*, 41).

L'enseigne dit explicitement la figure.

Figure

La figure donnerait raison à Nietzsche ! Il n'y a pas de fait qui ne soit préalablement doué d'un sens¹. En effet, cette figure est essentiellement un problème de sens.

1) Contact mat, privé de sens ? Inconcevable dans le champ amoureux — sauf cas-limite d'une extrême perversion. Werther pourrait *abstraire* le sens (c'est-à-dire la non-réponse de Charlotte), se concentrer corporellement dans la zone de contact et jouir de ce morceau de doigt ou de pied inerte d'une façon fétichiste (le fétichiste est comme Dieu — c'est son étymologie² —, il ne répond pas). Mais précisément, Werther est dans l'Imaginaire, non dans la perversion : il ne vit que dans l'image, l'analogie, le *sens*.

2) Le contact — aléatoire — est posé comme immédiatement signifiant. Il y a une jouissance du sens (« tout un vertige »), liée ici à ce qu'il y a de plus « jouissif » dans l'appareil du sens : l'amphibologie. Pour Werther, le contact est chargé de sens ; pour Charlotte, le contact en est privé. Mais la scène implique qu'au-delà de toute « raison », Werther s'interroge sur la réponse : il est demandé à la peau de répondre. Ce qui est désiré (halluciné), c'est la réponse de la peau.

(Werther est presque un spécialiste de la peau, un « dermatomane » ! Pendant l'orage du bal champêtre, jeu au cours duquel Charlotte donne des tapes aux joueurs défaillants.

Jouissance de Werther : « Moi-même je reçus deux tapes, et je crus, avec une intime satisfaction, remarquer qu'elles étaient plus fortes, que l'on me faisait meilleure mesure qu'aux autres », *Werther*, 26.)³

(Ici aussi : Werther traité comme un enfant. Charlotte = Mère.)

-
1. Voir Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, « Le sens », p. 3 : « Nous ne trouverons jamais le sens de quelque chose (phénomène humain, biologique ou même physique) si nous ne savons pas quelle est la force qui s'approprie la chose, qui l'exploite, qui s'en empare ou s'exprime en elle. »
 2. « Dieu » vient d'une racine indo-européenne (*dei-*) signifiant « lumière » ; « fétiche » vient du portugais *feitiço* qui signifie « factice ».
 3. Voir [ici](#).

Contingence

Incidents

Enseigne

« J'ai eu hier, avec lui (Albert), une singulière scène » (*Werther*, 50) : Werther demande à Albert de lui prêter ses pistolets → discussion-contestation sur le suicide.

Figure

L'enseigne, prélevée parmi bien d'autres possibles, indexe toute contingence, advenue au discours amoureux : menus événements, hasards, incidents, travers, plis de l'existence amoureuse, vétilles, mesquineries, futilités, erreurs, tout noyau factuel du *retentissement*, tout fait ténu qui donne prise à l'énergie de démultiplication du discours amoureux. Catégorie du *drame* : tissu dramatique de l'amour (*draô*¹ : faire) ≠ *mélo-drame* (fait immédiatement emphatique).

Or ceci : l'ordre amoureux suppose un maximum d'écart entre la contingence et la transcendance² : tissu de futilités factuelles (retard à un rendez-vous, mot incertain, petites absences, etc.) prises par un départ instantané dans une aire de résonance d'ampleur métaphysique ou névrotique.

Cet écart — et cette fusion, cette *tresse*, d'un dessin très particulier — définit le dépaysement constant du sujet amoureux. C'est à la lettre l'*inquiétante familiarité*³, topique aberrante, plongée dans la futilité et la résonance (qui pourrait être l'autre nom de la « philosophie »).

Un autre discours présente — lorsqu'il est « réussi » — la même économie : le discours politique, grain événementiel de la quotidienneté (les « informations ») qui appelle *le plus*

grand sens possible.

À interroger (je pose seulement la question) : le rapport du texte amoureux et du texte politique.

1. *Draô* (grec) : faire, agir.
2. Pour l'amoureux, les événements les plus futiles peuvent avoir un retentissement considérable : il existe un « maximum d'écart » entre la valeur objective de l'événement et l'effet qu'il produit sur le sujet.
3. Expression calquée par Roland Barthes sur « L'inquiétante étrangeté », titre donné à la traduction française de *Das Unheimliche* de Sigmund Freud.

Créativité

→ Écriture

Enseigne

« [...] j'ai perdu [...] la force sacrée, vivifiante, avec quoi je créais autour de moi des mondes » (*Werther*, 102).

Figure

La figure pointe un paradoxe : énorme mythe culturel, *doxa* lourde, selon lesquels l'Amour enflamme et nourrit la créativité. Mythe romantique français : j'exprime mon amour dans une création immortelle. Or, *Werther* : *avant*, il dessinait abondamment et bien (dessin comme substitut de l'écriture). *Après* (depuis) : tout flotte, vacille, il ne peut dessiner, faire le portrait de Charlotte, sauf sa silhouette. Cf. « Ravissement »¹ : il ne peut exprimer *esthétiquement* son amour. Créativement, l'Amour le stérilise : il ne peut faire passer l'objet de l'Amour dans l'« art ».

Explication minimale (à l'intérieur du mythe romantique de l'*expression* naturelle de l'amour en art) : *Werther* sent qu'il pourrait (il a le désir de) *pétrir* l'effigie de Charlotte dans la glaise (*Werther*, 44). Cela veut dire que le dessin (*via di porre*) n'est pas (en l'occurrence) un bon répondant sexuel ≠ *Via di levare*² (sculpture). Pétrir est masturbatoire et agressif (dépiçant) : Sarrasine est un sculpteur. L'impuissance à créer suppose un blocage, une résistance de pulsion.

Explication plus large : c'est l'Imaginaire même qui bloque la création en tant qu'il est coalescence du sujet et de l'image. Le sujet est *collé* à l'image. Métaphoriquement, il n'a même pas cette distance technique du bras, nécessaire pour peindre ou écrire. Pour

articuler l'amour et la créativité (on dit aujourd'hui la production), il faut des relais, c'est-à-dire une économie de l'*indirect*. Le sujet est constitué d'une cohabitation de systèmes, plus ou moins indépendants : le système producteur peut être séparé du système imaginaire (ce sont les « contradictions » du sujet). L'Imaginaire peut donc au maximum *laisser passer* le créatif, 1) s'il est discontinu, si le sujet parvient à se maintenir tant bien que mal *pluriel*, 2) s'il est faible (cas de Goethe lui-même dans son aventure avec Charlotte Buff)³.

La création est possible, si le sujet passe de la métaphore à la métonymie, s'il trouve le bon tissu métonymique, quitte à y réinsérer les métaphores de son amour, sous forme d'*exempla*⁴.

1. Voir [ici](#).

2. *Via di porre, via di levare* (italien) : en ajoutant, en retranchant. La peinture procède par ajout sur la toile (*via di porre*), la sculpture par réduction du matériau (*via di levare*). Dans « De la psychothérapie », *De la technique psychanalytique, op. cit.*, Sigmund Freud décrit la psychothérapie comme une technique *via di porre* et la psychanalyse comme une technique *via di levare*. Sur l'opposition de la sculpture et de la peinture, voir également, de Roland Barthes, « De la sculpture à la peinture », *S/Z* (OC III, 292-293).

3. Dans *Werther*, Goethe s'inspire de son amour pour Charlotte Buff. Kestner, le fiancé puis l'époux de Charlotte, servira de modèle au personnage d'Albert.

4. *Exemplum, exempla* (latin) : exemple, exemples ; événements ou personnages édifiants donnés en exemples. Paragraphe barré dans le manuscrit.

Déclarationnisme

(avec deux « n » comme « révisionnisme »)

Enseigne

L'enseigne de cette figure est par définition diffuse, confuse, non lapidaire. Par exemple, toute la dernière lettre de Werther à Charlotte (p. 126 et p. 141) : seul moment où *il s'explique* à l'adresse de Charlotte.

Figure

Pulsion du sujet amoureux à entretenir abondamment, avec émotion (et une éloquence plus ou moins creuse) l'objet aimé, de son amour, de lui, de soi, d'eux (≠ aveu). Sorte de conduite autonymique : le rapport amoureux se met en scène lui-même, parle sa propre forme : *il se déclare* (≠ « déclaration d'amour »).

Analyse

1) Érotisation du langage. Le langage (discours) est comme une peau, une vaste « zone érogène ». On frotte son langage à l'autre (faute de pouvoir faire autre chose) : émoi, émotivité : zone de contact du signifiant (détours, monnayage du discours) et du signifié (« Je te désire »). Cet émoi se renforce d'un contact second entre le message et son destinataire. Le message est comme une caresse, un frôlage ému.

Cette érotisation du langage déclarateur en tant qu'il s'efforce de faire durer la déclaration, de la monnayer : le marivaudage. Le marivaudage n'est pas une philosophie du

secret, du détour, du malentendu (analyse par le signifié), mais au contraire un érotisme aigu, presque fétichiste, de la peau langagière : « Mon langage tremble d'amour. »

2) Le Déclarationnisme pose un profit secondaire : la situation de *duo*, la théâtralisation de la relation duelle. Cf. Épicure : « Nous sommes l'un pour l'autre un théâtre suffisant »¹ (cf. les folies à deux², et la structure même de la « scène » ; déclarationnisme : une scène euphorique).

3) Le Déclarationnisme peut se mener, se développer selon un projet explicite d'*oblativité* (je ne te demande rien de toutes manières, c'est joué, sans espoir, etc.). Lacan : « [...] tous les propos édifiants qu'on a pu tenir sur l'oblativité n'empêchent pas que l'autre entre ici en jeu comme instrument du désir ; chacun sait que pour exprimer le désir, il n'y a que du baratin. »³

Le déclarationnisme serait ce baratin. Flux de paroles désirantes, c'est-à-dire la part royale de l'hystérie amoureuse (« [...] c'est dans le mouvement même de parler que l'hystérique constitue son désir »)⁴.

4) Enfin, et ceci va bien après le meurtrier de l'hystérie — se rappeler toujours le rapport entre amour et hypnose. Freud à propos de M^{me} Emmy von N. (et sur l'hystérie) : « Elle semble utiliser cette conversation, en apparence menée à bâtons rompus, comme complément de l'hypnose. »⁵ M^{me} Emmy von N. fait du déclarationnisme.

1. Cité par Christian David, *L'État amoureux*, op. cit., p. 164.

2. Roland Barthes reviendra sur ces « folies à deux » dans la figure « Couplage » de *Comment vivre ensemble*, op. cit.

3. Marg. : « Séminaire 1958, p. 19 ». Il s'agit du séminaire *Les Formations de l'inconscient (1957-1958)* (voir [ici](#)). Il n'a pas été possible d'identifier la source donnée par Roland Barthes. La citation figure à la page 253 du *Bulletin de psychologie*, t. XII.

4. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XI : *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 16.

5. Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, op. cit., p. 42.

Délabrement

Figure du Grand Délabrement Romantique :

1) W. Müller-Schubert (*Voyage d'hiver*, III) :

Gefror'ne Tränen ¹

Des larmes glacées tombent de mes joues ;
Aurais-je donc pleuré sans m'en apercevoir ? ²

2) « Ah ce vide, ce vide affreux que je sens là, dans mon sein ! — Je me dis souvent : si tu pouvais, ne fût-ce qu'une fois, la presser sur ton cœur, tout ce vide serait comblé » (*Werther*, 99) ³.

Le repérage des figures doit prêter attention aux types de souffrance de l'Amoureux (ne pas dire seulement : il est malheureux) : *die Leiden des jungen Werthers* ⁴. Non seulement souffrance qui se répète, mais aussi : *variété* des souffrances. (Cf. déjà : « S'abîmer ».) ⁵

Ici, pleurs et vide. Désorganisation sans limites, sans type, sorte de *degré zéro* des types de souffrance :

— *la langueur d'amour* (« [...] l'infortuné dont la vie se meurt peu à peu dans une maladie de langueur que rien ne saurait enrayer [...] », *Werther*, 48) ;

— *la dolence*. Heine : *Pèlerinage à Kevlaar* ⁶. La vierge Marie impuissante devant le mal d'amour : elle ne peut guérir le cœur dolent de Wilhelm qu'en l'arrêtant pour toujours.

Grand délabrement, langueur, dolence : répondant infantile, *le cœur gros* (vide + larmes « latentes » : « Aurais-je donc pleuré sans m'en apercevoir ? »). Délabrement : *gros d'un vide*. La référence infantile situe assez bien le Délabrement : faille dans la Demande, échec de la Demande : Rejet, Absence.

Les larmes glacées : le sujet — comme dans la Demande — est pris dans les rets du symbolisme (*Fort/Da*), mais les larmes renvoient à une sorte de pré-langage ou à un autre

1. *Gefrorne Tränen* (allemand) : larmes glacées.
2. *Marg.* : « abîmer ? » La suite du texte est barrée dans le manuscrit.
3. *Marg.* : « Vidé : primacy agony ? Breakdown. »
4. *Marg.* : « Voir Malheureux ».
5. Voir [ici](#).
6. « Le pèlerinage à Kevlaar » est un ensemble de trois poèmes qui termine la dernière partie du *Retour (Le Livre des chants, t. II, op. cit.)* Pour guérir de sa souffrance amoureuse, un jeune homme se rend avec sa mère en pèlerinage auprès de la Vierge de Kevlaar. Au matin, la mère retrouve le jeune homme mort dans son lit et remercie la Vierge d'avoir mis fin aux souffrances de son fils.

Démons

Enseigne

Lettre de Goethe : « Nous sommes nos propres démons, nous nous expulsions de notre paradis. »¹

Cf. « J'ai tout pour être heureux (énumération des raisons) et pourtant je suis malheureux » (*Werther*, 49). Cf. « Circonscription »².

Figure

Entraînement du sujet à développer en lui un discours du Retentissement blessant, comme si l'amoureux s'obligeait (contrainte démoniaque) à souffrir, à douter, à se blesser, à être jaloux, etc.

Le démoniaque, c'est l'entraînement du discours imaginaire, la métonymie galopante : discours *en roue libre*. La relation duelle fait boule et roule sans cran d'arrêt : elle n'embraille sur aucune pensée *tactique* du réel. C'est, à la lettre, le cycle du *Fort/Da*, du va-et-vient de la bobine. Pénélope défaisant l'ouvrage. Le « cinéma intérieur » comme démon irrésistiblement blessant.

« Abîmer » : face au « S'abîmer ».

1. *Werther*, *op. cit.* note 93, p. x.

2. Voir [ici](#). Il ne s'agit pas d'une citation : Roland Barthes résume la lettre de Werther.

Dépendance

Enseigne

« [...] je suis perdu ! elle peut faire de moi ce qu'il lui plaît » (*Werther*, 103).

Figure

Figure classique de l'aliénation amoureuse : vertige de la capture totale par l'image : l'hypnose consciente d'elle-même. *Cortezia*, début XII^e siècle (Rougemont)¹ : vasselage amoureux. *Cortezia* : le *domnei* ou *domnoi*. Cette conscience de sujétion ne se pose pas forcément au niveau des conduites : j'agis ainsi par dépendance, pour plaire, ne pas déplaire, etc., mais...²

Il faudrait repérer les *futilités* (contingences) où cette dépendance éclate aux yeux du sujet lui-même. Plus la contingence est tenue, plus la dépendance apparaît vertigineuse (Werther s'assied à la place où Charlotte était descendue de voiture, p. 103 ; Charlotte l'empêche de le lui dire et Werther obéit).

Cependant, la dépendance s'engendre elle-même, comme dans un déboîtement infini :

1) Le sujet agit énergiquement pour préserver l'espace même de dépendance, c'est-à-dire permettre à la dépendance de s'exercer. Sujet amoureux ne bougeant pas pour *ne pas manquer* la visite, le téléphone, porteurs eux-mêmes de dépendance.

2) La dépendance se redouble de sa conscience : a) affolement de dépendance, b) humiliation de cet affolement.

La sujétion est une façon de *signifier* la demande : elle entre donc dans le champ du désir, lui-même aliéné au désir de l'autre.

-
1. *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 61.
 2. La phrase est inachevée et barrée dans le manuscrit.

Doxa¹

Enseigne

« [...] aucun argument ne me met autant hors des gonds que de voir que l'on s'en vient armé d'un insignifiant lieu commun, alors que moi, je parle avec tout mon cœur » (*Werther*, 52-53) : discussion avec Albert sur le suicide.

Figure

Coopération (persécution ?) du sujet amoureux au contact du discours endoxal² : opposition du sujet et de ce langage. Revendication de singularité existentielle (« le cœur »). Repérage de la *Doxa* comme ennemi de principe. Blessure par rupture de langage.

La *Doxa* se distingue de l'« autre langage » qui suppose ennui, inadéquation.

Doxa est une agression qui suscite un *acting-out*, un simulacre de suicide. Écoutant Albert : je « me suis mis à broyer du noir et soudain en un sursaut m'appuyai le canon de l'arme sur le front [...] » (*Werther*, 51). C'est ici la *Doxa* d'Albert qui amène l'idée de suicide.

Deux formes, deux consistances de *Doxa* (la *Doxa* est ce qui consiste) :

1) Forme plate, poisseuse, simplement *oppressive* (et non encore répressive). Dissertation sur les rapports de « conformisme » (*Doxa*, société civile) et de la création, de l'amour. Discours dérisoire de la *Doxa* sur l'amour (*Werther*, 12) :

[« Et quelque philistin, quelque individu exerçant une fonction publique lui viendrait dire : "Mon beau monsieur, mon jeune monsieur, aimer est humain, mais il vous faut humainement aimer ! Distribuez votre temps, donnez des heures au travail, et celle du délassement, consacrez-les à votre maîtresse. Calculez bien votre fortune, et sur ce qui vous reste, le nécessaire payé, je ne vous défends point

de lui faire un cadeau, mais pas trop souvent, pour son anniversaire et pour sa fête, par exemple, etc.” »]

La *Doxa* (face à l’amour) : 1) la morale du milieu, de la moyenne (*in medio veritas*)³, de la balance, du bilan, 2) condamnation de l’excès, de la Dépense, comptabilité (thème bourgeois). Werther héros de la Dépense, de la Tension, héros bataillien ? Oui si, comme toujours, on remplace « cœur » par « sexe ».

(Et aujourd’hui ? L’amour serait-il *tenu* (à distance) par la Loi morale, la *Doxa* ? Non, l’amour (s’il s’en trouve) : refusé, non par la Morale, mais par la *Mode* (cf. *infra* « Semblant méthodologique »)⁴ : la Mode est une *Doxa*.

2) Forme blessante, répressive : lorsque la *Doxa* s’implante dans un sujet paranoïaque ou obsessionnel, porteur patenté de la loi. C’est le cas de l’excellent Albert : son caractère scrupuleux agresse Werther. Il ne cesse de limiter le général, de retrancher ou d’ajouter (*Werther*, 50) : discours ressassant (arguties), dont l’accumulation restrictive provoque chez Werther un petit *acting-out* (le simulacre de suicide).

Peut-être ici : l’*antipathie* (comme eau et feu, chien et chat) de l’obsessionnel et de l’hystérique. Les « idées » de Werther sur le suicide sont la mise en scène brillante d’une séduction. Les idées d’Albert sont un refus de séduire.

Conclusion

Notable : ce par quoi Werther est mis hors de lui, ce qui lui fait passer le mur du réel (*acting-out*), c’est le *lieu commun*. Victime d’un lieu commun ; le lieu commun comme assassin ! Combien d’êtres morts à cause du lieu commun !

1. *Doxa* (grec) : voir [ici](#).

2. « Endoxal » : conforme à la *doxa*, à l’opinion générale.

3. *In medio veritas* (latin) : c’est dans la mesure que réside la vérité.

4. Voir [ici](#).

Séance du 13 février 1975



Éloge du rival

→ Rival¹

Enseigne

« En attendant, je ne puis refuser à Albert mon estime » (*Werther*, 46).

Figure

Le sujet amoureux se met à plusieurs reprises dans un rapport d'éloge à l'égard du rival.

L'excellent Albert ; il est si honnête ; extérieur paisible ; il a beaucoup de sentiment ; il a peu de mauvaise humeur.

Figure intéressante en ce qu'elle manifeste bien le jeu du psychologique et du structural.

« Albert est arrivé, et je vais partir ; car fût-il le meilleur, le plus noble des hommes, fussé-je prêt à reconnaître qu'il m'est supérieur sous tous les rapports, il ne m'en serait pas moins intolérable de le voir, à ma face, posséder tant de perfections » (*Werther*, 45).

Werther décroche très bien la structure (pas de place pour deux) du psychologique (Albert est quelqu'un de très bien) : il n'est pas hypocrite.

1) Cas rare : d'ordinaire, homogénéisation du structural et du psychologique. Le structural *infléchit* (dresse) le psychologique qui en devient l'alibi : Albert me gêne, *donc* c'est quelqu'un de peu estimable.

2) Déjà dit² : un ordre où le structural ne dérive pas en psychologique (ordre sans psychologie) : l'ordre tragique. Werther y combattrait Albert sans le mépriser : position

d'adversaires (adverse : *en face*, par rapport à un point médian), non d'ennemis.

1. Mot barré dans le manuscrit.
2. Voir [ici](#).

Embrasser

Enseigne

« Jamais je ne tenterai de vous baiser, ô lèvres ! [...] Et pourtant... je voudrais... Ah ! vois-tu, c'est comme un mur devant mon âme... » (*Werther*, 105-106).

Figure

Vouloir embrasser ce qu'il est interdit d'embrasser.

1) Topique du baiser : on dit « zone érogène ». C'est vite dit, ou c'est trop court. Il faudrait rappeler :

a) La charge signifiante de l'oscularité : parler/manger/embrasser. Cf. séminaire de l'année dernière sur parler/embrasser¹.

b) Ambivalence économique. Baiser : toute une mythologie de « conquête d'un baiser ». Inversement, le baiser est aussi *restriction* de la satisfaction : sexualité minimale et par là même permise par des lois morales. Le haut du corps s'oppose au bas, à l'érogène, au génital (*petting party*)². Bien plus : dans la poésie arabe (d'esprit courtois), le baiser *dans sa visée restrictive* définit l'amour-passion. Demande à un Bédouin : « Qu'est-ce que l'amour-passion (*isq*)³ d'après vous ? — Le baiser, l'embrassade et le pincement. L'acte sexuel altère l'amour. »⁴ (Peut-être ici valeur passionnelle du baiser : échange solennel, de souffles, d'âmes. *Culmen*⁵ de Pelléas : « Ta bouche ! Ta bouche ! »)⁶

2) Dans *Werther*, un autre épisode — un autre thème du baiser — très singulier dans sa crudité trouble : épisode du canari (*Werther*, 94) :

[« Elle était partie depuis quelques jours, chercher Albert. Aujourd’hui, j’entre dans sa chambre, elle vient à ma rencontre, et je lui baise la main avec mille joies. Un canari, du miroir où il perchait, vint se poser sur son épaule. “Un nouvel ami, dit-elle en l’attirant sur sa main, c’est à mes petits que je le destine. Il est si gentil ! Voyez-le ! Quand je lui donne du pain, il bat des ailes et picore si sagement. Et il me donne aussi des baisers, regardez !” Elle tendit sa bouche au petit oiseau qui, se pressant contre elle, mit son bec entre ses douces lèvres aussi amoureusement que s’il eût pu sentir la félicité dont il jouissait. “Je veux qu’il vous en donne un aussi”, dit-elle, me tendant la bestiole. Et le petit bec fit le chemin de sa bouche à la mienne, et son picotement fut comme un souffle plein d’amour, comme un avant-goût de suprêmes jouissances. “Son baiser, dis-je, n’est pas tout à fait désintéressé, il cherche à manger, et s’en va peu satisfait d’une caresse vide.” “C’est qu’il me mange aussi dans la bouche”, dit-elle. Et elle lui tendit quelques miettes sur ses lèvres où les joies de l’amour innocent, plein de bonté, souriaient dans toutes leurs délices. Je détournai les yeux. Elle n’aurait pas dû agir ainsi ! Elle n’aurait pas dû, excitant mon imagination par ces images de céleste innocence et félicité, réveiller mon cœur du sommeil dont il s’endort parfois, bercé par l’indifférence que m’inspire la vie ! — Et pourquoi non ? — Elle a une telle confiance en moi ! elle sait comme je l’aime ! »]

a) L’interdit (les lèvres) est représenté surchargé sous forme d’obscène.

b) Surcharge : nourriture (une physiologie) et sexualité.

c) Haute excitation (elle n’aurait pas dû agir ainsi) → Jouissance. Subversion par transgression. Embrassement par la métonymie : le canari, objet métonymique vivant donc qui bouge, sexuel : « le petit oiseau ».

d) Innocence de Charlotte : accroissement de jouissance (sadisme ?).

1. Selon le compte rendu d’enseignement à l’École pratique des hautes études (OC IV, 545-546), Roland Barthes a travaillé sur les sujets suivants : « Étude des problèmes relatifs à la constitution d’un lexique d’auteur (idiolecte) — Travail collectif sur le biographique — La voix ». Voir également *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Parler/embrasser » (OC IV, 714) : « Selon une hypothèse de Leroi-Gourhan, c’est lorsqu’il aurait pu libérer ses membres antérieurs de la marche, et, partant, sa bouche de la prédation, que l’homme aurait pu parler. J’ajoute : *et embrasser*. »

2. *Petting party* (anglais) : partie de caresses. L’expression désigne une soirée d’adolescents, une surprise-partie, où les échanges sexuels se bornent à des baisers et à des caresses.

3. *Isq* (arabe) : amour-passion.
4. *La Poésie amoureuse des Arabes*, *op. cit.*, p. 102.
5. *Culmen* (latin) : sommet.
6. *Pelléas et Mélisande*, opéra de Claude Debussy sur un texte de Maurice Maeterlinck (1902). À la fin du duo de l'acte IV (scène 3), Pelléas et Mélisande, surpris par Golaud, s'embrassent avant que le jeune homme soit tué par son frère.

Enchantement

→ Adorable

Enseigne

— Bunuel : *L'Ange exterminateur*¹.

— Michelet : les chevaliers et la boue d'Azincourt².

— Exemple contemporain : *ne pas bouger*, parce qu'on attend un téléphone³.

« [...] l'infortuné dont la vie se meurt peu à peu dans une maladie de langueur que rien ne saurait enrayer [...] » (*Werther*, 48) (langueur : perte progressive du mouvement, de la volonté musculaire).

Figure

Prendre ici *enchantement* au sens fort de *capture immobilisante* : être tenu immobile sans qu'aucun lien se voie, sans qu'on sache pourquoi⁴.

1) Rappelons le rapport fondamental entre l'état amoureux et l'hypnose. Freud : relation hypnotique = abandon amoureux total (transfert)⁵, fixation inconsciente de la libido à la personne de l'hypnotiseur.

2) Sujet amoureux : dans l'Imaginaire, face à l'image⁶. Ceci de topique : aucune distance : *le nez contre l'autre* (Imaginaire). Cf. un chat le nez contre un miroir et y voyant, non lui-même, mais quelque chose ou quelqu'un qui le retient : on regarde, on regarde, on scrute, sans jamais rien voir de plus (à la différence de l'animal) que soi-même.

3) Immobilisation hypnotique : elle ne peut engendrer sa propre sortie. La sortie ne peut être conçue, fantasmée que comme un arrachement (tape sur l'épaule de la poule du jésuite Kircher)⁷, un trauma (qui répondrait au trauma du Ravisement). « Le mal qui

consume ses forces ne lui (à l'infortuné qui est dans la maladie de langueur) ravit-il pas, en même temps, le courage de la délivrance ? » (*Werther*, 48) ; « Qui donc ne se laisserait couper un bras, plutôt que de risquer sa vie par une lâche hésitation ? » (*Werther*, 48) : image chirurgicale, mutilation, castration comme issue, remise en mouvement du « réel ».

1. Film espagnol de Luis Bunuel (1962). Comme retenus par une force mystérieuse, les invités d'une soirée mondaine ne peuvent quitter les lieux. Roland Barthes évoque plus longuement ce film dans « Sur le cinéma » (1963) (OC II).
2. *Histoire de France*, livre IX, in *Œuvres complètes*, t. V, éditées par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1975. La chevalerie française, lourdement armée et harnachée, reste comme prisonnière du sol face à la mobilité des archers anglais.
3. *Marg.* : « Dépendance ».
4. *Marg.* : « Langueur ».
5. Christian David, *L'État amoureux*, *op. cit.*, p. 49.
6. *Marg.* : « Voir Ravissement, Adorable ».
7. Voir [ici](#).

Enfance

Infantile¹

Plus riche, si « infantile »².

Je veux ici seulement maintenir ouverte la case d'un dossier (à compléter par chacun selon son gré).

Rôle des enfants dans *Werther*. Goût de *Werther* pour les enfants.

Charlotte identifie souvent *Werther* à un enfant.

Freud : « L'état amoureux n'est qu'une réédition de faits anciens, une répétition de réactions infantiles ; c'est là le propre de tout amour, il n'en existe pas qui n'ait son prototype dans l'enfance. »³

1. Barré dans le manuscrit.

2. Barré dans le manuscrit.

3. NDE : Cité par Christian David, *L'État amoureux*, op. cit., p. 37 (« Observation sur l'amour de transfert », *De la technique analytique*, op. cit., p. 126-127).

Entraînement

(émotif)

Enseignes

Tirade de Werther contre la Jalousie-Humeur : « Tout mon cœur était plein en ce moment [...] les larmes me venaient aux yeux » (*Werther*, 35).

« Le souvenir d'une scène semblable à laquelle j'avais assisté m'accabla, à ces mots (qu'il vient de prononcer), de toute sa violence. Portant mon mouchoir à mes yeux [...] » (*Werther*, 36).

Werther écrit à Lotte et lui représente l'image de sa tombe future : « [...] et voici que je pleure comme un enfant, à me retracer tout cela si vivement... » (*Werther*, 127).

Tout cela peut se résumer dans l'enseigne générale : « Mon propre discours me fait pleurer. »

Figure

Cette figure est celle de l'émotivité autogène.

Contingence infinie (sujet enregistreur) → développement oratoire (sujet émetteur) → larmes, émotion du public (sujet récepteur) → sujet émetteur de son émotion (larmes) → sujet récepteur, etc.

Sujet : homéostat qui entretient lui-même son émotion ; elle devient son aliment suffisant.

Groupes de réflexion sur ce phénomène :

1) Épisode hystérique caractérisé : a) Théâtre : je me constitue devant moi le propre théâtre de moi-même. b) Je prends un rôle et ce rôle me fait pleurer : histrion de moi-même.

c) Surtout (cf. le petit tableau précédent), le sujet se disperse, s'éparpille : plus de sujet, sinon celui d'une parole divisée. Le sujet se jette et s'éparpille dans le langage. d) Homéostat : être pur de la parole qui se suffit à elle-même pour exister et agir. Lacan : « [...] le trait différentiel de l'hystérique est précisément celui-ci — c'est dans le mouvement même de parler que l'hystérique constitue son désir. »¹

2) Ces scènes de langage ont une grande affinité avec des fantasmes (scénarios dans lesquels le sujet se met à *titre de narrateur*). La jouissance se décompose alors ainsi : motif dolosif → pleurs → les pleurs deviennent récit → la production narrative est voluptueuse → « volupté des larmes », *non pas en soi* (pas de masochisme simple) mais *en tant que je les produis et les consomme*. Volonté du texte hystérique : ne serait-ce pas le *texte pur* ?

Par rapport au « langage » (artefact communicatif), le texte serait une *production homéostatique* de langage : « pour rien » de la finalité + « pour rien » de la cause. Le langage se ressource dans le langage, à travers des effets de retentissement réflexifs et élargissants : figure des *ondes*. Le texte se relance lui-même, tel Cyrano se propulsant vers la lune².

3) Tout ceci pourrait peut-être servir de description, bien paradoxalement, à cette haute valeur de l'art et de la morale classique : la *sincérité*. Nul doute qu'en se faisant pleurer lui-même (et si l'on pleure, c'est bien toujours que l'on se fait pleurer)³, Werther ne puisse se définir comme *absolument sincère*, l'émotion lui tenant lieu de *preuve*. La sincérité : le fonctionnement même de l'hystérie, la réflexivité constituée en théâtre. Œuvre achevée de ce mouvement : le *Journal* de Gide, aporie du Moi. Un qui, se regardant, ne peut être que deux, mais engendrant dans cette contradiction un troisième Moi, consommateur d'une « illusion » (d'une fantasmagorie) qui reconvertit le *deux* en *un* : c'est au terme de et à travers une véritable débauche hystérique que le sujet se retrouve *sincère*.

1. *Le Séminaire*, livre XI, *op. cit.*, p. 16.

2. Allusion à *L'Autre Monde ou les États et empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac (publication posthume en 1657).

3. Sur l'intentionnalité des émotions, voir [ici](#).

Épouser

Rêve

Coïncidence¹

Enseigne

« Moi... son mari ! Ô Dieu qui me créas, si tu m'avais réservé cette félicité, toute ma vie ne serait que perpétuelle action de grâces. [...] Elle, ma femme ! », etc. (*Werther*, 88)².

Figure

Souhait de mariage (ou substituts : cohabitation, voyage) ; présence permanente de l'autre, présence institutionnalisée, *garantie*.

Rappeler que le mariage n'est pas l'assomption « naturelle » du sentiment (du discours) amoureux³. Dans la *cortezia*, pas de vœu de mariage. Poésie arabe : méfiance de l'ancienne société arabe à l'égard de la famille, de l'intimité conjugale (Djedidi)⁴. Mariage comme couronnement de l'amour-passion : c'est la *pia fraus*⁵, démystifié par Nietzsche ; *éternité* posée par Werther :

[« 27. *La valeur de la croyance à des passions surhumaines*

L'institution du mariage maintient avec acharnement la croyance que l'amour, bien qu'étant une passion, est en tant que telle capable de durée, et même que l'amour durable, à vie, peut être érigé en règle. Par l'opiniâtreté de cette noble croyance, et bien que celle-ci ait été très souvent et presque systématiquement infirmée par les faits, si bien qu'elle constitue une *pia fraus*, elle a conféré à l'amour une noblesse

supérieure. Toutes les institutions qui donnent à une passion *foi en sa durée* et la rendent responsable de cette durée, à l'encontre de l'essence même de la passion, lui ont reconnu un nouveau rang : désormais celui qui est en proie à une telle passion n'y voit plus, comme autrefois, une dégradation ou une menace, mais au contraire une supériorité par rapport à lui-même et à ses égaux. Pensons aux institutions et aux mœurs qui ont fait jaillir de l'abandon fougueux d'un instant la fidélité éternelle, de l'accès de rage la vengeance éternelle, du désespoir le deuil éternel, de la parole soudaine et unique l'engagement éternel. Chaque fois, beaucoup d'hypocrisie et de mensonge s'est introduit dans le monde à la faveur d'une telle métamorphose : chaque fois également et à ce prix un nouveau concept *surhumain*, exaltant l'homme. »]⁶

« Vouloir-épouser » suppose deux composantes :

1) Vœu d'appropriation dirigé contre le rival (vœu « structural ») : le vœu de Werther vient dans un passage où il doit enregistrer le mariage Albert/Charlotte. Retournement complet (formel) de l'exclusion. Réintégration d'un système. Cette valeur structurale de l'*épouser* se lit bien dans la langue : *casés* (case d'un système), ou encore mieux en italien : *sistemato*. Système : un espace où chacun a sa place. La Femme symptôme de l'Homme (Lacan)⁷ ? Elle peut en être aussi le système, et réciproquement. Vœu de Werther : sois mon système. Image de Charlotte : forte, équilibrée, *ménagère* (toujours les tartines).

2) Retour à l'*étayage* (sensualité + étayage → *tendresse*). Les satisfactions sensuelles, comme chez l'enfant, ne sont pas séparables (ou, ici, imaginées séparables) de la satisfaction trouvée dans l'alimentation et les soins corporels (étayage). Tendresse d'amour (exaltée en conjugalité) : appel à ce qui dans l'être aimé peut prolonger la Mère, peut s'occuper du sujet, le prendre en charge matériellement, totalement (Charlotte = mère). « Vouloir-épouser » = fantasme d'étayage. Désir casanier, d'être pris en charge ménagèrement, dans toutes les contingences menaçantes ou simplement laborieuses de la vie : désir de *s'appuyer sur* (étayer).

L'objet aimé (Charlotte) est fantasmé comme fournissant à la fois l'*étreinte* et l'*appui*. Inclure dans l'étayage adulte la relation transférentielle pure : l'autre Imaginaire, dans le fantasme de conjugalité, est tenu à disposition, à discrétion, au titre d'*écoute docile* : à qui *perpétuellement parler*. Proust et Albertine : rêve de mariage = rêve de conversation infinie⁸.

1. Mots barrés dans le manuscrit.

2. *Marg.* : « Rêve R H ». Roland Havas, un ami de Roland Barthes.

3. *Marg.* : « Casés ».

4. « Nous rejoignons ici une conclusion de Claude Lévi-Strauss sur la famille : “Une importante conclusion doit être gardée à l’esprit : la famille restreinte ne peut être considérée ni comme un élément ni comme une résultante du groupe social. Pour mieux dire, le groupe social ne peut être constitué qu’en se contredistinguant et, dans une certaine mesure, en acquiesçant à la famille... Cependant, le premier souci de la société vis-à-vis de la famille n’est pas de la protéger ni de la fortifier ; il consiste plutôt à s’en méfier, à lui refuser le droit d’exister isolément et durablement” (Claude Lévi-Strauss, *Man, Culture and Society*, p. 284, cité par Luc Thoré, *Revue de l’action populaire*, mars, 1965, p. 312). Ajoutons que, du moins dans l’ancienne société arabe, la méfiance à l’égard de l’intimité conjugale se référait, dans une large mesure, à l’opposition radicale entre l’homme et la femme que la langue arabe avait établie à l’intérieur d’elle-même » (*La Poésie amoureuse des Arabes*, *op. cit.*, p. 21-22).
5. *Pia fraus* (latin) : pieux mensonge.
6. *Aurore*, texte et variantes établis par Giorgio Colli et Mazino Montinari, traduit de l’allemand et préfacé par Julien Hervieu, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 46.
7. Allusion possible aux analyses que Jacques Lacan consacre au « transvestisme » du président Schreber. Voir [ici](#) et [ici](#).
8. Allusion à la cohabitation du Narrateur et d’Albertine, dans *La Prisonnière*. Dans ses notes de cours, Roland Barthes confond volontiers Proust et le Narrateur.

Erreur

Malentendu par erreur

→ Malentendu

Comble¹

Méprise

Charlotte et Werther ont en somme peu de rapports factuels : peu d'épisodes vécus en commun. Pour élargir l'éventail des figures, il faut inclure dans le champ du discours ce qui arrive par les substituts. Or, à un certain moment, Charlotte a un vague substitut : à la ville de l'ambassadeur, la demoiselle de B., « aimable, naturelle » : « [...] elle vous ressemble, chère Lotte, si l'on peut vous ressembler » (*Werther*, 75-76). Or, à la soirée, gaffe (mortification) du comte de C. : froideur de la demoiselle de B. Werther en souffre (p. 80). Malentendu ! Explication, p. 82 : c'est parce que M^{lle} de B. voit la gaffe de Werther (qui reste à la soirée sans percevoir qu'il y est indésirable) et qu'elle ne peut lui dire. Silence gêné de M^{lle} de B. → faute d'interprétation du signe chez Werther → souffrance par erreur².

L'interprétation-souffrance (l'erreur) très fréquente dans le discours amoureux. Figure classique de la *Méprise*. Deux remarques :

1) Champ amoureux : l'erreur n'y « profite » pas : pas d'apprentissage. Champ soustrait à l'ordre de l'expérience, de la sagesse pratique, bref du *conditionnement*.

Toute conduite s'y répète comme *pour la première fois* : normal car nous ne sommes pas dans une logique cause-effet, origine d'un savoir, mais dans une logique du *retentissement*, du réveil, du retour. Dans l'ordre du désir : *pas de leçon* (et hélas, dans l'ordre de la leçon, pas de désir !).

2) La méprise (même la plus ténue) entraîne immédiatement le sujet dans la pure notion de destin (toujours le flash combinatoire de la plus petite contingence et de la plus

grande transcendance, cf. « Contingence »³. Le Destin, *c'est d'être frappé par l'Erreur*. (L'Erreur est un dieu : la déesse Erreur. Que ne pouvons-nous édifier un vrai Panthéon, le Panthéon de notre désir.)

1. On a rattaché à cette figure une série de fiches non classées. Fiche : « Comble. 6 II 75. Téléphone de X : il est libre ce soir, alors que je suis pris par Severo et W. (j'avais pris le rendez-vous parce que X était pris). Je lui dis : *Mais* je suis pris... (après quoi, lui propose de venir avec nous). X s'en blesse. Retentissement anxieux (en moi) car : 1) C'est un malentendu. 2) C'est le comble : moi qui depuis quatre mois ne prend *jamais* de rendez-vous *pour* être libre, etc., précisément... 3) *Mais* veut dire : a) Code culturel : j'ai l'habitude de cloisonner les rendez-vous. Les rendez-vous entrent par habitude en conflit. Stéréotype. b) Cri : mais je ne pourrai te voir seul ! (ce qui est l'essence de mon désir). »
Fiche : « Le malentendu. 26 IV 75. Téléphone. Culpabilité. Comble. La notion d'injustice. Hier, journée pénible, X ne téléphonant pas ; la crise montait, cela prenait peu à peu une allure d'angoisse ; et puis X téléphone, de l'hôpital ; voix très lointaine ; il me dit : je pensais que tu appellerais hier soir ! Ce mot me désorganise. Brûlure de l'injustice. Je le quitte frustré, le croyant distant. J'y pense obsessionnellement tout hier et ce matin encore. Démangé de l'envie de lui envoyer un pneu. Impatience énorme de le voir — et peur. »
Fiche : « Pour l'amoureux, tout malentendu est un *comble*, puisque plus grand écart entre l'*immensité* de son amour et la chute dans l'erreur. *Précisément*. »
Fiche : « Comble. Malice du sort, etc. Comme un malentendu du sort. Forme du comble : *c'est précisément* quand, pour une fois, X est libre et bien, que je dois le quitter, moi, pour quelque chose de tout à fait terne. C'est rageant, etc. »
Fiche : « Obligé de le quitter pour un terne rendez-vous. Substitution. Culpabilité. Hier soir X adorable, reposé, frais, de bonne humeur (ayant travaillé), affectueux et tendre. Cependant, étant arrivé très tard, il doit me quitter très vite, car j'ai rendez-vous à 20 h avec Y au café du bas. Premier dépit contre le destin : que *précisément*, pour une fois que X vient me voir un dimanche, je sois pris à 20 h par quelque chose qui me paraît effroyablement terne. De plus, X m'ayant accompagné jusqu'au café, il me *laisse* avec Y. Déchirement, plongée enfantine dans le terne ; sentiment insupportable que Y *prend la place* de X. Longtemps, pendant la soirée, je ne puis être *ailleurs* — qu'avec X. Souffrance de la substitution. Cf. 15 mars. Impénétrable. »
2. En conversation avec le comte de C., qui l'apprécie, Werther oublie de se retirer avant le début de la réception, provoquant la réprobation des invités et le silence gêné de M^{lle} de B. : « Ô Werther, me dit-elle d'un ton pénétré, vous avez pu interpréter ainsi mon trouble, vous qui connaissez mon cœur ? Que j'ai souffert pour vous, dès mon entrée dans le salon ! Je prévoyais tout, j'ai eu cent fois la langue levée pour vous le dire. Je savais que ces pimbêches de S*** et de T***, ainsi que leurs maris, quitteraient la place plutôt que de rester en votre compagnie ; je savais que le comte ne peut pas se brouiller avec eux... et maintenant tout ce bruit ! » (*Werther*, 82).
3. Voir [ici](#).

Esquisse du geste de séparation

Idée de séparation¹

Enseigne

« [...] vous viendrez aussi... mais pas avant » (*Werther*, 124).

(Charlotte a décidé de « distancer » Werther : elle le reverra mais pas avant le jour de Noël. Elle signifie ici une limite, un ordre, aux visites de Werther. Le retentissement de cette esquisse est *énorme* : Werther va se suicider.)

Figure

Le retentissement de tout geste (parole, proposition, pseudo-décision), [mot illisible] de l'objet aimé et tendant à limiter les rencontres ou à légaliser sa présence. Figure par laquelle « restriction » a le retentissement de « destruction ».

Remarques

1) Lecture kleinienne du retentissement de l'esquisse. Facile : il s'agit d'un *deuil* (menace de perdre l'objet aimé, conviction qu'il est perdu). Le deuil de l'adulte ne fait que reproduire, revivre le deuil précoce de l'enfant = dépression infantile (culmine autour du sevrage)². Prédisposition dépressive en général : ancrée dans le danger de perdre l'amour.

2) Pour comprendre le retentissement d'une simple réduction (« Je ne te verrai pas pendant quinze jours »), sa conversion en catastrophe, il faut partir du statut de l'intersubjectivité. Amour : l'autre me renvoie mon message sous une forme inversée : je suis

ton esclave → je suis ton maître → (Lacan). D'une certaine façon, quelle que soit la contingence de la réponse : *l'amour est toujours réciproque*³ (mais rarement partagé !). À la limite, on peut dire : aucun partenaire n'a barre sur l'autre, ne tient l'autre. C'est la structure (de réciprocité fatale) qui tient les deux : aucun ne peut être *absent* de la structure, quoi qu'il pense et dise. Seule peut mettre fin à la réciprocité la séparation définitive, la forclusion radicale du rapport, la disparition totale (par mort ou éloignement sans retour) de l'un et de l'autre des partenaires. De ce point de vue, le sujet werthérien a donc raison. Pas de demi-mesure : tout geste de séparation met en scène le deuil absolu, le deuil définitif. La moindre *esquisse* est le meurtre même de la relation, de l'amour.

3) Cette logique (du retentissement total) : typiquement anti-dialectique ou a-dialectique, logique *tragique* du *tout ou rien* (bien mise en valeur par Goldmann)⁴. Monde tragique : de la Nuit ou du Jour — non du gris, du clair-obscur. Pour le sujet amoureux, le monde est absolument noir ou absolument lumineux : tout geste *l'obscurcit* ou *l'éclaire*. Amour : cf. la colère qui empourpre, et la métaphore des *Contes des mille et une nuits* pour les colères du sultan Haroun al-Rachid : le monde s'obscurcit devant ses yeux⁵.

(Toujours poser la dialectique en face du discours amoureux comme seule issue réelle de l'impasse imaginaire. Dialectique : voie progressive passant par l'autoanalyse : aimer *réellement*, et non plus aimer *imaginativement*.)

-
1. Fiche : « Idée d'issue. Séparation. Fantasme chirurgical d'ablation. Voir séminaire p. 63. *Werther*, 48 : "Qui donc ne se laisserait couper un bras, plutôt que de risquer sa vie par une lâche hésitation ?" Remise en mouvement du "réel". »
 2. *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 342.
 3. Sur une fiche préparatoire à *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes note la citation suivante : « *Les sentiments sont toujours réciproques*. C'est absolument vrai, malgré l'apparence. Dès que vous mettez en champ deux sujets — je dis deux, pas trois — les sentiments sont toujours réciproques » (*Le Séminaire*, livre I, *op. cit.*, p. 43).
 4. Voir, de Lucien Goldmann, *Le Dieu caché* (Paris, Gallimard, 1955). Dans « Voies nouvelles de la critique littéraire en France », Roland Barthes consacre une page à la sociocritique de Goldmann (OC I, 978). La méthode de Lucien Goldmann inspire l'ouvrage de T.L. Djedidi *La Poésie amoureuse des Arabes*, *op. cit.*, auquel se réfère souvent Roland Barthes dans son séminaire. T.L. Djedidi écrit à propos du *Dieu caché* : « Travaillant sur Pascal et Racine, Lucien Goldmann dégage des "pensées" du premier et du théâtre du second l'impossibilité radicale de réaliser une vie valable dans le "monde" politique et social. Il insère cette vision qu'il qualifie de tragique dans la conscience du groupe janséniste, elle-même rattachée à la situation socio-économique et politique de la "noblesse de robe" et correspond au développement de l'absolutisme monarchique » (p. 114).
 5. La métaphore est en fait très courante en arabe.

Exprimer

(Expression)

Enseignes

Werther devant la Nature : « [...] quand, et le monde autour de moi, et le ciel planent en mon âme comme l'image d'une amante, alors je soupire souvent, et je songe : ah ! si tu pouvais exprimer tout cela, si tu pouvais exhaler sur le papier ce qui avec tant de plénitude, tant de chaleur, vit sur toi, de façon telle que ce devînt le miroir de ton âme [...] » (*Werther*, 4).

Werther a rencontré Charlotte et vient d'esquisser un portrait par adjectifs : « Mais ce n'est qu'un affreux verbiage, ce que je te dis là, ce ne sont qu'ennuyeuses abstractions qui n'expriment pas un seul trait d'elle-même. Une autre fois... » (*Werther*, 17).

Des enseignes innombrables dans toute la poésie (lyrique). Par exemple, Leconte de Lisle (Fauré : « Parfum impérissable »)¹ :

Puisque par la blessure ouverte de mon cœur
 Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,
*Inexprimable amour*², qui m'enflammait pour elle.

Figure

Ensemble (dispersé) de traits du discours par lesquels le sujet dit : 1) son besoin irrépressible d'*exprimer* son amour, 2) son impossibilité à le faire.

PROBLÈME ÉPISTÉMOLOGIQUE

1) *Expression* : vieille notion idéaliste, reposant sur une idée instrumentale du langage. Des idées, des passions, des sentiments → un langage qui les « exprime » : schéma causal et analogique (langage : reflet du non-langage).

2) ≠ *Signification* : système de termes qui font structure et entrent en rapport *homologique* (et non plus analogique) avec le « réel » à communiquer : notion linguistique de « mapping »³.

Champs linguistiques de Trier⁴. Vocabulaire allemand de la connaissance.

— 1200, XIII^e siècle : *Wisheit* (sagesse), *Kunst* (art), *List* (artifice)

— 1300, XIV^e siècle : *Wisheit*, *Kunst*, *Wizzen* (le savoir)

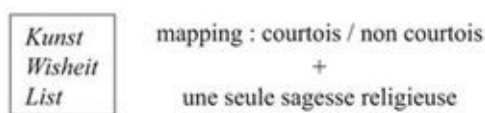
→ deux mappings différents :

Kunst : savoir courtois (des chevaliers) : tournoi, femmes, poésie

List : savoir roturier (médecine, astronomie, métiers)

Wisheit : connaissance spirituelle (≠ pratiques)

*Sapientia*⁵ chevauche les deux premiers



Kunst : sphères élevées de la connaissance (*art moderne*)

Wizzen : savoir en général, savoir technique, sans connotation sociale

Wisheit : sagesse spirituelle à part : désintégration de la catholicité de la connaissance au Moyen Âge.



3) ≠ *Signifiante* : le langage (structural) + l'énonciation (+ le désir) : le langage piégé par l'inconscient, le langage comme champ en torsion, en boucle, relancé par ses propres effets (retentissements).

Face à cette évolution « historique » (et purement métalinguistique), le discours amoureux se vit *sur le mode anachronique*, comme pure *expression*, relevant d'une problématique de l'*expression* : il est fondamentalement *requête et/ou illusion d'expression*. Bien plus : besoin *panique* d'expression ! *Ausdruck* : lien au locuteur.

Bühler⁶ : tout énoncé : un signe triple :

— *Darstellung* : contenu

— *Appell*

— *Ausdruck* : lien au locuteur⁷

a) Ce dont le sujet amoureux souffre, c'est de ne pouvoir s'exprimer : il vise le langage comme expression directe, simple, droite d'une plénitude affective, d'une *puissance*, mais il est séparé de cette *expression*, soit par des circonstances sociales, morales, soit par les rets et détours de langage (système de signification).

b) ⁸ Un langage privilégié (historiquement) lui est fourni : la poésie (mot de Novalis : l'amour est muet, seule la poésie peut parler pour lui) ⁹. Entendre ici poésie non comme *corpus* (ensemble de produits), mais comme *production*. Poésie : expression *vers* l'objet aimé, qui lui est adressée, *dédiée*. *Pulsion de dédicace* : lettres, poèmes, livres, à contenu « expressif », à destination amoureuse (en contradiction avec l'impuissance à créer, en état amoureux. Cf. « Créativité ») ¹⁰. Envie du cadeau « autonymique » : poème dédié dont le contenu est le cadeau lui-même. Lacan ¹¹ : celui qui aime donne ce qu'il n'a pas (le Phallus), il donne ce qui s'épuise dans la fonction d'être donné, il donne le cadeau qui n'est rien d'autre que cadeau (cf. enfants tendant un caillou, un brin de laine à la mère). Le cadeau (amoureux) n'est ni agression, ni échange (chantage, potlatch) : il est *signification* (faire signe, signifier) du manque.

Baudelaire, « Hymne » ¹² :

À la très-chère, à la très-belle
Qui remplit mon cœur de clarté,
À l'ange, à l'idole immortelle...

Et :

Comment, amour incorruptible,
T'exprimer avec vérité ?

Ne pouvant « exprimer avec vérité », je te donne la question : « comment... »

Donc, ici : position d'un *scandale* épistémologique. Le sujet amoureux *représente* (se représente à lui-même) un mode anachronique (épistémologiquement) de langage. Dans toute la logosphère, un seul canton (pense-t-il) de pure *expression*, celui de son langage. Discours amoureux tenu comme un *hapax* (scandale, exclusion), car seul lieu où le recours à *l'expression* ne fait pas partie d'une machine idéologique ou vue idéaliste du langage.

L'expression amoureuse est barrée culturellement et structurellement : par censure culturelle, par aporie structurale (aporie d'énonciation).

1) *L'aporie structurale*

Aporie, pourquoi ? Le référent (le « choix à s'exprimer ») suppose un *émoi* immédiat. Émoi : le corps en état d'ébranlement : pleurs, exaltation, submersion, emportement par une hystérie immaîtrisable, sorte de « bouillie » de langage, collusion et surabondance des figures (ici analysées tranquillement). État bouilli du langage : non pas non-langage mais *combinatoire folle*, « mouvement de la passion », *l'entrecoupé*, ce qui n'est pas discours. Le discours se tient *après coup*, toujours postérieur à l'émoi d'un temps. Le temps du langage discursif : les lettres au jour le jour de Werther. Une fiction des plus irréelles : discours tenu à *partir d'un deuil réussi* ou parachevant la réussite de ce deuil. Lettres = illusion d'immédiateté : *la bouillie dicible*.

Émoi amoureux : corps en état de parole, mais non en état de discours. Mouvement du corps qui veut/va parler : effort *corporel* de l'aphasique (cf. *chora* ?)¹³. Musique : le *quasi-parlando*. Pour la musique, « comme en parlant » veut dire en langage : qui ne peut parler. Émoi amoureux : même zone minimale de langage, maximale de musique (pensons à certaines *Kreisleriana* de Schumann)¹⁴.

En somme : aphasie de discours, non de langage. Le sujet amoureux, au sein même de l'émoi, trouve des phrases, des *bribes de phrases*, mais pas de discours :

— Discours : ce que Werther tient *après coup* dans ses lettres.

— Phrase : dans la voiture, retour du bal, Charlotte permet à Werther de dormir, s'il le veut : « Tant que je verrai ces yeux ouverts [...] il n'y a pas de danger ! » (*Werther*, 27). La Phrase est son salut bref, par à-coups : l'émoi attrape (comme dans le rêve) une formule, une figure, une bribe toute faite de langage. Nappe parlée de l'émoi : un paysage violent de *ruines* langagières.

2) *La censure (la clôture) culturelle*

a) Impossibilité pour l'émoi d'accéder au discours ; en même temps insatisfaction de ce discours, s'il peut se tenir. Sentiment que le « spontané » (illusion invétérée que l'émotion est du spontané et du vrai) va se dégrader en rhétorique, la phrase en phraséologie. « [...] si je me laissais aller (au discours), ce serait toute une litanie d'antithèses » (*Werther*, 105) : altération de l'expression, retombée dans la signification.

Vieux thème de débat, presque scolastique : est-il physiquement possible, en état d'émoi, de parler par tropes ? C'est la doctrine classique : naturalité du langage passionnel. La figure de rhétorique est *spontanée et populaire*. En fait, c'est une illusion de degrés : la littérature n'est pas expression, mais *expression de l'expression*. Époque romantique : début de l'ère du soupçon, début de la suspicion du langage, première censure culturelle de l'expression amoureuse.

b) Deuxième censure : le spectre de la bêtise. L'*expression* amoureuse, même vécue par le sujet comme pure propriété, individuation de son corps (un langage absolument idiolectal, qui n'appartient qu'à lui), lui est immédiatement renvoyée comme déjà dite mille fois, banale et bête, condamnée à l'*affaiblissement* de l'*expression* (affaiblissement : conformité). Werther vient de rapporter l'épisode du jeune valet amoureux¹⁵ (à qui il s'identifie) : « [...] je n'ai fait qu'affaiblir [...] son récit et [...] j'y ai introduit de la grossièreté en le rapportant dans le traditionnel langage, dit convenable » (*Werther*, 93).

L'*expression* amoureuse est coincée entre son originalité absolue (la vie du sujet lui paraît en jeu, c'est son corps qui veut parler) et sa banalité absolue. Renverser Heine¹⁶ : une vieille histoire toujours nouvelle, l'absolument nouveau, inouï, déjà ancien.

c) Troisième censure (elle rôde autour de tout Amour) : le Rire¹⁷. Avant d'être amoureux, Werther rit d'un langage qui sera bientôt le sien. Il s'amuse de l'*expression* vraie de la passion de Leonore¹⁸ (*Werther*, 2). Qu'est-ce qui est censuré par le Rire dans l'*expression* amoureuse ? La monomanie (passion : ridicule en tant que mono-manie. Le monde se venge de ce qui lui est indispensable. Ridicule de l'Avare).

En somme, l'échec de l'*expression* amoureuse vient de ce qu'elle doit affronter le langage et qu'elle y succombe. C'est l'Autre, le langage, le Symbolique (la castration) qui fait échec à l'Imaginaire.

L'INEXPRIMABLE

Nous savons par Lévi-Strauss¹⁹ et quelques propositions de Lacan (à propos du petit Hans)²⁰ que le mythe (l'élaboration mythique) est l'issue dialectique d'un conflit (d'un blocage).

Au blocage de l'*expression* amoureuse, il y a une issue par le mythe : le mythe de l'*inexprimable* (mille assertions littéraires).

Là où je ne peux exprimer, je parle abondamment l'*inexprimable*. L'amour est aphasique et prolix. Le discours est relancé : fonction mythique de libération de la parole.

En me référant à l'*inexprimable* de l'Amour, j'exprime un fait ou un accident d'énonciation ; j'énonce une catégorie d'énonciateur, j'exprime non le contenu de l'*inexprimable*, mais l'*inexprimable* comme contenu. Double affinité : 1) avec le performatif (je ne décris pas, je ne renvoie pas d'une façon transparente à un référent, j'asserte une production pure et suffisante de langage), 2) avec la *paralipse* ou *prétérition* (*je ne dirai pas...*).

Manière de *tenir* le langage (de ne pas s'en couper) sans lui donner accès à la clôture imaginaire. Part entre l'Imaginaire et l'Autre : procédé retors du mythe.

1) Werther essaie de décrire Charlotte à Wilhelm²¹, c'est-à-dire d'*exprimer* son émoi amoureux (après la rencontre) : simple, belle, intelligente, calme, ferme, etc. Mais les adjectifs sont impuissants, l'*expression* échoue : « Mais ce n'est qu'affreux verbiage [...] ennuyeuses abstractions [...] » (*Werther*, 17). Werther lâche alors la tentative d'expression et lui substitue triomphalement la *narration* de la Rencontre.

Il y a donc une autre issue que mythique : la narration est reflet de l'Événement et l'Événement permet au sujet, comme le coup de talon du noyé (*noyant*, comme *analysant*), de remonter brusquement hors de l'enchantement, de la lourdeur imaginaire (adjectifs : monde de l'Imaginaire). L'événement ramène le Symbolique (le partage des tartines).

2) Dans *Werther*, deux codes d'énoncés : a) les lettres, b) le récit final de l'éditeur.

Lettres : ordre du non-événement, en opposition à la croissance, à la dégradation, au mûrissement, etc. Ordre des effets, des retentissements : des tentatives d'*expression*.

Récit : ordre de l'Événement = ordre du Suicide. Dans la passion, le seul événement, resterait-il virtuel, c'est la mort. La mort est ce qui *borde* la Passion, l'*expression* (comme une mère borde le lit de son enfant). Comme terme, virtuel ou réel, imposition du récit, elle renvoie l'expression à ce qu'on pourrait appeler le babil de la passion : mousse, écume langagière des effets, retentissements, inflexions de l'Imaginaire.

Expression : comme le *potin* intérieur du sujet amoureux, mais le potin peut être meurtrier (Sarrasine en meurt)²².

-
1. « Le parfum impérissable », mélodie pour voix et piano composée par Gabriel Fauré sur un texte de Leconte de Lisle (*Deux mélodies*, op. 76, 1897).
 2. Souligné par Roland Barthes.
 3. « Mapping » (ou « mappage ») : méthode utilisée en imagerie de synthèse permettant d'appliquer une image sur un volume. Il s'agit pour Roland Barthes de donner à voir le jeu relationnel des composantes d'un champ linguistique. Roland Barthes emploie la notion dans « Variations sur l'écriture » (1973) relative au langage comme « cartographie » ou découpe de la réalité (OC IV, 286).
 4. Jost Trier (1894-1970) : linguiste allemand fondateur de la *Wortfeldtheorie* (théorie des champs sémantiques). En analysant les terminologies notionnelles, Jost Trier met en évidence la variation des champs sémantiques d'une langue à l'autre et au cours de l'évolution d'une même langue. Voir *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, Winter, 1931.
 5. *Sapientia* (latin) : sagesse.
 6. Karl Bühler (1879-1963) : psychologue et linguiste allemand. Considéré comme l'un des précurseurs de la pragmatique, Karl Bühler a travaillé sur les relations de la langue et de la cognition. Voir *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (« Théorie de la langue. La fonction de représentation de la langue »), Iena, Fischer, 1934, Stuttgart, Lucius & Lucius, 1999.
 7. *Darstellung, Appell, Ausdruck* (allemand) : représentation, exhortation, expression. Dans son *Séminaire*, livre I, op. cit., p. 99, Jacques Lacan se réfère aux analyses de Karl Bühler : « Un certain Karl Bühler a fait une théorie du langage, qui

n'est pas la seule ni la plus complète, mais il s'y trouve quelque chose qui n'est pas sans intérêt [...] D'abord le niveau de l'énoncé comme tel, qui est presque un niveau de donnée naturelle. Je suis au niveau de l'énoncé quand je dis à une personne la chose la plus simple, un impératif par exemple. C'est à ce niveau de l'énoncé que doit se placer tout ce qui concerne la nature du sujet. [...] Dans un impératif quelconque, il y a un autre plan, celui de l'appel. Il s'agit du ton sur lequel cet impératif est donné. Le même texte peut avoir des valeurs complètement différentes selon le ton. [...] La troisième valeur est proprement de communication — ce dont il s'agit, et sa référence avec l'ensemble de la situation. »

8. *Marg.* : « Mettre à dédicace ».
9. Voir [ici](#).
10. Voir [ici](#).
11. Dans une note du dactylogramme I de *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes ajoute le commentaire suivant : « Thème lacanien : on donne ce qu'on n'a pas, etc. »
12. *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la Pléiade, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1931, p. 146.
13. Voir, de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974 : « Nous empruntons le terme de *chora* à Platon dans le *Timée* pour désigner une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères. [...] Si la description théorique de la *chora* que nous poursuivons suit le discours de la représentation qui la donne comme évidence, la *chora* elle-même, en tant que rupture et articulations — rythme — est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité. [...] Sans être encore une position qui représente quelque chose pour quelqu'un, c'est-à-dire sans être un signe, la *chora* n'est pas non plus une *position* qui représente quelqu'un pour une autre position, c'est-à-dire qu'elle n'est pas encore un signifiant ; mais elle s'engendre en vue d'une telle position signifiante. Ni modèle, ni copie, elle est antérieure et sous-jacente à la figuration donc à la spécularisation, et ne tolère d'analogies qu'avec le rythme vocal ou kinésique. Il faudra redonner à cette motilité son jeu gestuel et vocalique (pour ne mentionner que celui-là, qui nous intéresse au regard du langage) sur le registre du corps socialisé, pour l'extraire de l'ontologie et de l'amorphe où l'enferme Platon, en le dérochant, semble-t-il, au rythme de Démocrite » (p. 23-25).
14. *Kreiseriana* : recueil de huit fantaisies pour piano (opus 16) écrites par Robert Schumann en 1838. Roland Barthes consacre deux articles au piano de Robert Schumann et particulièrement aux *Kreiseriana*, « Aimer Schumann » (1979) (OC V) et « Rasch » (1975) (OC IV). La séance du 19 décembre 1975 du séminaire restreint a été consacrée à *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach et aux *Kreiseriana* de Robert Schumann.
15. Voir [ici](#).
16. Voir [ici](#).
17. Fiche : « Rire. Là où il y a de l'ironie, il y a de la blessure. »
18. Voir [ici](#).
19. Voir en particulier *Anthropologie structurale*, Paris, PUF, 1958, Plon, 1973.
20. Le cas du petit Hans est analysé par Sigmund Freud dans *Cinq psychanalyses*, *op. cit.* Une partie du quatrième séminaire de Jacques Lacan s'intitule « La structure des mythes dans l'observation de la phobie du petit Hans », 1957). Ce séminaire ne sera publié qu'en 1994 (*Le Séminaire*, livre IV : *La Relation d'objet*, 1956-1957, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1994). Ce séminaire n'ayant donné lieu à aucun compte rendu, Roland Barthes se réfère sans doute à un passage de « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, *op. cit.*, p. 519-520 : « C'est ainsi que pour vous placer au point précis où se déroule actuellement dans mon séminaire mon commentaire de Freud, le petit Hans, à cinq ans laissé en plan par les carences de son entourage symbolique, devant l'énigme soudain actualisée pour lui de son sexe et de son existence, développe, sous la direction de Freud et de son père son disciple, autour du cristal signifiant de sa phobie, sous une forme mythique, toutes les permutations possibles d'un nombre limité de signifiants. »
21. Ami et destinataire de Werther.
22. Voir [ici](#). Le prince Chigi révèle à Sarrasine que la Zambinella, qu'il aime, est un castrat. En fait, Sarrasine meurt assassiné sur ordre du cardinal Cicognara, le protecteur du chanteur.

Séance du 20 février 1975



Fading

Enseigne

Werther a décidé de partir. Conversation au jardin avec Charlotte sans lui dire son projet. Ils se séparent : « [...] je tendis les bras, la tache blanche s'évanouit » (*Werther*, 68).

Figure

L'objet aimé semble s'évanouir (*fading*), s'estomper, s'éloigner, tendre à l'indifférence, à l'éloignement, « en soi », ou plutôt « pour lui-même », sans que cette disparition soit dirigée contre le sujet ou vers quelqu'un d'autre.

FADING DANS LE TEXTE

Dans la théorie du Texte, métaphore du *fading* : heureux (*S/Z*)¹. Je citerai le passage, parce qu'il contient des éléments métaphoriques qui se retrouveront dans le *fading* amoureux.

[« XX. *Le fading des voix*

Qui parle ? Est-ce une voix scientifique, qui, du genre "personnage", infère transitoirement une espèce "homme", à charge ensuite de la spécifier de nouveau en "castrat" ? Est-ce une voix phénoménale, qui nomme ce qu'elle constate, à savoir le vêtement somme toute masculin du vieillard ? Impossible, ici, d'attribuer à l'énonciation une origine, un point de vue. Or cette impossibilité est l'une des mesures qui permettent d'apprécier le pluriel d'un texte. Plus l'origine de

l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel. Dans le texte moderne, les voix sont traitées jusqu'au déni de tout repère : le discours, ou mieux encore, le langage parle, c'est tout. Dans le texte classique, au contraire, la plupart des énoncés sont originés, on peut identifier leur père et propriétaire : c'est tantôt une conscience (celle d'un personnage, celle de l'auteur), tantôt une culture (l'anonyme est encore une origine, une voix : celle que l'on trouve dans le code gnomique, par exemple) ; mais il arrive que dans ce texte classique, toujours hanté pourtant par l'appropriation de la parole, la voix se perde, comme si elle disparaissait dans un trou du discours. La meilleure façon d'imaginer le pluriel classique est alors d'écouter le texte comme un échange chatoyant de voix multiples, posées sur des ondes différentes et saisies par moments d'un *fading* brusque, dont la trouée permet à l'énonciation de migrer d'un point de vue à l'autre, sans prévenir : l'écriture s'établit à travers cette instabilité tonale (dans le texte moderne elle atteint l'atonalité), qui fait d'elle une moire brillante d'origines éphémères. »]

Donc, dans le Texte, *fading* : valeur positive. Or, dans le discours amoureux, il y a retournement complet : le *fading* (de l'objet aimé) : valeur de deuil. Le schéma est simple : dans le Texte, la perte d'origine, pour la voix — du personnage, de l'auteur —, est gage de pluriel, d'ouverture du sens. Au contraire, dans le discours de l'Imaginaire, la perte de la voix est perte de l'image. Système qui a tout misé sur *une* image (système monologique) : évanouissement de cette image → deuil. (Texte = pervers.)

« Fading » : figure capitale, car elle marque et manifeste la nature monomaniaque de l'Amour et la détresse attachée à toute monologie.

LA NUIT

Substance de ce *fading* qui semble parfois saisir l'objet aimé ?

1) Cf. les rêves (forme aiguë du cauchemar) où la mère prend un air *sévère* et froid. Retour de la mauvaise mère. Ceci évidemment lié au jeu sémantique qui fonde la demande d'amour : *Fort/Da*. La mère s'éloigne (*fading* : *Fort*) : la présence/absence établit le rythme du comblement/détresse. *Fading* : retrait *inexplicable* de présence. Abolition des prémisses mêmes du langage : c'est le *délaissement* (saint Jean de la Croix).

2) Marquer la différence capitale entre le *fading* et la distance que l'objet prendrait d'une façon *intentionnelle*. Aucun rapport avec la situation de jalousie → souffrance plus pénétrante, car dans la jalousie, l'autre se portant ailleurs, une réponse d'agressivité est possible : je peux me soutenir de ma paranoïa.

Fading : son point le plus pénétrant est que c'est le désir même de l'autre qui semble disparaître mystérieusement, non pas le désir de l'autre à l'égard du sujet, mais, d'une façon plus terrible, le désir de l'autre à l'égard du monde : l'autre paraît plongé tout à coup dans le gris de l'*aphanisis*².

C'est la Nuit : non pas la nuit de la relation, mais la Nuit de l'autre. Saint Jean de la Croix : « Nous appelons *nuit* la privation du goût dans l'appétit de toutes les choses » ; ou encore : « la mortification de l'appétit »³. L'objet aimé est atteint, gagné par la Nuit. Le sujet est abandonné par l'objet aimé, et cet abandon se redouble de l'abandon dans lequel l'être aimé se trouve lui-même : l'image est en quelque sorte *liquidée*. Le sujet ne peut plus se soutenir de rien, même pas du désir que l'être aimé porterait ailleurs : c'est le deuil d'un objet lui-même endeuillé. On voit là à quel point nous avons besoin du désir de l'autre, *même si ce désir ne s'adresse pas à nous*.

3) Ce retrait « en soi » de l'être aimé (pour des causes diverses, contingentes, mais toujours non intentionnelles : fatigues, maladies, problèmes de famille, tout ce qui, passagèrement, marque l'objet aimé du « je ne me sens pas bien » : le lieu de son angoisse à lui) prend un caractère onirique. Lorsque l'objet aimé *se prend* de *fading*, il semble se mouvoir au loin dans un brouillard ; non point mort, mais *vivant flou*, dans un espace cotonneux. C'est le thème de l'*ombre* ; dans l'*Odyssée*, épisode de la *nekuia*⁴ : Ulysse visite les Ombres. L'objet aimé est pris dans la *nekuia* ; il se fait *évoquer* ; on l'appelle, mais ce qui vient n'est qu'une ombre.

LA VOIX

Fading de l'objet aimé : un lieu eidétique : sa voix, la voix. C'est la voix qui supporte toute la disparition, l'évanescence de l'être. Rien n'est plus déchirant qu'une voix aimée et *fatiguée*⁵.

Cette évanescence de la voix, c'est l'*inflexion*. L'*inflexion* (l'inflexion des voix qui se sont tues)⁶ est toujours tue, *en voie de se taire* : c'est le grain de la voix⁷ en tant qu'il est mortel, évanoui. C'est pourquoi l'être d'une voix ne s'atteint jamais mieux que dans sa fatigue. Rien de plus déchirant qu'une voix aimée et fatiguée : voix exténuée, exsangue, raréfiée, voix au bord du silence, qui va s'engloutir dans cet être définitivement sans qu'on puisse la rappeler. Sa légèreté, sa ténuité, sa gracilité déchirante se retourne en écran assourdissant, coton profond, menaçant, tampon chirurgical dans la tête.

Voix et *fading* : un instrument moderne apporte une dimension tragique à cette jonction d'essence : le téléphone, réalité technique dont on méconnaît (on en parle peu) l'énorme retentissement symbolique (psychotique ou névrotique : mille formes d'agressions, de demandes). Modifie profondément le rapport à l'autre (à quand une thèse de troisième

cycle⁸ sur le téléphone?) : 1) isole la voix, la prive par nature de son corps, en fait un fil ténu, 2) espace même du lointain, 3) frappe d'étrangeté, altère la reconnaissance d'identification (déjà : fonction chtonienne du masque antique)⁹. Voix aimée, fatiguée au téléphone : le *fading* dans toute son angoisse.

Tout ceci vu prémonitoirement (puisqu'il est tout au début du téléphone) par Proust : *Le Côté de Guermantes* :

[« C'est lui [l'être cher], c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin ! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y avait de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche — dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle ! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule, et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière. »]¹⁰

Le Narrateur et Albertine ; recherche des figures. Stupéfaction : je n'en trouve aucune. De mes cent figures, une seule, mais celle-là tout le temps : la Jalousie → le Narrateur n'est pas amoureux d'Albertine. Pas de discours amoureux dans *À la recherche du temps perdu* ?

Si : personnage de la grand-mère. Là on retrouve des figures et notamment celle du téléphone, véritable *signature* de l'Amour.

L'ANGOISSE DE DÉLIBÉRATION

En somme, le *fading* de l'objet aimé, c'est toujours, d'une manière ou d'une autre, sa *fatigue* (fatigue comme en parle Blanchot¹¹, non les médecins). Dès lors, outre la douleur que je viens de décrire (douleur de la perte de l'objet aimé), une angoisse seconde, pour le sujet amoureux : que doit-il *faire* de cette fatigue, de ce *fading* ? (angoisse délibérative). Que doit faire Werther de Charlotte s'évanouissant ?

Fatigue-*fading* : une rupture de message (d'interlocution). À ce titre ne peut être récupéré dans un « dialogue » (une « explication », un « duo », voire pour certains une

« scène »).

Cependant, ce non-message est lui-même un message. De quoi ? La fatigue-*fading* nous est en un certain sens tendue, offerte, posée devant nous. Que veut dire ce dépôt, ce don inexplicite : « Laissez-moi ? » / « Recueillez-moi » ? Personne ne répond : il faut *interpréter*, tâche la plus lourde du sujet amoureux, qui est tout le contraire d'un analyste.

EN CONCLUSION

1) *Fading-fatigue* : valeur topique. Pose d'une façon brûlante au sujet amoureux la question structurale, celle de la *place* (de sa non-place). La dérive de l'objet (pour son propre compte, comme symptôme de son propre problème) entraîne le sujet dans une exclusion sans réponse. *Fading-fatigue* : le pire des (termes) rivaux. La place du Rival peut être occupée par des humains — cas mille fois étudié — mais aussi par des animaux, des objets, et ici un « état », ou plutôt un « symptôme » (de l'autre). Le sujet amoureux peut halluciner n'importe quoi qui vient intercepter ou troubler l'image.

2) Puisque j'ai parlé de la Fatigue, je voudrais rappeler combien cette Fatigue-Symptôme (peu importe que ce soit peut-être une hystérie de conversion)¹² est censurée par la « psychologie » littéraire : dans aucun roman d'amour on ne voit qu'un personnage soit fatigué, soit la Fatigue.

Quelque chose de très énigmatique, dont seul Blanchot s'est occupé : la dimension même (le goût ?) de l'infini.

1. Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 48 (OC III, p. 152).

2. *Aphanisis* (grec) : action de faire disparaître. « Terme introduit par E. Jones : disparition du désir sexuel. Selon cet auteur, l'*aphanisis* serait, dans les deux sexes, l'objet d'une crainte plus fondamentale que la crainte de la castration » (Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 31).

3. Cité par Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1931, p. 408.

4. *Nekuia* (grec) : évocation des morts. Allusion au chant XI de l'*Odyssée* : parvenu au pays des Cimmériens, à l'entrée du monde souterrain, Ulysse dialogue avec l'âme de sa mère et de ses compagnons morts.

5. Phrase barrée dans le manuscrit.

6. Souvenir de Paul Verlaine, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens* : « Son regard est pareil au regard des statues/Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a/L'inflexion des voix chères qui se sont tues. »

7. Voir, de Roland Barthes, « Le grain de la voix » (1972) (OC IV). Voir également « Sa voix », *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC IV, 646).

8. La thèse de troisième cycle se préparait en trois ans. Roland Barthes propose souvent des sujets de thèse aux étudiants de son séminaire.

9. Sur les fonctions du masque antique, voir, de Roland Barthes, « Le théâtre grec » (1965) (OC II, 739).
10. Édition de Pierre Clarac et d'André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954 (t. II), p. 132, 134. Roland Barthes se contente de donner la référence de la page. Il est difficile de déterminer la longueur du passage réellement lu. La page 132 correspond au début de l'épisode, mais c'est la page 134 qui est indiquée en rouge après l'astérisque signalant la lecture dans le manuscrit. Le Narrateur, à Doncières pour faire son service militaire, correspond par téléphone avec sa grand-mère.
11. Dans *Fragments d'un discours amoureux* (« Fading ») (OC V, 149), Roland Barthes ajoute en note : « Blanchot : ancienne conversation. » Sur la fatigue, voir en particulier le texte liminaire (p. i-xxvi) de *L'Entretien infini* de Maurice Blanchot, Paris, Gallimard, 1969.
12. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 104 : « *Conversion* : mécanisme de formulation de symptômes qui est à l'œuvre dans l'hystérie et plus spécifiquement dans l'hystérie de conversion (voir ce terme).
Il consiste en une transposition d'un conflit psychique et une tentative de résolution de celui-ci dans des symptômes somatiques, moteurs (paralysies par exemple) ou sensitifs (anesthésies ou douleurs localisées par exemple). »

Fatigue

→ Lassitude

Hasard de l'alphabet : Fatigue.

Dire un mot d'une autre fatigue : ancien rapport avec la première, qui était fatigue de l'objet aimé. Celle-ci est la fatigue du sujet amoureux.

Enseigne

« Laisse-moi souffrir jusqu'à la fin ; en dépit de toute ma fatigue, j'ai encore assez de force pour aller jusque-là » (*Werther*, 103).

Figure

Cette fatigue de l'Amour (l'Amour *fatigue*) doit être signalée comme dépense extrême du corps amoureux, *dépense physique* (l'Amour est énergie et dépense d'énergie). D'où la compensation paradoxale : dormir. L'amoureux dort :

— Confidence de X (ami d'un ami) : « Je souffrais tant (d'amour), je luttais tellement avec l'image de l'objet aimé, dans la journée, que le soir, je dormais très bien. »

— Et Werther, avant de se suicider (*Werther*, 140) : « Il se coucha et dormit longtemps. »

Fête

Enseigne

« Je vis des jours aussi heureux que ceux que Dieu réserve à ses élus ; et qu'il advienne de moi ce qu'il voudra, je ne pourrai pas dire que les joies, les plus pures joies de la vie, je ne les ai point goûtées » (*Werther*, 28). (Werther est à Wahlheim, tout près de Charlotte. C'est le début.)

Figure

Fête et non *Bonheur* (malgré les expressions employées). En effet, la figure vise un contentement ponctuel, et non un état. Dans le discours amoureux, Fête : toute présence pure de l'objet aimé (pure de souci). C'est la joie de la Rencontre-Présence et des moments métonymiques qui l'encadrent : des points festifs irradiant — par souvenir et attente — dans la temporalité du sujet amoureux.

Fête : lien topique avec la demande. Cf. le rêve jubilatoire de l'enfant, avant toute parole, s'adresse, non à la satisfaction, mais à la présence signifiée de la Mère en tant qu'elle est capable de satisfaire. Le sujet a devant lui la source de tous les biens (Lacan).

Rappelons-nous (« -aime »)¹ : il y a névrose (selon Lacan) quand ce qui est de l'ordre du désir se formule dans le registre même de la demande. Définition même de la « névrose » amoureuse. L'amour est aussi psychose. Rappelons-nous : l'amour relève de l'Imaginaire (Idéal du Moi), *borderline* de la Névrose/Psychose. Or, la Fête : visée ou pensée, ou attente ou souvenir du comblement érotique (*désir*) que le sujet se signifie à lui-même dans le comblement de la Rencontre-Présence (*demande*).

La « céleste félicité » de l'amoureux, quand il connaît « les brûlantes joies » de l'Amour, n'est donc pas « hypocrite » (*Werther*, 121) : il ne masque pas le désir sexuel sous une joie

céleste, il ne sublime pas. On dira plutôt qu'il régresse, qu'il joue de la régression du désir vers le Rire/Sourire de la demande, de la présence accordée.

(Il faudrait d'ailleurs évaluer la capacité de Fête de chaque sujet : sujets qui disposent dans leur temporalité des *cernes* de Fête (pouvoir de fantasmer la Fête, de la désirer à l'avance). Sujets rythmés par *Ennui/Fête* ≠ sujets rythmés par angoisse/rémission.)

1. Voir [ici](#).

Force

Affirmation
Valeur

Enseigne

Charlotte à Werther : « [...] avec cette violence, avec cette tenace, cette indomptable passion [...] » (*Werther*, 124).

Figure

Figure par laquelle le sujet éprouve, dit, se dit ou s'entend dire la force de l'amour, sa tension, son énergie, et si l'on peut dire : son *plein* de forces.

1) Rappeler la grande discussion entre Werther et Albert (*Werther*, 53). Éloge par Werther de la *tension* : le suicide n'est pas une faiblesse puisqu'il procède d'une tension : « Ô mon cher, si tendre tout son être est faire preuve de force, pourquoi une trop grande tension serait faiblesse ? »

La tension est une vieille notion stoïcienne. Cléanthe : énergie, force de caractère, tension : *ischus*¹. Cf. principe actif en biologie². Werther ≠ Albert : affrontement de deux systèmes de valeurs : *doxa/paradoxa*. Théorie historique (romantique) du singulier, du Héros, du Génie, du Fou.

(Je rappelle ceci parce qu'il peut être utile de faire certains recoupements entre le Romantisme et l'expérience des limites de la Modernité. Tension werthérienne et Dépense bataillienne : amorcer ici le thème de la valeur *transgressive* de l'amour-passion).

2) Que veut dire la Force de l'Amour ? Notion économique : c'est le *plein emploi*, l'emploi toujours maximal du sujet ; quand Werther aimait son amie morte : « [...] alors, des forces de mon âme en était-il une seule qui restât inusitée ? » (*Werther*, 7). Plein emploi du sujet → économie non compensatoire (d'où le rapprochement avec la Dépense bataillienne, la Folie). Au contraire, Charlotte est du côté du *plus-moins*, de la balance, de l'emploi mesuré. Ainsi fonctionne la relation amoureuse : elle fonctionne « en boitant », par un boitement d'énergies différentielles. D'où peut-être la notation énigmatique de Heine : « Tu dis : je t'aime et je pleure amèrement. »³ Il y a impossibilité dynamique à une égalisation des forces maximales : la machine s'arrête. Ce qui *déprime* (déçoit) le bonheur réel de la relation amoureuse, c'est la Force même du sujet amoureux : elle le *marque*.

1. *Ischus* (grec) : énergie, force.

2. Sous le nom d'« esprit », Paracelse reconnaît dans tout organisme vivant un principe actif d'organisation, de conservation et de vie. Pour la médecine moderne, le principe actif est la molécule qui dans un médicament possède un effet thérapeutique.

3. Voir [ici](#).

Fou

Enseigne

Heine (dans le désespoir d'amour) : « Ce n'est pas moi qui ait écrit ces mots. Un homme pâle était assis sur ma chaise. C'est lui qui les a écrits... Ô mon Dieu, la folie n'est pas un péché. »¹

Figure

Figure par laquelle (bouffée récurrente) le sujet amoureux se dit : *je suis fou*.

1) La conscience de folie est constante chez Werther :

— « Je ne pourrais mener la vie la meilleure, la plus heureuse, si je n'étais un insensé » (*Werther*, 49).

— Nous avons vu : revendication violente contre la barre endoxale sagesse/folie (*Werther*, 53).

— Se compare aux possédés : « Parfois, cela me saisit : ce n'est ni angoisse, ni désir... c'est je ne sais quoi qui en moi se déchaîne [...] » (*Werther*, 119).

— Et surtout, long épisode du Fou qui veut faire un bouquet de fleurs en plein hiver, et à qui Werther s'identifie (c'est un ancien amoureux de Charlotte)². Épisode important en ceci qu'il s'agit explicitement d'une folie non métaphorique (*Werther*, 106-109).

2) Stendhal (*De l'amour*)³ : « J'ai appelé cet essai un livre d'idéologie » (idéologie : discours sur les idées qui composent l'amour). Stendhal voudrait un mot pour « discours sur les sentiments ». Ce mot existe : c'est *patho-logie* ! Toutefois, je ne m'aventurerai pas longtemps dans le champ psychanalytique, car ce qui nous occupe surtout c'est la « conscience » (l'Imaginaire) du discours amoureux, non la « réalité psychique » de son état. Rapports de l'état amoureux et de la psychose ? Généralement reconnus — ne serait-ce que

par le relais des éléments paranoïaques de l'Amour-passion (Jalousie). 1) Melanie Klein⁴ : parallélisme de l'amour-passion et de la psychose infantile (rapport au bon/mauvais objet). 2) Lacan : psychose (Schreber)⁵. L'Autre, comme siège de la parole et garant de vérité, est ici suppléé par l'autre ; suppression de la dualité entre l'Autre, symbolique, et l'autre, partenaire imaginaire (ceci correspond bien à la situation de l'Amoureux).

3) La figure doit être retenue (il s'agit toujours de figures du discours) comme bouffée brusque de conscience de folie. C'est l'irruption fulgurante du « Suis-je fou ? », suivi de « Comment m'en tirer ? ». À ma disposition, le plus fade des psychologismes : la volonté. Et puisqu'il s'agit de conscience (d'Imaginaire), l'angoisse s'accroît de son image : je suis fou et cela ne se voit pas. La seule folie qui ne se voit pas ? La « folie » amoureuse est en effet enfermée dans une gangue culturelle (populaire et séculaire). Le sujet amoureux est pris dans un cercle, un cirque : *Banalité/Bêtise/Folie* ; et cela recommence.

Au temps romantique, la folie amoureuse pouvait se soutenir d'une plus-value culturelle. Aujourd'hui, Amour : manque à jouir culturel. La folie « noble » n'est jamais amoureuse. Hölderlin, Nietzsche, etc. Folie-Psychose (du ça, du dépiècement) ≠ Folie de l'Imaginaire (de l'Idéal du Moi) : folie pauvre, « honteuse ».

1. *Le Livre des chants*, *op. cit.* La citation est extraite de la préface, p. 26.

2. Voir [ici](#).

3. *Op. cit.*, p. 29.

4. *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 316 : « Les processus où l'on reconnaît par la suite la "perte de l'objet aimé" sont déterminés par le sentiment qu'éprouve le sujet (pendant le sevrage et la période qui le précède et qui le suit) de n'avoir pas réussi à protéger son *bon objet intériorisé*, c'est-à-dire à en prendre possession. »

5. Jacques Lacan traite du cas du président Schreber (voir [ici](#)) dans son séminaire *Les Psychoses*. Une partie de ce séminaire, d'abord paru dans *Psychanalyse*, vol. 4, paraît dans *Écrits*, *op. cit.*, sous le titre « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose ». La totalité du séminaire est publiée en 1981 (*Le Séminaire*, livre III : *Les Psychoses*, 1955-1956, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1981).

Gestes tendres

→ Tendresse

Enseigne

Charlotte à la fin du bal, après l'orage, à la fenêtre avec Werther : « Elle était là, appuyée sur son coude ; ses regards, après avoir parcouru la contrée, se portèrent vers le ciel, puis sur moi — je vis ses yeux pleins de larmes — et, posant sa main sur la mienne, elle dit : “Klopstock !” ») (*Werther*, 26).

Figure

Figure par laquelle le sujet amoureux dit, se dit ou note les gestes tendres de l'objet aimé à son égard, constate la *tendresse*, au sens propre du terme.

1) Freud : tomber ou être amoureux : association intime de la tendresse et du désir¹.

La tendresse (*Zärtlichkeit* ≠ *Sinnlichkeit*, sensualité) « perpétue ou reproduit le premier mode de la relation amoureuse de l'enfant, où le plaisir sexuel est trouvé en s'étayant sur les pulsions d'auto-conservation »².

Rappelons-nous aussi, une fois de plus, le rapport de l'amour à l'hypnose. Ferenczi (dressage d'un cheval)³ : 1) Hypnose paternelle : Sur-Moi, 2) Hypnose maternelle : Idéal du Moi. Miroir : hypnose passant par des gestes caressants, une voix caressante. C'est le rapport de Werther à Charlotte, ce que Charlotte lui donne : des gestes tendres.

2) Ambiguïté du geste tendre reçu par le sujet :

— S'il reçoit dans le champ (le registre) de la demande, il en est comblé : sorte de condensé miraculeux de présence.

— S'il le reçoit (et ce peut être simultanément) dans le registre du désir : blessure au second degré. La tendresse n'étant pas exclusive, il faut la partager : blessure par jalousie, chute de privilège.

(On voit Werther souffrir du rapport tendre entre Albert et Charlotte.)

-
1. Christian David, *L'État amoureux*, *op. cit.*, p. 12.
 2. Roland Barthes cite librement la définition de « Tendresse » par Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 483.
 3. Voir Léon Chertok, *L'Hypnose*, *op. cit.* (chap. 5) : « Pour Ferenczi (1873-1933), disciple de Freud, il y aurait dans l'hypnose une réactivation du complexe d'Œdipe, avec ce qu'il comporte d'amour et de crainte ; d'où deux types d'hypnose : une hypnose "maternelle" basée sur l'amour et une hypnose "paternelle" basée sur la crainte » (p. 50). Dans « Dressage d'un cheval sauvage » (1913), Ferenczi raconte l'épisode suivant dont il a été le témoin : un maréchal-ferrant réussit, conformément à sa réputation, à dresser un cheval sauvage en une seule séance, alternant tendresse et violence verbale. Selon Ferenczi, cette scène renvoie à la situation prélangagière de l'enfant, sensible à l'alternance de domination et de maternage. Cette alternance se retrouverait dans le phénomène hypnotique. Voir *Psychanalyse 2*, in *Œuvres complètes*, t. II : 1913-1919, traduit de l'allemand par Judith Dupont et Myriam Viliker, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1970.

Habit

Enseignes

« 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 [...] » (*Werther*, 94).

« C'est dans ces vêtements, Lotte, que je veux être enterré, tu les as touchés, sanctifiés [...] » (*Werther*, 159).

« Il gisait vers la fenêtre, sur le dos [...] tout vêtu et botté, en habit bleu et gilet jaune » (*Werther*, 151).

Figure

Figure par laquelle le sujet investit le vêtement qu'il porte ou a porté d'une fonction métonymique d'attachement à l'objet aimé.

(Ici : attachement au rapt, tant il a été délicieux. Werther se veut éternellement *ravi* : nostalgie prolongée du trauma.)

Le mécanisme métonymique est évident. Mais il faut aller plus loin : habit bleu → transvestisme latent ≠ ruban de Lotte (avec lequel il se fera enterrer) → fétichisme.

Transvestisme : il s'agit bien, spécifiquement, du vêtement que le sujet a porté, porte et portera : le sujet *dans* son habit (et non fétichisme : morceau adoré du vêtement du partenaire). Avec son habit bleu, Werther se déguise (se transvêt) : en quoi ? Il remet la peau du sujet traumatisé (rapt), moment d'Imaginaire pur : duel, hypnotique.

Transvestisme (Lacan)¹ : pour réduire la triade Mère/Phallus/au-delà, l'enfant assure en lui une jonction intime du phallus et de la Mère. Tentative du sujet (par ailleurs fétichiste, épisode du ruban) pour rejoindre l'objet dont il est séparé.

(Noter : ce costume phallique (du phallus en tant que manquant) : « costume à la Werther », porté dans toute l'Europe par les fans du roman.)

1. Jacques Lacan aborde la question du transvestisme dans le livre IV de son *Séminaire (1956-1957) : La Relation d'objet*, *op. cit.* Voir « Le phallus et la mère inassouvie » : « Prenons par exemple le transvestisme. Dans le transvestisme, le sujet met en cause son phallus. On oublie que le transvestisme n'est pas simplement une affaire d'homosexualité plus ou moins transposée, que ce n'est pas simplement une affaire de fétichisme particularisé. Il faut que le fétiche soit porté par le sujet. Fenichel, dans son article *Psychoanalysis of Transvestism*, paru dans *l'JJP*, n° 2, 1930, met très bien l'accent sur le fait que ce qui est sous les habits féminins, c'est une femme. Le sujet s'identifie à une femme, mais à une femme qui a un phallus, seulement elle en a un en tant que caché. Le phallus doit toujours participer de ce qui le voile » (p. 193-194). Voir également note 2, p. 146.

Hasard

Enseigne

« [...] peut-être n'y serais-je jamais allé (chez le Bailli), si le hasard ne m'avait révélé le trésor caché dans ce site paisible » (*Werther*, 18) (le hasard : le bal champêtre).

Figure

Simple figure par laquelle le sujet se rappelle et s'étonne du *hasard* qui lui a fait rencontrer l'être aimé.

Relever seulement ceci :

1) Lieu commun du discours amoureux : se rappeler qu'on a connu l'être aimé *par hasard*. On raffine sur ce hasard en le décomposant en une série d'implications : « Si je n'avais pas... et si... et si... alors rien de tout cela n'aurait eu lieu. » Jouissance du spectacle des implications : jouissance démiurgique : vu en arrière comme une sidération rétrospective. En fait, appartient à la catégorie des *évidences sidérantes*.

C'est-à-dire : les lieux communs dont l'énormité prend une allure de vertige. Voir le début de *Bouvard et Pécuchet* : « Car enfin si nous n'étions pas sortis tantôt pour nous promener, nous aurions pu mourir avant de nous connaître. »¹

Lapalissade : moment où la Bêtise devient philosophique et *emporte* l'intelligence comme peur de l'évidence-évidente.

2) Le « hasard » est toujours un après-coup. Par définition, il ne peut être au présent : sens rétroactif, sens projeté en amont. Quel sens ? Eh bien, précisément celui de *hasard*. « Hasard » : signifié du signe élaboré à partir de la situation amoureuse développée.

1. Gustave Flaubert, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Duménil, 1952, p. 36.

Humeur

Enseigne

« On prêche contre tant de vices [...] je n'ai jamais ouï dire que l'on ait, du haut de la chaire, attaqué la mauvaise humeur » (*Werther*, 34).

Figure

Le sujet amoureux se pose — ou ne se pose pas — le problème de son *humeur*, c'est-à-dire de la façon dont son propre mal-être peut peser sur ceux à qui il a affaire.

1) Chassé-croisé : c'est l'amoureux Werther qui fait le procès de l'humeur et fait la leçon à M. Schmidt, le fiancé de Frédérique, fille du pasteur à qui l'on rend visite. Mais le fiancé étant amoureux (et jaloux), c'est tout de même une figure du discours amoureux.

2) Humeur (mauvaise humeur) : de quoi est-ce le déplacement ? Ici — et probablement toujours dans l'espace amoureux — d'une jalousie¹. Ce serait une jalousie honteuse : ne pouvant être manifestement jaloux sans divers inconvénients, dont le ridicule, je déplace et en quelque sorte *je transige*, je ne donne qu'un effet dérivé dont le motif ne se laisse pas lire ouvertement. Humeur : *degré zéro* du pathos dysphorique.

3) L'Humeur est évidemment un message. Catégorie particulière des messages où c'est seulement la connotation qui est le message : la dénotation de l'humeur (son signifié topique) est opaque. Seul est adressé le message : je suis de mauvaise humeur. Sorte de message autonymique, épuisé par sa forme : messages affichés-dérobés : l'indirect agressif (cf. inversé : vous avez mauvaise mine). Je mets mon pathos sur la table, me réservant de déplier le paquet selon les circonstances : de me découvrir (scène) ou de me draper. Humeur = chantage, pression obligeant l'autre à un travail de réponse. On retrouve le chassé-croisé : Werther reproche au fiancé jaloux son chantage — cependant que cent

pages plus loin il se suicidera — ce qui est d'un autre poids pour l'entourage. Suicide d'amour ? Une humeur ?

4) Admettons que le fiancé et Werther soient un même sujet dédoublé en sujet de mauvaise humeur et sujet se faisant le reproche de l'être. L'« angoisse d'humeur » devient une angoisse réflexive, délibérative. À partir de ma propre angoisse, de ma propre blessure, comment ne pas être lourd aux autres, à l'autre ? C'est le problème de l'*équanimité* : toute la relation humaine s'y investit. Faut-il dominer, intégrer, extérioriser, dissoudre, déplacer ses humeurs ? Il est sûr que l'humeur est une *conversion* (au sens d'hystérie de conversion), d'où l'accès psychanalytique².

1. *Marg.* : « Voir à la fin Conversion » (voir [ici](#)).

2. *Marg.* : « Mettre au début, à déplacement ». Sur l'hystérie de conversion, voir [ici](#).

Idée de suicide

Enseignes

« 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 » (*Werther*, 83)¹.

Il y a dans *Werther* d'autres enseignes possibles :

— Le pauvre homme : abstraction à qui Werther prête sa méditation philosophique sur « La vie est un songe » : « [...] ne sait-il pas que, le cachot, il le pourra quitter quand il voudra ? » (*Werther*, 10).

— Lotte apaise Werther par la musique « [...] en des moments où je me logerais volontiers une balle dans la tête ! » (*Werther*, 42).

— L'une des dernières lettres à Wilhelm : « Soulever le rideau et passer derrière, voilà tout ! » (*Werther*, 122).

J'ai choisi l'enseigne des chevaux, 1) parce qu'elle est belle, amorce la différence entre « Idée de suicide » et suicide, car suicides d'animaux : non ; automutilations, surtout chez les chevaux et les chiens : oui (agressivité, autotomie), 2) parce qu'elle n'est pas directement liée à l'échec amoureux de Werther mais à la mortification qu'il a reçue à la soirée du comte² (et donc engage une *surdétermination* de l'idée de suicide).

Figure

Seule l'« Idée de suicide » est une figure du discours amoureux. Le suicide, comme *acting-out*, n'est pas une figure de discours (ce peut être seulement une figure de récit).

Dans *Werther*, donné, hors des lettres, non seulement par vraisemblance, mais parce que les lettres : champ de l'Imaginaire, sans *acting-out*. *Acting-out* = sortir du discours articulé.

Donc, distinguer rigoureusement l'« Idée de suicide » et le suicide. Ne pas embrouiller les discours à leur sujet.

L'« Idée de suicide » (dans le discours amoureux) est récurrente, facile, légère ; je dirais presque : idée *futile*. Un rien peut la provoquer : elle surgit immédiatement, comme une *idée simple*.

L'énigme, dont on ne s'occupera pas ici, c'est le passage de l'idée à l'acte (*acting-out*). Ce n'est pas dans le surgissement de l'idée, c'est dans le passage à l'acte qu'il y a *la coupure de l'hétérogène* : coupure non entre le langage et autre chose, mais dans le langage même. Propre de l'humain : le langage et le suicide (les suicides d'animaux sont récusés par l'observation scientifique). Le suicide en tant qu'acte complet (réussi), c'est l'hétérogène même. D'où l'impossibilité et la bassesse à vouloir *classer* les suicides, à vouloir les typer par leurs causes. Les idées de suicide sont décomposables, analysables, mais non l'acte suicidaire, qui est inassimilable, irréductible, défiant la *réduction*.

Cette idée de suicide, trois éléments la pondèrent diversement :

1) *Impasse logique*. Dès que le sujet se sent enfermé dans une situation amoureuse sans issue (ou refus de voir cette issue), il y recourt³ : la disparition (plus que la mort) a le rôle d'une hémorragie logique. Pas de place pour moi ; je m'annule (il faudrait peut-être ici reprendre la théorie des émotions de Sartre)⁴ : je m'enfouis. Vide qui permet de résoudre une équation bloquée : case d'un jeu, case du *non-possumus*.

2) *Chantage*. Aspect actuellement le mieux connu : message-agression dirigée contre l'objet aimé. Melanie Klein (après Abraham et Glover)⁵ : suicide dirigé contre l'objet introjecté.

3) *Union*. Melanie Klein : *en même temps*, le Moi cherche à sauver ces objets d'amour, en s'unissant avec eux (protéger les bons objets intériorisés).

Heine, *Lyrisches Intermezzo* :

Je descendrai (à tes côtés) (dans la tombe)
Pour me blottir contre toi⁶.

Quoi qu'il en soit de ces explications, l'« Idée de suicide » est inscrite dans l'Amour-Passion : c'est l'idéogramme même de ce discours.

1. *Marg.* : « Méditer le suicide ».
2. Voir [ici](#).
3. *Marg.* : « Choix impossible → suicide. Cf. double bind » (voir [ici](#)).
4. *Esquisse pour une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1938. Jean-Paul Sartre analyse les émotions (colère, évanouissement...) comme des conduites de fuite et donc comme des manifestations de la « mauvaise foi ». Roland Barthes revient plusieurs fois sur ce texte dans ses cours au Collège de France. Voir en particulier « Tenir un discours », *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 216.
5. *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 326.
6. *Op. cit.*, p. 231. Les parenthèses correspondent à des commentaires de Roland Barthes.

Séance du 27 février 1975



Identification

Enseigne

On vient d'arrêter le jeune valet assassin ¹, pour lequel Werther n'a pu rien faire : « Rien ne peut te sauver, malheureux ! je vois bien que rien ne nous peut sauver » (*Werther*, 117).

Figure

Le sujet s'identifie à une personne ou à un personnage qui est dans la même position structurale que lui (ou qu'il estime tel).

Dans *Werther*, marques d'identification explicites (le malheureux à qui j'ose à peine me comparer) :

- avec le jeune valet amoureux de la veuve, dont l'histoire est comme tressée à celle de Werther, jusqu'au crime de l'un et au suicide de l'autre,
- avec le fou qui cherche les fleurs en hiver ².

1) « Identification » : opération purement *structurale*, homologique : de situation à situation, sans intervention d'aucune analogie psychologique ; ceci acquis notamment à travers la différence de classes. En conclusion de quoi (puisque l'aventure du jeune valet est douloureuse à Werther), la structure peut faire âprement souffrir.

2) Imaginaire, Idéal du Moi, narcissisme du discours amoureux. Le principe en est : *toute image vaut pour moi*.

Werther au bord de la tombe de sa première amie (*Werther*, 141) = Werther au bord de sa propre tombe. Projection généralisée ; je peux me projeter en moi-même, en un autre Moi.

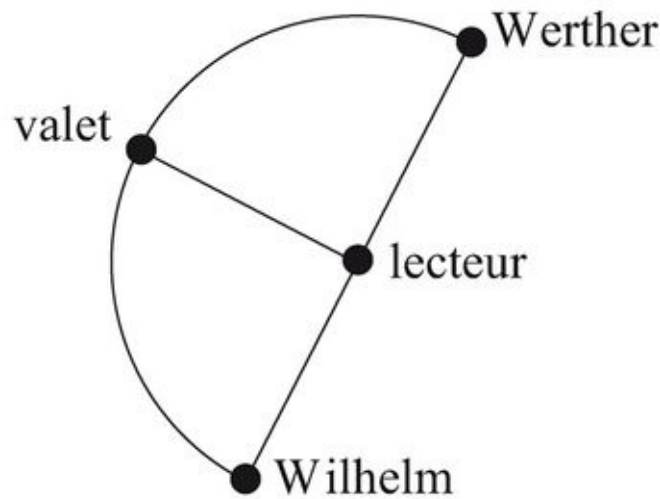
3) Cela a été longtemps une tarte à la crème des idées courantes sur la littérature : le lecteur *se projette* dans un personnage (de roman, de film).

Théorie de la projection : à liquider en général, mais peut être reprise, remodelée si on la cantonne à une lecture de l'Imaginaire (du Moi posé dans le registre de l'Imaginaire). Identification à l'image et, à ce titre, ressort de la littérature d'amour : le Moi colle à l'image du livre ; le lecteur (amoureux) a un rapport à la figure du livre comme à la Mère : relation duelle. Dans l'histoire de la littérature : tout le canton des romans d'amour, canton de la projection, de l'identification.

Lecture de *Werther* : historiquement *projective* pour les lecteurs (comme Werther se projette dans le valet) :

a) La structure énonçante est tendue habilement à la lecture projective. Les lettres posent le sujet comme énonçant *au jour le jour* (on retrouve ici le « mouvement brownien », l'affolement du sujet amoureux) et dans un espace de destination précise. Cf. les épîtres de l'Évangile : côté christique de Werther. Celui qui est apostrophé dans la petite préface n'est pas le lecteur en général, c'est l'*âme sensible*, le frère, le double de Werther ; Wilhelm, substitut direct et concret du lecteur qui se projette en même temps en Werther : *interlocution intra-imaginaire*.

Tout un dispositif spéculaire, monté par Goethe avec habileté : un vrai *cabinet des glaces* :



b) Il y a eu réponse de l'Histoire. Quantité de sujets se sont « reconnus » (thème spéculaire) dans *Werther* : abondance des témoignages privés et littéraires (les wertheries).

Les deux grenadiers de Bonaparte n'avaient-ils pas lu *Werther* ?

Ordre du jour de Bonaparte, Premier consul, à sa garde : *“Le grenadier Gobain s’est suicidé par amour : c’était d’ailleurs un très bon sujet. C’est le second événement de cette nature qui arrive au corps depuis un mois. Le Premier consul ordonne qu’il soit mis à l’ordre de la garde : qu’un soldat doit vaincre la douleur et la mélancolie des passions ; qu’il y a autant de vrai courage à souffrir avec constance les peines de l’âme qu’à rester fixe sous la mitraille d’une batterie...”*

Ces grenadiers amoureux, mélancoliques, de quel langage tiraient-ils leur passion (peu conforme à l’image de leur classe et de leur métier) ? Quels livres avaient-ils lus — ou quelle histoire entendue ? Perspicacité de Bonaparte assimilant l’amour à une bataille, non pas — banalement — en ce que deux partenaires s’y affrontent, mais parce que, cinglante comme une mitraille, la rafale amoureuse provoque assourdissement et peur : crise, révolusion du corps, folie : celui qui est amoureux à la manière romantique connaît l’expérience de la folie. Or, à ce fou-là, aucun mot moderne n’est aujourd’hui donné, et c’est finalement en cela qu’il se sent fou : aucun langage à voler — sinon très ancien. »]³

1. Par jalousie, le valet tue son successeur auprès de la veuve qu’il aime. Voir [ici](#).

2. Voir [ici](#).

3. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 94 (OC IV, 668).

Image

Enseigne

« Il me court un frisson par tout le corps [...] lorsqu'Albert étreint sa svelte taille »
(*Werther*, 88-89).

Figure

Dans la situation amoureuse, les blessures les plus vives viennent d'*images* (au sens précis du terme) : de *visionnements* (fussent-ils internes). C'est l'image qui fait souffrir.

1) Insister sur la force d'affect de l'image *littérale*, c'est *voir* qui fait mal, remue l'affect (par exemple de jalousie). On retrouve l'image de l'Imaginaire : prégnance d'une *Gestalt* perçue d'une seule vision. L'étreinte d'Albert et Charlotte (*Werther*, 45) : « Et il est si honnête, il n'a pas encore, en ma présence, donné à Lotte un seul baiser » (*Werther*, 46). On reconnaît ici — dans l'image concrète — le *leurre* (pièce maîtresse du système imaginaire) sur lequel le sujet se précipite (cf. les animaux)¹.

2) L'image est dissociée de la connaissance, du raisonnement. *Werther sait* que Charlotte est fiancée, appartient à Albert, et *dans l'ensemble il n'en souffre pas*. Ceci de remarquable : *Werther n'est pas vraiment jaloux d'Albert* (sauf à la fin), peut-être parce qu'il sait bien qu'Albert n'aime pas Charlotte du même type d'amour que lui. Et pourtant, l'image de ce lien, quand elle survient, le brûle. Paradoxe : trauma de l'image intervenant dans une situation archiconnue.

*Je sais bien, mais tout de même*² : c'est la formule même du clivage du Moi : trait pervers.

Il s'ensuit :

1) Remettre dans cette perspective la figure des « Gestes tendres » : dans le champ du Désir, c'est à titre d'*images* qu'ils font souffrir, non à titre d'indices emportés par la paranoïa du sujet jaloux. Le sujet sait qu'il n'a pas à être jaloux, et *cependant* l'image du geste (qui va à d'autres qu'à lui) le fait souffrir.

2) Ici, donc, germe d'une duplicité de conduite : une situation peut être structurellement dolosive, et connue du sujet comme telle, et rester bizarrement pacifiée, dominée, tant que des *images* ne viennent pas la réveiller.

Conclusion : il faut surveiller ses images. Le sujet peut faire confiance au *savoir* du sujet, mais jamais à sa *vue*.

-
1. Voir « Le démon de l'analogie », *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 48-49 (OC IV, 624) : « (Le taureau voit rouge lorsque son leurre lui tombe sous le nez ; les deux rouges coïncident, celui de la colère et celui de la cape : le taureau est en pleine analogie, c'est-à-dire *en plein imaginaire*.) »
 2. La phrase évoque le titre d'un célèbre article d'Octave Mannoni, « Je sais bien mais quand même », in *Clés pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969. Cette formule de dénégation caractérise l'attitude du fétichiste.

Incertitude des signes

→ Signes

Enseigne

Werther raccompagne Charlotte à sa voiture : « Je la suivais du regard, et je vis la coiffure de Lotte se pencher en dehors de la portière, et elle se retourner pour regarder... qui ? moi ? — Ah, cher ami ! Voilà l'incertitude où je flotte [...] » (*Werther*, 38).

Figure (banale, connue)

Le sujet ne peut interpréter avec certitude les signes (affectifs) émis par l'objet aimé (ou qu'il s'imagine que celui-ci émet).

1) *Yeux* : organe qu'on interroge, partie essentielle du système sémantique amoureux.

Je signale l'aporie sémiologique du *regard*. Quand je parle, j'entends et je connais par moi-même les signes que j'émetts (même si je ne maîtrise pas le sens, qui excède mon message par l'écoute imprévisible de l'autre et par ma propre méconnaissance de moi-même). Mais l'apprentissage du regard de l'autre que je veux faire est tronqué statutairement par le fait que je ne connais jamais et, de ma vie entière, mon propre regard. Je ne le vois qu'artificialisé — quand ce n'est pas abêti — par le miroir ou l'objectif : *je ne me vois jamais te regardant* (pourtant la seule chose qui m'intéresserait de moi). Comment dès lors acquérir un savoir sémantique du regard ? Je suis obligé de me confier à une vulgate culturelle du regard amoureux (films). Ceci fait partie de cette vérité : *mon propre corps m'est entièrement imaginaire*, il ne m'est que cela. Et par là même, toute réponse demandée par l'appel identificateur est entraînée dans le leurre imaginaire. Rien de sûr ne peut être construit (établi, lu, *appris*) sur un regard.

2) Être incertain d'un signe de l'être aimé veut dire ceci : je me constitue temporairement en objet sous son regard, et je ne sais comment cet objet est pris ; l'un des rares moments où le sujet amoureux s'inverse et constitue l'autre en sujet : ce n'est pas sans ravage !

Induction

Enseigne

Werther et le jeune valet amoureux¹ : « [...] l'image de cette fidélité, de cette tendresse me poursuit partout et [...] comme brûlé moi-même de ce feu, je languis, je me consume » (*Werther*, 16). (Ceci juste avant le ravissement.)

Figure

L'objet aimé est désiré parce qu'un autre (d'autres) nous a montré qu'il est désirable : l'Amour vient *par induction*.

Petit dossier

1) Cf. enseigne : récit fait par le jeune valet de sa passion pour la veuve. « Induction » ne porte pas sur l'objet, mais sur le sentiment lui-même : on est *dirigé*, télécommandé (par la culture ou le récit) vers la passion.

La Rochefoucauld (maxime 136) : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour. »

2) Werther va tomber amoureux de Charlotte *parce que*, dans la voiture qui va au bal, l'amie lui dit (p. 18) : *a*) que Charlotte est belle, *b*) qu'il ne faut pas tomber amoureux d'elle, 3) qu'elle n'est pas libre : toutes mentions qui *désignent* et *cernent* l'objet : téléobjectif soumis à un effet de zoom.

3) Stendhal (*De l'amour*) : bien vu : « 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. »²

4) Lacan : « L'objet du désir humain est l'objet de désir de l'autre et le désir toujours désir d'autre chose (de ce qui manque à l'objet primordialement perdu). »
« Le désir infantile essentiel qui est le désir du désir de l'autre. »³

Conclusion

1) L'amour n'est jamais *original* (ni *originel*). Il n'y a pas à se lamenter de ne pouvoir désirer que ce qui nous a été montré comme désirable : c'est le sort commun.

2) Toute la culture de masse est machine à *dé-monstration*, à *monstration* du désir. Sa fonction est de montrer quoi désirer à des hommes incapables de former leur propre désir.

3) Toute la difficulté de la structure amoureuse (au sens très large du mot) dans ceci : « Qu'on me montre qui désirer, mais qu'ensuite on débarrasse ! » (Albert entretient pour Werther la *monstration* de Charlotte mais aussi — ou ensuite — le gêne.)

1. Voir [ici](#).

2. *Op. cit.*, p. 41.

3. *Bulletin de psychologie*, t. XII, *op. cit.*, p. 189. Sur le séminaire *Les Formations de l'inconscient*, voir [ici](#).

Inscription

Figure traitée brièvement, tout juste indiquée, alors que derrière, tout un dossier énorme, véritable thèse à faire : celui du *graffiti* amoureux (et de là, autre) : *l'inscription*.

Enseignes

Enseignes innombrables (il suffirait ou il aurait suffi naguère de sortir et de descendre dans le métro ou de visiter n'importe quel monument ou quel bois). Gardons le corpus romantique.

Dans « Ungeduld » (« Impatience », W. Müller, Schubert, *La Belle Meunière*). « Der Lindenbaum » (*Le Voyage d'hiver*, Müller, Schubert) et *idem* : « Auf dem Fluße » (« Sur le fleuve ») (vii) :

Toi qui coulais frémissant et joyeux,
 Ô fleuve clair et sauvage,
 Comme tu t'es fait silencieux ;
 Tu me quittes sans un adieu.

Une écorce dure et compacte te recouvre
 Et tu gis dans le sable, immobile et glacé.
 Je grave en elle avec une pierre acérée
 Le nom de mon amour, l'heure et la date...

*In deine Decke grab' ich mit einem spitzen Stein
 Den Namen meiner Liebsten und Stund' und Tag hinein*¹.

Figure

Inscrire quelque part (partout) le nom de l'objet aimé ou la mention de la relation amoureuse.

Il faudrait donc ouvrir ici le dossier de la « Compulsion d'inscription » (type de figure qui ne peut se commenter sans un large savoir historique, ethnologique). Ici justification du *savoir* :

— Éternisation ? Thème du Monument, de l'Écriture comme Mémoire ?

— Jouissance de la trace, de l'incision ? *Enfoncer* le nom dans la coupure ?

— Champs : sexe, amour, politique. Où est le thème signifiant commun ?

— Lieux : publicité dense (métro) → publicité rare, aléatoire (arbres) → publicité nulle.

Leroi-Gourhan : inscriptions préhistoriques retrouvées dans des lieux élevés absolument inaccessibles².

— Et naturellement tout le dossier psychanalytique du Nom Propre (le nom pour le nom).

1. Texte original des deux derniers vers du second quatrain.

2. Voir, d'André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Éditions d'art Lucien Mazenod, 1965, et *L'Art pariétal. Langage de la préhistoire*, présentation générale de Marc Groenen, Jérôme Millon, 1992. André Leroi-Gourhan évoque, dans ces deux livres, les difficultés d'accès que présentent certaines peintures rupestres, mais aucun passage ne correspond exactement à la remarque de Roland Barthes.

Issue

→ Idée d'issue

(Il y aura à une autre place une autre figure sur les *issues* (réelles) de l'Amour-Passion.)¹

Enseigne

Werther chez le prince avec qui ça ne va guère mieux qu'avec l'ambassadeur : « J'avais une idée dont je ne voulais pas vous parler, que ce ne fût chose faite ; puisqu'il n'en doit rien être, autant vous la dire. Je voulais partir à la guerre [...] » (*Werther*, 87).

Figure

La conscience d'impasse (d'aliénation) amène périodiquement le sujet à imaginer une issue volontaire et extérieure par rupture, éloignement, etc. : issue qui reste velléitaire.

Le sujet pointe ici des *acting-out* « raisonnables », moralisés par le code mondain : 1) l'issue envisagée n'est pas dialectique (puisqu'elle rejette toute la relation amoureuse ; dialectiser : garder et dominer, ne plus être assujetti), 2) elle est néanmoins intégrable à la mondanité : s'engager, partir à l'étranger, se retirer à la campagne.

L'intention est auto-agressive, mutilante : c'est *s'abîmer* dans une annulation (se châtier), sans aller jusqu'au bout, c'est-à-dire à l'idée de suicide. Substituts de suicide : le suicide sans l'irréversible (manière idéale de prendre le suicide) et éventuellement sans le chantage : une disparition qui ne soit pas un chantage.

L'imagination d'issue part de ce mot : « Cela ne peut pas continuer ainsi ! » (prononcé par Charlotte, p. 124, qui elle aussi a ses problèmes et va tenter d'imposer une limitation des présences). Cependant, en fait, le plus souvent, ça continue ainsi, et très longtemps. Cela veut-il dire que l'aliénation elle-même est aimée, chérie, qu'elle comporte sa propre fascination ? Peut-il y avoir vraiment *patience* (vertu dialectique) dans le discours amoureux ? Quel est le sens de la *patience amoureuse* ?

1. Voir la figure « L'amour réussi ? », p. 297.

Jaloux

Enseigne

Werther, Frédérique et son fiancé, qui déplace sa jalousie en mauvaise humeur : « [...] lorsque, en nous promenant, Frédérique se trouva marcher auprès de Lotte et parfois aussi à mes côtés, le visage de ce monsieur, au teint déjà brunâtre, s'assombrit si visiblement qu'il était grand temps que Lotte, me tirant doucement par la manche, me fît comprendre que je faisais trop l'aimable avec Frédérique » (*Werther*, 33).

Figure

Inutile, n'est-ce pas, de définir la figure, tant elle est connue. Cela veut-il dire qu'elle soit universelle (donnée anthropologique) ?

Se méfier, comme toujours, des vues phylogénétiques. La jalousie serait un sentiment produit par un resserrement progressif de la civilisation, selon la courbe mythique : animaux → sauvages → civilisés → Européens.

En fait, la jalousie — ou tout au moins la rivalité et l'agression contre le tiers — animale existe (vie sexuelle des singes de Zückermann)¹. Certaines ethnies ne la connaissent pas. Place capitale chez certains peuples : dans les répertoires d'Amour arabe (Djedidi)², elle paraît alors « naturelle » et son absence appelle des explications surnaturelles. Joseph et Zulayha³ (qui essaya de séduire Joseph et y réussit un petit peu : Joseph cède la « mesure d'une aile de moustique » pour que la légende ne puisse mettre en doute sa masculinité) : absence de jalousie du mari. Inconcevable chez les proto-Arabes. Explication : Égypte sous le signe des Gémeaux = manque de jalousie.

PLACE DE LA JALOUSIE DANS *WERTHER*

C'est intentionnellement que je donne pour enseigne à cette figure un trait de jalousie qui n'est pas rapporté à Werther.

En effet, bien que ce soit une situation typique (typologique) de jalousie (trio classique), la jalousie n'est pas du tout au premier plan dans *Werther* :

1) Rapport Albert/Werther : « tragique » (structural) — non psychologique (Werther ne hait pas Albert, il le « respecte »). Le « mouvement » de jalousie est lié à des « images » (voir cette figure)⁴.

2) Donc, au niveau des lettres, peu de « bouffées » jalouses. Mais dès qu'on passe au récit final (code écrasant, culturellement, de la narration), l'accent est mis sur la rivalité Werther/Albert. Récit : passage de l'autre (imaginaire) à l'Autre (la castration)⁵.

STRUCTURE ET PSYCHOLOGIE

Reprendre une fois de plus ceci en termes de structure/psychologie.

Se rappeler la triade fondamentale du Désir. Lacan : « L'enfant ne se trouve pas seul en face de la mère ; le phallus lui interdit la satisfaction de son propre désir qui est d'être le désir exclusif de la mère. »⁶

Nœud structural : n'être pas seul en face de la mère, de l'autre imaginaire, de l'image. « Albert est arrivé, je vais partir, il me serait intolérable... » (*Werther*, 45)⁷. Werther reste le plus longtemps possible dans la relation imaginaire, duelle, de la demande. Il n'est pas exclu : c'est l'enchantement du début. La jalousie ne vient que lorsque l'image (imaginaire, duelle) est *zébrée* par la vue d'Albert étreignant Charlotte (c'est le désir). Werther *thématise* (psychologise) très peu (sauf dans la partie rapportée et plus, aussi, dit-on, dans la première version).

(Littérairement : pour une fois posons-nous la question *littéraire* de *Werther* qui oscille entre la tragédie et le roman, la structure et la psychologie. En France, une œuvre a eu cette fonction de passage : *Iphigénie* de Racine : la psychologie y bat son plein, dans un genre qui croit rester « tragique ».)⁸

SURDÉTERMINATION

Toute la littérature atteste la vivacité, la pénétration de la blessure de jalousie (quand elle a lieu) : balle dum-dum (balle fabriquée dans le cantonnement anglais de Dum-Dum, dans l'Inde, explosive à l'intérieur, à retardement, balle « déchirante », interdite par la

Conférence de La Haye, en 1899). La blessure de jalousie est en effet *surdéterminée* : le jaloux souffre en même temps trois fois : 1) parce qu'il est jaloux, 2) parce qu'il se reproche de l'être, 3) parce qu'il craint que sa jalousie ne blesse l'être aimé. Il souffre 1) d'être exclu, 2) d'être paranoïaque.

IMMOBILITÉ DE LA JALOUSIE

Jalousie : figure propre du discours amoureux. Véritable bouffée récurrente, irrépressible, inaccessible à toute dialectisation, car entièrement happée dans l'Imaginaire : aucun compromis n'est possible avec le Réel. En ce sens, *un jaloux a toujours raison de l'être*, car ce qui fonde le fait, c'est le sens, et le système imaginaire a une force de donation de sens telle qu'il y a une clairvoyance, une intelligence impérieuse, imbattable, du jaloux (celle-là même, bien connue, de la paranoïa) : le sens du sujet amoureux *barre* et *dévoile* le sens de l'objet aimé.

La jalousie, immobile, et comme éternelle (contrairement à ce que proclame une certaine éthique moderne, elle n'est jamais absente de la relation amoureuse). Elle ne peut donc être combattue dans la contingence au coup par coup (par raisonnement, sagesse, oblation, dialectique, etc.) : c'est toute la structure qui doit être déplacée, remaniée. Pour réduire la triade (enfant/mère/phallus), le phallus est pris à la place de la Mère : c'est le fétichisme, la perversion. Seul un « univers » pervers peut dialectiser la jalousie.

-
1. Solly Zückermann, *La Vie sexuelle et sociale des singes*, traduit de l'anglais par A. Petitjean, Paris, Gallimard, coll. « L'Avenir de la science », 1937.
 2. *La Poésie amoureuse des Arabes*, *op. cit.*, p. 27.
 3. « Il s'agit de la Sourate XII, dite de Joseph. La scène proprement dite entre Joseph et Zulayha se résume, en gros, dans les versets 23-25 (*ibid.*, note 7, p. 25). Le récit coranique parle d'une "épouse d'al-Aziz", un seigneur égyptien. Le nom de Zulayha est attribué à cette femme par les commentateurs » (*La Poésie amoureuse des Arabes*, *op. cit.*, note 8, p. 25). Il s'agit de la femme de Putiphar dans la Bible (Gn 39, 7-20).
 4. Voir [ici](#).
 5. Voir [ici](#).
 6. *Bulletin de psychologie*, t. XII, *op. cit.*, p. 191. Sur le séminaire *Les Formations de l'inconscient*, voir [ici](#).
 7. « Albert est arrivé, et je vais partir ; car fût-il le meilleur, le plus noble des hommes, fussé-je prêt à reconnaître qu'il m'est supérieur sous tous les rapports, il ne m'en serait pas moins intolérable de le voir [...] »
 8. Sur cette question, voir, de Roland Barthes, *Sur Racine*, en particulier « Les œuvres », *Iphigénie* (OC II, 143).

Lebewohl¹

Je signale seulement cette figure comme case de dossier à remplir : l'*Adieu* de l'amoureux à l'être aimé.

Enseignes

Innombrables enseignes :

— Sonate Beethoven, op. 81 a²



Le be wohl !

— Lied de Wolf (*Mörike-Lieder*)³.

— Dans *Werther* :

— *Werther*, 68 : faux adieu.

— Lettre d'adieu à Charlotte (*Werther*, 126), lundi 21 décembre.

— Adieu à Wilhelm, à la mère, à Albert (*Werther*, 147).

Trois remarques :

1) L'adieu est récurrent (velléitaire) : c'est bien une *bouffée* de discours amoureux. Il se dénie lui-même comme *adieu* (≠ au revoir).

2) Appartient à l'ordre du Théâtre : le sujet se met en position dramatique (« héroïque ») de Mort (position masochiste-oblative). Énorme poids culturel : le grand mythe pathétique de l'Adieu, du *Jamais plus*.

3) Le *Jamais plus* signale la fin du langage, du discours. Or, cette fin du discours se compense, se sur-compense d'un discours emphatique. C'est en fait une figure de triomphe, de domination (qui *tient* le langage a le pouvoir). Cf. la Scène, la *disputatio*⁴ : avoir le dernier mot (espace de la *machè*⁵, de la sophistique) ; thème de la *dernière réplique*. Mourir à travers une dernière réplique, ce n'est pas mourir. Anti-héroïsme : Kierkegaard : le non-héros, celui qui abandonne la dernière réplique : Abraham sacrifiant⁶.

1. *Lebewohl* (allemand) : adieu.

2. Sonate pour piano n° 26 en *mi* bémol majeur, dite « Les Adieux ».

3. *Mörrike-Lieder* : recueil de 53 lieder écrits en 1888 par Hugo Wolf pour voix et piano sur des textes d'Eduard Mörike. Roland Barthes fait sans doute allusion à l'un des plus célèbres d'entre eux, « Das verlassene Mägdlein » (« La jeune fille abandonnée »).

4. *Disputatio* (latin) : discussion. Voir, de Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » (OC III, 552) : « *Dialectica* est un art du discours vivant, du discours à deux. [...] *Dialectica* s'est finalement confondue avec un exercice, un mode d'exposition, une cérémonie, un sport, la *disputatio* (que l'on pourrait appeler : colloque d'opposants). »

5. *Machè* (grec) : combat. Voir, de Roland Barthes, « L'image » (1977) : « En grec, *Machè* veut dire : le combat, la bataille — le combat singulier, le duel, la lutte dans un concours. Ludisme du conflit, de la joute : je déteste. Les Français semblent aimer cela : rugby, “face-à-face”, tables rondes, paris, toujours stupides, etc. Il y avait un sens plus pénétrant : “contradiction dans les termes” ; c'est-à-dire piège logique, *double bind*, origine de psychoses » (OC V, 512).

6. Roland Barthes revient à plusieurs reprises sur ce passage de *Crainte et tremblement* (1843). Voir en particulier *Leçon* (OC V, 432-433) et *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 33. En acquiesçant en silence au sacrifice d'Isaac, Abraham échappe à la généralité de la morale et du langage.

Lettre d'amour

Enseigne

Lettre d'amour de Werther à Charlotte (quand il est en poste auprès de l'ambassadeur) (*Werther*, 75).

Figure

Lettre d'amour : véritable figure car elle suit un code. Code à reconstituer (facilement) à travers un corpus de lettres. Lieu privilégié de la banalité amoureuse¹.

Par exemple, ici :

1) Joie de penser à vous.

2) Détresse mondaine.

3) Double (la demoiselle de B.) qui vous ressemble, avec qui je peux parler de vous (*Werther*, 75).

4) Vœu que nous soyons réunis.

Remarques

1) Lieu privilégié de la Banalité amoureuse : point où se rejoint le mieux — d'une façon épuisante pour le sujet — la *main de fer du code* et l'illusion de spontanéité, d'expressivité. Mon adresse est irrépessible, unique, mon envie de vous écrire garantit ma « sincérité » et pourtant je ne trouve que le code dans sa platitude écrite (mon discours ne peut être que jeté *en entier*, d'une façon quasi dissertative : je ne peux *suivre* la réponse) (Religieuse portugaise² : variation sur la banalité).

2) Lettre : *jeu* avec l'image. Double contrainte : *a)* narrer, raconter, faire état du mondain, *b)* ne parler que de vous, tout ramener à vous, vous encenser avec ce qui n'est pas vous :

— monde : je m'y ennuie sans vous.

— demoiselle de B. : *a)* c'est votre double, *b)* je parle de vous avec elle.

1. Phrase barrée dans le manuscrit.

2. *Lettres portugaises*, roman épistolaire de Guilleragues, paru, sans nom d'auteur, en 1669. Il s'agit d'un ensemble de cinq lettres passionnées, écrites par une religieuse portugaise, Mariana Alcoforado, à son amant français.

Lieu

Enseigne

« Aurais-je jamais pensé, quand je choisis Wahlheim pour but de mes promenades, qu'il était si près du ciel ! » (*Werther*, 28).

(Werther se réjouit d'habiter près de Charlotte, à une demi-lieue, à une demi-heure.)

Figure

Bénédiction du lieu où réside l'objet aimé.

Il s'agit, bien entendu, d'une métonymie forte : pensée minutieuse, fétichiste du lieu, pensée religieuse en quelque sorte (l'enseigne le dit bien).

À noter (car en fait dossier ouvert, que je ne maîtrise pas bien) :

1) La pensée du lieu aimé : matière à *calcul* de temps, de commodité, matière à *machination* (intérieure). À reconstituer : tout le code topographique des histoires d'amour comme élaboration du sujet amoureux : tactique + affect + sacralisation → ce mélange inouï, propre à l'humain, de religion et de *combinazione*.

2) Cette pensée est matière à leurre (nous sommes dans l'Imaginaire). Même si les effets en sont identiques (pour d'autres raisons contingentes), le sujet vit plus douloureusement une distance de 200 kilomètres qu'une distance de 3 kilomètres. C'est tout un Imaginaire du lieu. Existe en dehors de l'amour : importance des noms dans la topographie (Bagnolet ≠ Ménilmontant)¹. L'Imaginaire se nourrit de *nomination*, à quoi le sujet s'asservit : côté Swann ≠ côté de Guermantes (le réel répondra : c'est la même chose). Le sujet tient ce raisonnement : même si je ne peux voir l'être aimé, je n'en suis qu'à vingt minutes. S'il le fallait vraiment, je pourrais : illusion que l'obstacle est moins fort que l'interdit.

3) Quelle que soit la situation objective du lieu, le sujet parvient rapidement à élaborer une accommodation : *il s'arrange*. Le lieu s'inscrit dans un système (d'habitudes, d'usages tactiques) tolérable (le système, c'est le tolérable). Une fois le système posé, le jeu des affects reprend : la proximité du lieu est évaluable, non en soi, mais en termes de système. Cf. Brecht sur la guerre : *Mère Courage*, tableau VI : la guerre n'exclut pas la paix. « La guerre a ses moments paisibles. »

1. Le quartier parisien de Ménilmontant est séparé de la commune de Bagnolet par le boulevard périphérique.

Livre conducteur

Enseignes

Dans *Werther*, le livre conducteur est Ossian : « Un torrent de pleurs qui, jaillissant des yeux de Lotte, soulagea son cœur oppressé, interrompit la déclaration de Werther. Celui-ci jeta le manuscrit, saisit la main de la jeune femme en versant les larmes les plus amères » (*Werther*, 138).

Ajoutons deux autres enseignes (bien d'autres encore sûrement seraient possibles) :

1) Déjà cité¹ : La Rochefoucauld, maxime 136 : « Combien de gens n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient entendu parler d'amour. »

2) Plus important, texte souvent allégué : Dante, *Divine Comédie*, « Enfer », chant V. Francesca di Rimini et Paolo Malatesta (deux cousins, cohorte des suicidés par amour) :

[« Puis à eux me tournai, voulant répondre,
 et commençai : “Françoise, tes martyres
 me font triste à pleurer piteuses larmes.
 Mais dis : en la saison des doux soupirs,
 a quel signe et comment permit Amour
 que connussiez ses incertains désirs ?”
 Et elle à moi : “Il n'est plus grand douleur
 que de se remembrer les jours heureux
 dans la misère ; et ton docteur le sait.
 Mais si tu as affection tant vive
 à suivre notre amour dès la racine
 bien sais-je l'art de pleurer et de dire.
 Ensemble, un jour, nous lisions par plaisance

de Lancelot, comme Amour l'étreignit :
seulets étions, et sans soupçons de nous.
À plusieurs coups nous fit lever les yeux
cette lecture et pâlit le visage ;
mais seul un point fut ce qui nous vainquit.
Quand la riante lèvre et désirée
vîmes baiser par un si preux amant
cestui, dont il n'est sort qui me délie,
la bouche me baisa, tremblant d'angoisse.
Galehaut fut le livre et son trouvère
et ce jour-là ne lûmes plus avant.”
Tandis que ce disait l'une des ombres,
l'autre pleurait, si bien que de pitié
je me pâmai, cuidant la mort sentir ;
et chus, comme corps mort à terre tombe. »]²

Lancelot du lac (Table ronde), élevé par Viviane au fond d'un lac, délivre la reine Guenièvre, femme du roi Artus, père de Galaad, qui conquiert le Graal (voir Chrétien de Troyes)³.

Figure

Figure fondamentale : on aime à la suite d'un livre. On aime parce qu'il y a eu des livres. Le livre précède, conduit l'amour. L'amour est d'abord écrit.

Remarques

1) Rappel : le désir en trio. Pour savoir qui désirer, il faut qu'on vous le montre (cf. « Induction »)⁴. Le livre est le meilleur des montreurs (≠ mythe de la non-monstration, c'est-à-dire de la nature : *Daphnis et Chloé*)⁵.

2) Le livre ne doit pas être ici considéré comme un simple bien culturel, renvoyant seulement à une situation « élitique »⁶. Certes, Werther est un « bourgeois » : toute sa vie est soumise au livre. Avant l'amour, avant Ossian : Homère. « Ossian a dans mon cœur pris la place d'Homère » (*Werther*, 97). Mais dans *Werther* même, bien qu'à la fin Ossian soit donné comme objet médiateur, espace projectif, à un autre moment (contradiction du sujet), l'origine du livre est déniée : Werther dans un rapport de dénégation avec le livre conducteur. Épisode du jeune amoureux (c'est-à-dire du *populaire*, de l'*inculturel*

amoureux) : « Cet amour, cette fidélité, cette passion, ce n'est donc pas une invention de poètes [...] » (*Werther*, 93)⁷. Par livre, il faut entendre le livre anonyme du langage : le livre irrepérable. Ce n'est donc pas un livre de classe (sociale), si j'ose dire : le suicide du grenadier Gobain (*Roland Barthes par Roland Barthes*)⁸.

Il s'agit du livre écouté : de l'Écoute générale de l'Autre culturel.

3) Ossian et Chrétien de Troyes (s'il s'agit de lui pour Dante) : objets d'une lecture *en commun*. C'est le corps en état de désir qui lit. Un tiers langage devient le lieu de rencontre des corps amoureux, comme une peau commune : superposition des deux baisers (Lancelot/Guenièvre = Francesca/Paolo). Le livre n'est pas (seulement) pédagogique : il est rupture du Symbolique et paradoxalement et véritablement, passage au réel. Petit *acting-out* : le baiser défendu est assumé dans le réel. Un mur est franchi : le livre est *transgression du Symbolique* (de l'Autre). Ce *commun*, cette symbiose (duelle) de la lecture (après Ossian) : « Ils sentaient leur propre misère [...] ils la sentaient ensemble et leurs pleurs s'unissaient » (*Werther*, 138).

4) Une question (moderne) : Ossian, le livre conducteur, celui qui enflamme, est pour nous d'un ennui mortel, absolument hétérogène à la passion vive, vivante, précise (pour nous), de *Werther*. On dirait qu'Ossian est là pour représenter la phraséologie, la bêtise ampoulée, la littérature comme fantasmagorie, *farce* de mots. *Werther* et Charlotte sont *fascinés* par le plus bête ; comme Bouvard et Pécuchet, fascinés par les traités imbéciles qu'ils lisent, et qu'ils *appliquent* incontinents, comme Charlotte et *Werther*, à proportion de la bêtise de ces « modèles » (fascination du « stéréotype » ?).

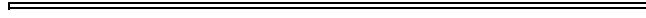
Pour nous (notre interprétation moderne) : en étant ému de ces pages indigestes, *Werther* montre qu'il perçoit et consomme le signifié du texte (à savoir l'état émotif). L'amoureux ne serait pas un lecteur de texte (de textualité) ; c'est seulement un lecteur, un « percepteur » d'analogie, de vraisemblable. Peut-être — et ce serait là son « mal-être » — le champ sémantique de l'amoureux serait : a) le signifié « Amour », b) des « signes » (indices, matière à *paranoïa*, *interpretanda*)⁹, c) pas de signifiant.

Ceci expliquerait que le livre conducteur est *projectif à bon marché* : champ de la sensibilité analogique, de la facilité analogique (cf. « Identification »)¹⁰. *Leurre* (cf. « Animaux »)¹¹ : analogie très grossière sur quoi on se précipite. Ossian est un *leurre* amoureux aussi approximatif que le rose sale de la cape du matador qui est censé figurer un rouge violent. Toute l'éthologie animale est pleine de ces leures grossiers : mâle artificiel présenté à la femelle de l'épinoche commune (objet oblong avec du rouge dessus).

On comprend dès lors que la capture de l'objet inducteur (du livre) par l'amoureux *ne fasse pas acception de goût*. Si je suis amoureux, et très cultivé, très difficile, je peux néanmoins très bien pleurer à un très mauvais film d'amour (*Love Story*)¹². Le livre conducteur est *trans-culturel*.

1. Voir [ici](#).
2. Dante, *Œuvres complètes*, traduction et commentaire d'André Pézard, Paris, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. Au chant V de « L'Enfer » de *La Divine Comédie*, Dante raconte comment Francesca et Paolo sont tombés amoureux l'un de l'autre en lisant les aventures de Lancelot et de la reine Guenièvre. La page 907 correspond au début du chant, le vers 115 au début de l'épisode.
3. Voir *Lancelot ou le Chevalier à la charrette* (vers 1177-1181).
Lancelot est le père de Galaad.
4. Voir [ici](#).
5. Voir [ici](#).
6. « Élitique » : néologisme formé sur « élite ». Le terme appartient au vocabulaire de Pierre Bourdieu. Il apparaît notamment dans *La Reproduction* (Paris, Minuit, 1970), écrit en collaboration avec Jean-Claude Passeron, et plus tard dans *La Distinction* (Paris, Minuit, 1979).
7. « Cet amour, cette fidélité, cette passion, ce n'est donc pas une invention de poètes. Cela vit, cela existe dans la plus grande pureté parmi cette classe d'hommes que nous traitons d'incultes, que nous traitons de grossiers. Nous autres gens cultivés, ou plutôt déformés, annihilés par la culture ! »
8. Voir [ici](#) (le fou) et 114 (le valet).
9. *Interpretanda* (latin) : signes à traduire, à interpréter.
10. Voir [ici](#).
11. Voir [ici](#).
12. *Love Story* (« Histoire d'amour ») : ce film de l'Américain Arthur Hiller, tiré du roman d'Erich Segal, fut un grand succès commercial à sa sortie en 1970.

Séance du 6 mars 1975



Loquèle

Enseigne

Schubert-Müller, *Le Voyage d'hiver*, « Der Leiermann » (« Le joueur de vielle »)¹ :

Là-bas, au bout du village, un joueur de vielle,
Tournant de ses doigts gourds la manivelle,
Joue ce qu'il sait.

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.

Ô étrange vieillard, dois-je t'accompagner ?

Veux-tu, pour mes chansons, tourner ta vielle ?

Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n ?

*Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n ?*²

Figure

Loquèle : mot, mal éclairci, de la langue d'Ignace³. Mantique du *Journal spirituel*⁴ : sur le même rang que les crises de larmes, comme signes à interpréter, quand on interroge Dieu sur quelque chose (les Jésuites doivent-ils être pauvres ?). Probablement, vu l'étymologie⁵ :

crise verbale interne, lâcher ininterrompu de mots, de phrases, de discours, coulée à flots de langage intérieur.

Pour nous : état de crise intérieure, fièvre de langage, flot de discours intérieur qui saisit le sujet amoureux, défilé irrépressible de blessures, de raisons, de raisonnement, d'interprétations, d'allocutions, de thèmes, etc. (le « etc. » compte beaucoup. Rappelons-nous Valéry : dans la nature, il n'y a pas de « etc. »⁶. Tout ordre qui comporte un « etc. » n'est pas dans la Nature, disons le Réel. Etc. → mot de l'Imaginaire ?) Déclarationnisme : adresse à l'autre en sa présence, dialogue réel ≠ Loquèle : monologue intérieur (même si intérieurement allocutoire).

Rappelons ici une fois de plus, mais lorsque le hasard des lectures en donne l'occasion, faisons tourner à chaque fois l'éclairage : l'imbrication du langage et de la sexualité. La loquèle vient se poser sur un échec de désir et vaut substitutivement pour une compensation : la débauche verbale prend la place de l'autre débauche (interdite).

Ainsi, à distance ethnologique, s'éclaire la sagesse arabe et le précepte coranique :

— « Quiconque surveille sa langue et ses plaisirs charnels se préservera des maux du destin. »⁷

— Le jeûne « ne consiste pas seulement à s'abstenir de manger, de boire et de coïter, mais aussi, dans l'esprit du Coran et du hadith⁸, à surveiller sa langue. »⁹

La loquèle est évidemment *ressassante* : retour irrésistible aux mêmes thèmes, aux mêmes figures, reprise infinie du Même, retour du Même. Par là, on touche à l'*irraison* (mieux que névrose, psychose, maladie mentale), au caractère « fou » de la loquèle. Cf., en psychiatrie, le *mérycisme* (enfants et démence précoce) : tendance à mastiquer sans arrêt les aliments ; possibilité pour certains de régurgiter leurs aliments par simple contraction gastrique et de les ruminer longuement.

Le mot grec *meruomai* signifie rouler, dévider, tramer. Il s'agit d'un *ournis* de langage (moulin à paroles de Lacan)¹⁰. On dévide, on effeuille le « dossier » amoureux et on recommence. Métaphore du disque (« Changez de disque ») et du cinéma intérieur.

J'ai dit (« Livre ») : le discours amoureux est loin du Texte (étant trop dans l'analogie). Cependant, une sorte de trait limitrophe : la loquèle et le Texte s'abolissent eux-mêmes au fur et à mesure : langage sans clôture, sans destin, sans signification finale, langage-dépense, langage *qui se perd*. C'est aussi la définition du *babil* : en quoi il n'y a sans doute pas d'opposition *structurale* entre le Texte et le Babil, seulement peut-être une opposition du Désir (de l'Ennui). Loquèle et Babil : sorte de Texte-Farce.

1. Dernier lied du cycle.

2. Version originale des deux derniers vers.

3. Voir Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971) (OC III, 764).
4. Dans son *Journal spirituel*, Loyola met en scène son dialogue avec Dieu. Voir « La mantique », *Sade, Fourier, Loyola* (OC III, 739).
5. « Loquèle » vient du latin *loquor* (parler, dire, parler sans cesse de quelque chose...).
6. La référence se trouve-t-elle réellement dans l'œuvre de Paul Valéry ? Roland Barthes revient à plusieurs reprises sur cette idée dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Il conclut ainsi la série des anamnèses : « Etc. (N'étant pas de l'ordre de la Nature, l'anamnèse comporte un "etc." » (OC IV, 685). Voir également la fin du dernier fragment (« Le monstre de la totalité ») : « Autre discours : ce 6 août, à la campagne, c'est le matin d'un jour splendide : soleil, chaleur, fleurs, silence, calme, rayonnement. Rien ne rôde, ni le désir ni l'agression ; seul le travail est là, devant moi, comme une sorte d'être universel : tout est plein. Ce serait donc cela, la Nature ? Une absence... du reste ? La *Totalité* ? » (OC IV, 752).
7. Tahar Labib Djedidi, *La Poésie amoureuse des Arabes*, *op. cit.*, 14. Il s'agit en fait, comme l'indique T.L. Djedidi, d'un propos rapporté par le poète al-Jahiz.
8. *Hadith* (arabe) : paroles. Les hadith sont les paroles du prophète Mahomet recueillies par ses proches.
9. *Idid*. Il s'agit d'un commentaire de T.L. Djedidi.
10. « La parole est cette roue de moulin par où sans cesse le désir humain se médiatise en rentrant dans le système du langage » (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre I : *Les Écrits techniques de Freud*, *op. cit.*, p. 203). De façon générale, le circuit du moulin à paroles renvoie chez Lacan à la parole vide. Lorsque le sujet s'adresse à « Petit autre », il ne parle en fait qu'à lui-même : sa parole, vide, tourne sur elle-même, elle est circulaire (voir *Le Séminaire*, livre V : *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*).

Magie

Enseigne

Schubert-Müller : *Le Voyage d'hiver*, XVI, « Dernier espoir » (« Letzte Hoffnung »)

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.
Et je tombe moi-même à terre, tout en pleurant
Sur la tombe de mon espoir.

Figure

Cette figure, simplement pour mémoire — au cas où il y aurait, ce qui est plus que probable, des sujets amoureux (et au reste, autres) qui recourraient ici et là à une magie intérieure, mettant en relation leurs « problèmes » amoureux et l'interrogation de signes aléatoires.

Une seule remarque : dans le magisme du sujet moderne, ce n'est pas la « survivance » d'une attitude irrationnelle, dite archaïque, qui est intéressante. C'est plutôt ceci : l'interrogation magique est une mantique. Or toute mantique (cf. celle d'Ignace)¹ suppose une mise en scène du réel en problème/solution ou, d'une façon plus précise (proprement

mantique), blocage/issue, ou encore, formule même du sens (du paradigme), *alternative/marque* :

Tombera/tombera pas ? → Tombera
Désespoir/espoir → Désespoir

(Noter le carré homologique).

Ceci est anti-dialectique (le langage, le sens, n'est jamais dialectique). La dialectique dirait : ne tombera pas *et puis* tombera, mais entre-temps vous aurez vous-même changé. La dialectique, c'est d'accepter que les choses « mûrissent », c'est-à-dire viennent non à propos, soient soustraites à l'à-propos du désir, du *fantasme*, dont la devise est « immédiatement ».

Il faudrait un dossier des mantiques : a) mantiques à marque (type *pile ou face*), b) mantiques à délibération complexe (à discours dialectisant) : le *Yi king*². Ce n'est pas une mantique à marque. Ou du moins, la marque est décrochée, démultipliée = combinatoire de marques. Trois pièces, chacune à alternative :

P = 2	F = 3	PPP	6	---
		PPF	7	---
		PFF	8	---
		FFF	9	---

+ ordre du tiré → combinatoire → l'hexagramme

→ construction d'un discours décisionnel (règles de conduite) sous une simple coloration mantique.

1. Voir [ici](#).

2. *Yi king* (chinois) : « le Livre des transformations ». Cet ouvrage, à l'origine du confucianisme et du taoïsme, a été traduit en allemand en 1924 et en français en 1967. « Le *I Ching* est manifestement un ouvrage de divination contenant des oracles basés sur soixante-quatre figures abstraites, chacune d'elles étant composée de six traits. Ces traits sont de deux sortes, traits divisés ou négatifs, et non divisés positifs. On suppose que ces figures de six traits, ou hexagrammes, ont été dessinées d'après les craquelures d'écailles de tortues chauffées » (Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, traduit de l'anglais par Pierre Berlot, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1960, p. 30, « Petite bibliothèque Payot », 1982, p. 26). Sur le *Yi king*, voir « La coïncidence », *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC IV, 637).

Mère

Enseigne

Charlotte : « Oh ! l'image de ma mère plane toujours autour de moi [...] » (*Werther*, 65).

Figure

Recours du discours amoureux à des images de la Mère.

Remarques

1) L'objet aimé est dans un rapport de substitution, de déplacement avec la mère. L'objet aimé *surimprime* la Mère. L'identification de l'*objet aimé* à la Mère se fait par deux voies (psychanalytiques) convergentes :

a) Voie kleinienne : objet aimé : bon/mauvais introjecté (bon objet toujours menacé ou menaçant de devenir un mauvais objet). Or l'origine et modèle de cette introjection, c'est la Mère (le sein) : « Dès le commencement de la vie, le moi introjecte de "bons" et de "mauvais" objets, dont le prototype [...] est le sein de la mère — prototype des bons objets lorsque l'enfant le reçoit, de mauvais objets lorsqu'il lui manque. »¹

b) Voie de l'Imaginaire : registre de la relation duelle à l'image, au miroir (objet aimé : *autre* imaginaire à quoi le sujet colle, comme au visage de la Mère). Au stade du miroir, la Mère est à *côté du miroir*, disant à l'enfant : « Tu es cela. »² De la même façon, l'objet aimé fonde le sujet amoureux, l'asservit en essence à l'image. Et avant le miroir, il y a déjà la Mère. Selon Winnicott³, le précurseur du miroir, c'est le visage de la Mère. Le visage de

l'objet aimé est sans cesse interrogé, scruté avec espoir et terreur comme source même de la réponse, reflet de ce que je suis.

Ces deux thèmes se retrouvent dans le registre fondamental du discours amoureux : la demande. *Présence/Absence* : le comblement et l'angoisse du sujet amoureux dépendent de la présence/absence de l'objet aimé comme si c'était encore la Mère. C'est en cela, fondamentalement, que le discours amoureux est discours de l'Imaginaire.

2) Il est donc logique — et sans cesse allégué dans *Werther* — que Charlotte « fonctionne » comme une mère, entourée d'enfants, traitant Werther en enfant (mille traits), « bonne, douce », « gaie » : la Donneuse de tartines.

Cependant : quelle mère ? La mère de Werther est citée à deux ou trois reprises ; mais il est visible qu'elle n'a aucun rôle symbolique, elle n'est l'objet d'aucun *discours*. C'est une mère réelle, c'est tout : on la tient au courant d'affaires d'héritage, elle s'intéresse à la carrière de son fils, etc., sans plus. Non, la mère symbolique, la Mère-Effet, la Mère-Discours, c'est la mère de Charlotte. Place majeure dans le texte :

— Lotte pensant à sa mère morte, s'identifiant à elle : grand discours (*Werther*, 65).

— Éloge par Albert (*Werther*, 49).

— Werther se suicidant, ce n'est pas sa mère qu'il met en scène, c'est la mère de Charlotte : « [...] je la verrai, je la trouverai, ah !, et devant elle j'épancherai tout mon cœur ! » (*Werther*, 142). Une fois mort, je pourrai continuer le discours sur Charlotte. Sur terre, Charlotte est sa mère ; au ciel, la Mère sera Charlotte.

Pourquoi cette « déviation » substitutive ? Peut-être pour ceci (entre autres) :

a) Mère de l'objet aimé : une fonction de *complicité* en est attendue : déesse tutélaire. Elle peut aider au rapport amoureux, car elle aime l'objet aimé en dehors de toute rivalité (≠ mère du sujet : en rapport de rivalité avec l'objet).

(Il faudrait revoir le mythe petit-bourgeois de *la mauvaise belle-mère*. Dénégation ? Causes historico-économiques, obligeant à distinguer l'ego masculin de l'ego féminin : translations familiales de propriété, de pouvoir, etc. Toute une ethnologie des structures de parenté dans notre propre mythologie. À faire.)

b) Mère de Charlotte : mère *morte* ; topique même du Symbolique. La place irrémédiablement vide : bonne place symbolique, libérant bien la phraséologie oblatrice. La mère morte n'est plus rien que la mère structurale.

Peut-être d'autres explications. Dossier ouvert.

1. Melanie Klein, *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 311.

2. Voir, de Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », *Écrits*, op. cit., p. 93. « Tu es cela » : dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC IV, 601). Roland Barthes utilise cette phrase pour commenter une photo le représentant bébé dans les bras de sa mère.

3. Voir « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », *Jeu et réalité*, traduit de l'anglais par Claude Monod, préface de Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, 1975, en particulier p. 161.

Métonymie d'objets

Objets

Enseignes

Nombreuses enseignes possibles :

— Schumann-Heine, *Dichterliebe*, X :

Lorsque j'entends la chanson
 Que chantait autrefois mon amour,
 J'ai la poitrine déchirée
 Par une souffrance poignante.

— « Ô Lotte, est-il chose qui me fasse penser à toi ! [...] et tel un enfant jamais rassasié, ne me suis-je pas emparé de mille bagatelles que tes mains, ô sainte, avaient touchées ? » (*Werther*, 149).

Entre autres :

— les vêtements du suicide, que Lotte a « touchés, sanctifiés »,

— les pistolets : « Ils ont passé par tes mains [...] je les couvre de mille baisers [...] »,

— embrasser le billet de Lotte — et se mettre du sable (*Werther*, 44),

— ne pouvant voir Charlotte, Werther lui envoie son domestique et jouit de savoir qu'elle l'a vu : « Je lui aurais bien pris la tête entre mes mains pour lui donner un baiser, n'eût été le respect humain » (*Werther*, 42).

Figure

Tout objet touché par l'être aimé devient médiateur du corps même de cet être.

Une métaphore (dans *Werther*) rend compte de tout cela : la pierre de Bologne¹, qui irradie la nuit les rayons emmagasinés pendant le jour (barytine, baryte sulfaté).

Une remarque : du point de vue du retentissement, la figure est absolument ambivalente : *comblante/déchirante*. C'est facile à comprendre : l'objet métonymisé est *en même temps* substitut de *Présence/Absence* :

1) Il s'offre toujours à deux lectures :

— il est *présence dans l'absence* : joie, enivrement, comblement,

— il est absence renforcée : représentation de la présence comme manquante : déchirement. L'objet devient insupportable.

De quoi dépend le choix de la lecture ? Du contexte immédiat en tant qu'il est favorable/défavorable, clair/sombre : c'est la topique même de la magie, qui dichotomise tout espace en *bon/mauvais* (droite/gauche, *sinistre*)². Si l'objet est vu en période positive, il amplifie la positivité, sinon il amplifie le désespoir.

En somme : un festival de métonymies : *a)* de l'objet au corps, *b)* de la manifestation de l'objet au contexte. L'objet est un véritable *signe* (mot magique et sémantique) pourvu d'un paradigme et d'un syntagme.

2) Ceci amène à bien comprendre que l'objet métonymique n'a pas tel ou tel sens. Il est le dépôt même du sens, en tant qu'il fonctionne : lié aux prémisses mêmes du langage, au *Fort/Da* : figure du paradigme et figure du *comblement/désespoir*.

1. « On dit de la pierre de Bologne que, si on la met au soleil, elle en absorbe les rayons et, la nuit, brille encore quelque temps » (*Werther*, 42). La note 84, p. x, apporte la précision suivante : « Ancien nom de la baryte sulfatée ou barytine ou spathpesant. »

2. « Sinistre » vient du latin *sinister* qui signifie « gauche ». Contrairement aux Grecs, les Romains considéraient comme un présage favorable l'oiseau qui venait de la gauche.

Moment

Enseignes

Goethe (*Faust*, cité approximativement) : « Reste encore, moment si beau. »¹
 Nerval, *Chimères*, « Artémis » :

La Treizième revient... C'est encor la première ;
 Et c'est toujours la seule — ou c'est le seul moment...

Figure

Non délibérative, mais méditative : fantasma méditatif au cours duquel le sujet imagine la durabilité (l'éternité) du bonheur amoureux, conçu cependant comme exceptionnel, anthologique, « momentané » parce qu'intense.

Ceci est le moment où l'amour conduit à une interrogation philosophique (et peut-être par là encore un coup anachronique) sur le temps.

1) Moment : temps découpé et coloré affectivement, comblé, conceptualisé en « absolu ». D'où l'aporie : pourquoi l'Absolu ne durerait-il pas ? ≠ « Circonscription du plaisir » (n° 12)² : la circonscription est une décision hédoniste, cynique. Je prends mon plaisir et ne m'en embarrasse pas jusqu'à la prochaine occasion. La pensée du moment implique un transcendantalisme, une « revendication de paradis », avec assomption d'une contradiction. L'anthologique et l'éternel → propos mystique : c'est l'*ex-stase* maintenue. Abolition du rythme *sommet/marais*, c'est-à-dire en fait du sens comme paradigme de deux temps.

2) Pensée du moment : pensée faustienne, échange avec le Destin. Donne-moi seulement une fois un moment parfait, et je me contenterai ensuite du reste : « Rien qu'une fois », « la Perfection, rien qu'une fois », mais au moins une fois.

Moment parfait : par exemple, celui qui a été décrit dans l'utopie du *Je-t'aime* simultané (figure n° 3)³ : c'est *l'éclair unique* du poème de Baudelaire⁴.

Cf. le désir de l'enfant : rien qu'une fois ! encore une fois ! C'est évidemment pointer le manque du désir : le parfait momentané ne peut être parfait, puisqu'il manque un attribut au parfait (« perdurable ») et ce qui n'a pas tous les attributs ne peut être parfait.

La pulsion faustienne de l'échange avec le Destin est soutenue par un tragique : tout va s'écrouler, la mort m'attend, que je connaisse au moins une fois le comblement → le cri de Pelléas et Mélisande, à l'avant-dernier acte, quand ils sont découverts par Golaud : « Ta bouche ! Je t'aime ! » Image pure du *moment* en tant qu'il va être englouti, aboli.

Dis-moi seulement *une fois* que tu m'aimes, *prononce* la formule et cela vaudra pour toujours. Cf. la Belle et la Bête. *Je t'aime* : *moment* de parole = l'éternité, la *mutation* de la laideur en beauté. Magie : une parole change le monde.

1. « Faust : Et tope ! Si je dis à l'instant "Reste donc ! Tu me plais tant !" alors tu peux m'entourer de liens ! Alors, je consens à m'anéantir » (Goethe, *Faust I*, in *Théâtre complet*, édition établie par Pierre Grappin avec la collaboration d'Évelyne Henkel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1166). La traduction est de Gérard de Nerval.

2. Voir [ici](#).

3. Voir [ici](#).

4. Voir [ici](#).

Musique¹

Enseigne

« C'est son air favori, et moi, j'oublie toute peine, tout trouble, toute idée noire, dès qu'elle en attaque la première note.

Des récits concernant le magique pouvoir qu'eut autrefois la musique, pas un mot n'est pour moi invraisemblable, quand je vois comme ce simple chant me saisit » (*Werther*, 42).

(Orphée, Amphion, Arion.)²

Figure

L'enseigne dit bien la figure : association privilégiée de la musique et de l'amour, effet exaltant et pacifiant de la musique sur le « délabrement » amoureux.

Remarques

1) Rapport Musique/Amour, immense dossier : a) ethnologique, populaire, b) historique : précisément, le romantisme allemand.

2) Lotte, en maints endroits, est dessinée comme une figure pacifiante : *Mater consolatrix*³. Schubert : « Du bist die Ruh »⁴ :

— « [...] elle est toujours la même, toujours la vigilante, la douce créature qui, partout où elle porte les yeux, apaise des douleurs, fait des heureux » (*Werther*, 36).

— Avec les malades, avec le vieux pasteur (*Werther*, 31).

— Ce pouvoir « magique » atteint son sommet dans Lotte musicienne : quand elle joue son air favori, cela calme « l'égarement et les ténèbres » de l'âme de Werther, le fait respirer plus librement, l'empêche « de se loger une balle dans la tête ».

Il faudrait esquisser ici le dossier magique de la musique apaisante :

a) Le castrat Farinelli et Charles IV d'Espagne : quatorze ans chaque soir la même romance (contre une pension énorme)⁵. Rôle hypnotique du chant, de la voix : je ne me suis jamais vexé de voir à une conférence de moi quelqu'un s'endormir dans la salle (il y en a toujours eu). J'ai pris cela comme une gratification s'adressant à mon corps — qui peut-être, comme pour Werther, compte plus, narcissiquement, que mon intellect (cf. « Cœur », n° 14)⁶ — me rappelant aussi combien la voix de Jean Baruzi⁷, au Collège de France, me prenait délicieusement au cerveau à travers un discours mortellement ennuyeux.

b) Rappeler aussi l'origine de l'hypnose : Mesmer⁸. Séances collectives : Mesmer en habit de soie lilas, ami de Mozart, introducteur de l'harmonica⁹ en France.

3) Lotte = mère. On peut préciser. La psychanalyse (Joyce Mac Dougall et Fain)¹⁰ : les nourrissons insomniaques ayant besoin que la mère les berce dans ses bras pour pouvoir dormir (alors que normalement activité onirique après la tétée, qui les endort) exigent la mère comme gardien du sommeil, comme *corps réel*, au lieu de l'introjecter. « Les enfants n'ont pas une mère satisfaisante, mais une mère calmante » (c'est exactement le cas de Werther). Mère-tranquillisant, Mère-drogue.

La Musique est le bercement du nourrisson Werther. Ou encore, condensé de présence, il a besoin du corps de l'autre pour s'apaiser. Corps rythmé : ni inerte ni occupé, présence ni factice ni naturelle.

4) Rappeler l'aspect *imaginaire* de la figure. Charlotte est source et apaisement du tourment. Elle apaise ce qu'elle suscite : elle reste ainsi le Bon Objet, l'Objet Parfait, dissipe elle-même la culpabilité et l'agressivité qu'en tant que Mauvais Objet elle suscite.

-
1. La musique occupe une place importante dans les séminaires sur le discours amoureux. G. Bauret fait un exposé « sur la musique » dans le cadre du « séminaire restreint », le 21 novembre 1975. La séance du 19 décembre 1975 (« séminaire restreint ») porte sur *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach et les *Kreisleriana* de Robert Schumann, la séance du 13 mars 1975 (« séminaire restreint ») sur le chanteur Charles Panzera, dont Roland Barthes a suivi l'enseignement. La dernière séance du « séminaire élargi », le 24 avril 1975, est consacrée à l'audition de lieder.
 2. Roland Barthes s'inspire de la note 83, p. x, de *Werther*, *op. cit.*, portant sur le pouvoir de la musique. Orphée subjugué les Enfers par son art, l'architecte Amphion construit Thèbes grâce au son de sa lyre, Arion est sauvé du naufrage par un dauphin que son chant a charmé...
 3. *Mater consolatrix* (latin) : mère consolatrice.
 4. « Du bist die Ruh » : « Tu es le repos », lied de Schubert pour voix et piano (1823) écrit sur un texte de Friedrich Rückert (op. 59, n° 3, D 776).
 5. Roland Barthes se trompe dans ses notes de cours : il s'agit en fait du roi Philippe V. Voir *S/Z* (OC III, 156) : « [...] le castrat Farinelli qui, par son chant quotidien (toujours le même air pendant des années), guérit ou du moins apaise la mélancolie morbide de Philippe V d'Espagne. » Voir aussi *S/Z* (OC III, 275). Entre 1737 et 1746, Farinelli reçut un traitement de 2 000 ducats pour chanter devant le roi, à l'exclusion de tout autre auditeur.
 6. Voir [ici](#).

7. Philosophe et historien des religions, Jean Baruzi enseigne au Collège de France à partir de 1933. Dans son séminaire sur « le discours amoureux », Roland Barthes cite plusieurs fois le livre de Jean Baruzi *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* (publication de la thèse de doctorat, en 1924).
8. Léon Chertok, *L'Hypnose*, *op. cit.*, p. 15.
9. Il s'agit du *glass-harmonica* ou « harmonica de verre », instrument à clavier dont le son est produit par le frôlement de lames de verre. Mozart a écrit un quintette pour glass-harmonica, flûte, alto, hautbois et violoncelle (K 617). Dans le finale du premier acte de *Così fan tutte*, Mozart parodie les expériences de Mesmer. Despina, déguisée en médecin, soigne les deux jeunes gens, qui ont fait semblant de s'empoisonner, grâce à un « aimant guérisseur ».
10. Joyce Mac Dougall, psychanalyste d'origine néo-zélandaise, vit et exerce à Paris ; elle est l'auteur notamment de *Plaidoyer pour une certaine anormalité* (1978). Au psychanalyste français Michel Fain est attachée la notion de « mère calmante ». Il s'agit d'une mère dont l'attitude crée chez l'enfant une excitation qu'elle cherche à calmer en faisant appel à la pulsion de mort (voir en particulier « La vie opératoire et les potentialités de névrose traumatique », *Revue française de psychosomatique*, n° 2, 1992).

Nuit

Enseigne

Quand Charlotte chante au clavecin : « Alors l'égarement et les ténèbres de mon âme se dissipent et, de nouveau, je respire plus librement » (*Werther*, 42).

Figure

Toute bouffée du discours amoureux qui suscite chez le sujet la sensation (la métaphore) de l'obscurité, intellectuelle, affective, émotive ou d'avenir, dans laquelle il se débat.

Remarque

Il y a deux Nuits de l'amour, et pour les distinguer nous nous servons d'une distinction proposée dans le champ mystique par Jean de la Croix :

1) *Estar a oscuras*¹ : être dans l'obscur. Peut se produire sans qu'il y ait péché, sans lumière des choses naturelles ou surnaturelles.

2) *Estar en tinieblas* : être dans les ténèbres. Être aveugle dans le péché : désordre, attachement aux choses.

a) *La Ténèbre de l'Amour* : le sujet se débat dans l'amas hétéroclite des contingences, l'impénétrabilité du *au jour le jour*, du *coup par coup*. Il ne domine pas, s'asservit aux retentissements, aux douleurs d'absence, aux blessures narcissiques (jalousie, humiliations, doutes, agressions intérieures). Mais ce n'est pas la Nuit du péché, mais la nuit de la culpabilité, au sens psychanalytique.

b) *L'Obscur de l'Amour* : par exemple, moments où, seul, le sujet pense à l'objet aimé d'une façon pacifiée (thème de la « douce absence »), en acceptant à la fois le sujet adverse (l'objet redevenant sujet) et sa propre aventure *tels qu'ils sont*. Le sujet amoureux suspend la paranoïa, l'interprétation : ce qui reste ne peut être une lumière, une clarté, une *élucidation*. C'est encore une Nuit, une autre Nuit : la Nuit du Hors-Sens, du Sens suspendu, du désir comme vibration, vie, mais qui parvient à faire tomber de lui le *vouloir-saisir*² et atteint ainsi la notion zen du *Non-Profit* (forme subtile, non excitée et par là même démodée, de la Dépense).

Une Nuit recueille l'autre : c'est ce que dit Jean de la Croix dans l'un des plus beaux vers de toutes langues :

Admirabile cosa que siendo tenebrosa, alumbrase la noche.

Et la Nuit était ténébreuse et elle éclairait la Nuit³.

Ne pas commenter, souligner seulement la vertu *parénétiq*ue⁴ de ce mot. Il ne faut jamais essayer de sortir de l'impasse amoureuse (de l'Amour-Passion comme impasse) par la lumière, le triomphe, la victoire, de décision, etc. : il faut substituer une Nuit à une autre.

1. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix, op. cit.*, p. 308.

2. Marg. : « *Shikantaza* : s'asseoir simplement. *Mushotoku* : gratuitement, sans but ni esprit de profit ».

3. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix, op. cit.*, p. 327. Il s'agit d'un vers de *Montée du Carmel* (livre 2, « Nuit active de l'esprit. Entendement », chap. 3). La traduction d'André Bord est plus proche du texte original (*Œuvres complètes*, selon l'*edición crítica* espagnole, Paris, Pierre Téqui, 2003, p. 303) : « Admirable chose, qu'étant ténébreuse, elle illuminât la nuit. »

4. « Parénétiq

Oblation

Enseignes

Nombreuses enseignes dans l'amour romantique :

1) Schubert-Müller, *Le Voyage d'hiver*, I,
« Bonne nuit », dernière strophe (en majeur)¹ :

Je ne veux pas troubler ton rêve, ni nuire à ton repos.
Tu ne dois pas entendre mon pas ; tout doucement, fermons la porte !
J'écris en m'en allant « Bonne nuit » sur la porte,
Pour que tu puisses voir que j'ai pensé à toi.

2) Schumann-Heine, *Dichterliebe*, VIII, « Ich grolle nicht »² :

Je ne lui en veux pas, bien que mon cœur se brise,
Ô mon amour, à tout jamais perdu...

3) Werther : sa dernière lettre (avant le suicide) : sacrifice oblatif.

Figure

Il ne s'agit pas de l'oblativité en général, notion bien repérée par la psychanalyse, mais de la figure précise par laquelle le sujet amoureux fait don à l'objet aimé du *deuil* dans

lequel il va être plongé en décidant de le quitter : « Je ne t'en veux pas de la souffrance que tu me causes », « Je te pardonne ».

Remarques

1) L'oblation est évidemment une manière de détourner l'agressivité du sujet à l'égard de l'objet, c'est-à-dire de ne pas attenter à la Perfection de l'objet, à lui laisser indéfectiblement sa marque de Bon Objet.

2) Ici, remarque supplémentaire : si le sujet va jusqu'au bout de l'oblation, il se contraint logiquement à ce que l'oblation passe inaperçue, car si le don se marquait, l'objet dédicataire serait en position dominée, amoindrie (cf. le potlatch), ce qui serait incompatible avec son statut d'Objet Parfait. Le sujet doit donc *dé-théâtraliser* le don. Ni Heine ni Werther ne le font : ils sont dans l'excitation, le *geste*. Seuls Müller-Schubert accomplissent une oblation *en douceur* : « Bonne nuit » ne veut pas dire directement *je te pardonne*, mais seulement *je pense à toi*.

3) L'oblation (en ce cas précis) a évidemment un rapport avec l'oblativité psychanalytique. Lacan³ : fantasme obsessionnel qui laisse échapper ce qu'il a à résoudre dans le problème du désir.

L'oblation ne résout rien : c'est un *essai*, une *ratée*, du discours amoureux.

1. « Gute Nacht », le premier lied du recueil est écrit en mineur à l'exception de la dernière strophe.

2. « Ich grolle nicht » : « Je ne suis pas en colère... »

3. *Le Séminaire*, livre V : *Les Formations de l'inconscient*, op. cit. Il existe un compte rendu de ce dernier séminaire (agréé par Jacques Lacan) dans le *Bulletin de psychologie*, t. XI et XII, 1957-1958-1959, dont Roland Barthes a pu avoir connaissance. « La notion du rapport à l'autre est toujours sollicitée par un glissement qui tend à réduire le désir à la demande. Si le désir est effectivement ce que j'ai articulé, c'est-à-dire ce qui se produit dans la béance que la parole ouvre dans la demande, et qu'il est don comme tel au-delà de toute demande concrète, il est clair que toute tentative de réduire le désir à quelque chose dont on demande la satisfaction se heurte à une contradiction interne. Presque tous les analystes dans leur communauté tiennent présentement pour le sommet et le summum de cette réalisation heureuse du sujet qu'ils appellent la maturité génitale l'accès à l'oblativité — à savoir, à la reconnaissance du désir de l'autre comme tel. Je vais en donner un exemple dans un passage de l'auteur que j'ai mis en cause sur la profonde satisfaction apportée par la satisfaction donnée à la demande de l'autre, ce qui s'appelle communément l'altruisme. C'est justement laisser échapper ce qu'il y a effectivement à résoudre dans le problème du désir.

Pour tout dire, je crois que le terme de l'oblativité, tel qu'il nous est présenté dans cette perspective moralisante, est, on peut le dire sans forcer les termes, un fantasme obsessionnel » (p. 146).

Orange

Enseigne

« [...] 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 indiscrete voisine, je me sentais le cœur comme transpercé » (*Werther*, 24).

Figure

La figure pointe en un trait précis (et combien concret) toutes les petites jalousies dont le sujet amoureux est assiégé, par le simple effet de la situation de l'objet aimé « dans le monde ».

Déplions rapidement :

1) Le sujet amoureux a un Rival principal, statutaire (rapport tragique), mais il a mille rivaux, secondaires (rapport de petite paranoïa). Tout être lui est rival : il est rigoureusement exclusif (relation duelle), donc offert à toute exclusion. L'Autre est partout, d'autant plus actif qu'il est pluriel, multiforme. Le monde est séparé d'une façon manichéenne entre un Objet Parfait (la mère) et une légion de *Fâcheux* (telle l'indiscrete voisine).

2) Dans le mouvement de *Werther*, un soupçon de ressentiment : c'était bien la peine de mettre de côté ces oranges pour qu'elle les donne à d'autres qu'à moi ! Situation qui se reproduit mille fois dans le cursus amoureux, où le cadeau, une fois fait, circule. Le destinataire le redonne ; mais la métonymie du sujet amoureux résiste.

3) En donnant les oranges, Charlotte fait preuve de « bonté ». Nous connaissons cette figure (n° 9)¹, et savons combien elle est ambivalente. Il faut que Charlotte soit « bonne »,

puisque c'est un Objet Parfait ; mais il ne faut pas que cette « bonté », en se dispersant, exclue le sujet amoureux de la clôture duelle.

1. Voir [ici](#).

Parler au confident

→ Confident

Enseigne

« Mais à quoi bon ? Pourquoi ne pas garder pour moi ce qui m'angoisse et m'afflige ? Pourquoi te faire de la peine, à toi aussi ? » (*Werther*, 91).

Figure

Par laquelle le sujet amoureux (tel Werther), tout à la fois accable le confident (Wilhelm) de confidences et de discours, et se reproche de lui peser lourdement par ses confidences.

1) *Rôle structural* : la figure du confident est liée semble-t-il structurellement à tout schéma amoureux :

— rôle *allocutoire* : il permet de parler, de mettre en discours,

— rôle *narratif* : il permet d'informer (dans la littérature écrite, au théâtre) : confidents de tragédie,

— rôle *testimonial* : dans la littérature arabe (pré-courtoise), le poète a toujours un compagnon qui peut témoigner, ancrer l'imaginaire dans un pseudo-réel (l'écoute comme pseudo-réelle),

— rôle *emphatique* : l'écoute accroît le « volume » amoureux, valorise l'objet et le sujet l'un par l'autre, tous les deux formant spectacle. Cf. Gygès et Candaule¹, roi de Lydie, qui veut que Gygès soit présent lorsqu'il va voir Rhodope :

Il me faut un témoin pour me prouver
Que je ne suis point un sot présomptueux
Qui se ment à soi-même lorsqu'il se glorifie
D'embrasser la femme la plus belle².

— rôle *paradigmatique* : face au discours amoureux (au délire amoureux), le confident figure l'*autre terme*. Soit la plate *doxa* (Wilhelm), soit l'issue dialectique : il *représente* le réel (confidents raciniens).

2) *Rôle poïétique* (créatif) : le confident, par sa position allocutoire, crée les conditions d'apparition et de construction de l'image. Wilhelm et à un moment la demoiselle de B. (*Werther*, 76) permettent à Werther de *susciter* l'image de Charlotte : « [...] nous passons maintes heures [...] à vous évoquer [...] ». Le confident est l'écran magique sur quoi se peint l'Amour.

3) *Rôle substitutif* :

À un moment, la demoiselle de B. *fait penser* Werther à Charlotte : elle se substitue à elle, d'une façon lointaine, apaisée.

— Dès le début, Charlotte prend la place de Wilhelm (p. 1) : « [...] toi que j'aime tant, toi de qui j'étais inséparable [...] ». »

— Le confident est un double (de l'objet aimé) économique. En quoi ? Il permet au sujet de tenir un discours amoureux *dominé*, dégagé de l'émotivité, du risque de retentissement, de l'aphasie qui le menace en présence de l'être aimé : le risque de « bêtise ».

4) *Au profit de l'Imaginaire*.

De même que certains analystes estiment que parler de la cure en dehors de la cure n'est pas recommandable parce que ce discours tenu hors du transfert risque de *faire choir le Symbolique dans l'Imaginaire* (et donc revenir à la psychologie), de même, et inversement, le sujet amoureux tire de sa confiance un profit imaginaire : la confiance nourrit l'Imaginaire du discours amoureux.

5) Dire un mot pour finir de la position du confident lui-même en tant que sujet (ce que le sujet amoureux n'a que trop tendance à oublier). Position intenable : sa position centrale, si l'on peut dire, est de ne pas être dans le coup. Or il est condamné, pratiquement, à une alternative de termes outrés (sans la tension d'outrance du sujet amoureux) : ou bien excessivement *plat* (représentant la *doxa*, le Bon Sens, tel Wilhelm), ou bien délirant avec le sujet amoureux, entrant à grand risque dans ses exaltations, ses revirements, ses agressions, etc. Rares les confidents, sans doute, qui ont la place *juste* : celle d'entrer *un peu* dans le délire du sujet amoureux (solution suggérée par Freud dans la *Gradiva*. Voir « Comprendre », n° 15)³.

1. Dans le suite du mythe, Gygès, rendu invisible par un anneau magique, assassine Candaule en toute impunité.
2. Tahar Labib Djedidi, *La Poésie amoureuse des Arabes*, op. cit., p. 37.
3. Voir [ici](#).

Parler avec le rival

Commentaire

Enseignes

Conversation entre Werther et Albert au sujet de Charlotte. Concert d'éloges (*Werther*, 49).

Les Femmes¹ : « [...] lorsque, ayant deux adorateurs, elles les peuvent maintenir en bonne intelligence, c'est tout profit pour elles, encore que l'entreprise réussisse rarement » (*Werther*, 46).

Figure

Parler de l'objet aimé avec le sujet rival.

Remarques

1) La figure ne vise pas le trio bien connu du Désir, en tant que chaîne indifférenciée, mais un trio centré : un objet (aimé) + deux sujets en état d'interlocution.

Le fait que face à l'objet il y ait *deux* observateurs renforce la nature objectale de l'objet aimé : *ce dont on parle*, objet considéré, dont on s'entretient en complicité. La « rivalité », fait structural à conséquence agressive, cède paradoxalement devant l'euphorie de complicité, qui est une euphorie de langage, d'interlocution : l'Imaginaire l'emporte sur la castration (*L'Éternel Mari* de Dostoïevski)².

2) Ambivalence du sujet à l'égard du rival : en un sens, il est (métonymiquement) aimé (italien : *odiosamato* : *amato*)³. De qui ? Par position structurale (non psychologique), il y a

un lien agressif-amoureux (paranoïaque) au rival, qui en tout état de cause *intéresse* le sujet amoureux.

3) L'espace amoureux est statutairement paradigmatique : *ou lui/ou moi*. Ainsi naît le *sens* (le Destin) : par marque de l'un des termes (Albert marqué contre Werther dont c'est le Destin : il se contremarque par le suicide). Charlotte (toute femme) *maintenant* un espace à deux termes adverses, en égalité suspendue de marque : maintien et *alternance* (tresse) de deux amours. Extension du paradigme en syntagme : état de *poésie*⁴.

-
1. *Marg.* : « *Commentaire* : le vrai commentaire de l'objet est avec le Rival ».
 2. Dans le roman de Dostoïevski (1870), Troussotsky, « l'éternel mari », et Veltchaninov, l'éternel amant, entretiennent une forme de complicité fondée pour le premier sur la fascination, pour le second sur la culpabilité.
 3. *Amato, odiosamato* (italien) : aimé, haï-aimé...
 4. Roland Barthes se réfère à la célèbre définition que Roman Jakobson donne de la poésie comme projection de l'axe paradigmatique (axe des substitutions) sur l'axe syntagmatique (axe des combinaisons). Par son usage des isotopies, l'écriture poétique relève du métaphorique ; le récit et l'argumentation renvoient au métonymique.

Perfection

Enseigne

On pourrait donner à cette figure comme enseigne cette citation d'un commentateur de *Werther* : « Elle est parfaite, il est irréprochable, et cela finit par un suicide. »¹

Figure

Simplement maintenir ouverte la case de cette figure, plusieurs fois alléguée (notamment à « Bonté », n° 9)² : travail par lequel le sujet maintient à tout prix, dans son discours amoureux, la *perfection* de l'objet aimé.

Perfection : à replacer toujours dans l'analyse kleinienne : « [...] le moi s'efforce de séparer le bon objet du mauvais, et l'objet réel de l'objet fantasmatique. Il en vient à concevoir des objets absolument mauvais ou *absolument parfaits* [...] »³

Perfection de l'objet aimé : défense contre l'angoisse dépressive, efforts pour sauver et restaurer l'objet aimé → fabriquer un objet beau et parfait. L'idée de perfection est contraignante parce qu'elle réfute celle de désintégration (peur dépressive).

Perfection : exemption des *attributs* (des prédicats) de l'objet. La Perfection est l'attribut de Dieu⁴ qui se détruit comme attribut puisqu'il est essence de l'Essence. Démiurgie du sujet, créant l'objet comme dieu. Ceci repris à la fin de la figure « Potin », n° 69⁵.

1. La référence, qui n'a pu être identifiée, n'apparaît pas dans l'édition de *Werther* (*op. cit.*).

2. Voir [ici](#).

3. Melanie Klein, *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 318. L'enfant s'efforce en particulier de séparer la bonne mère (qui donne) de la mauvaise mère (qui reprend).
4. Marg. : « L'objet comme fétiche, comme Dieu ».
5. Voir [ici](#).

Perte

Dépense

Enseigne

« [...] alors que lui, Werther, pour ainsi dire, mangeait chaque jour tout son bien, pour éprouver, le soir, souffrance et privation » ≠ Albert (*Werther*, 113)¹.

Figure

Figure qui vise à placer l'amour dans une économie de pure dépense du sujet.

Ce thème vient deux fois dans *Werther* :

1) Nous l'avons déjà lu² : le jeune amoureux qui prodigue son temps, ses facultés, sa fortune ≠ le philistin exerçant une fonction publique et qui lui dit : « Distribuez votre temps [...] Calculez bien votre fortune [...] », etc. (*Werther*, 12).

2) Albert *ménage* son bien, son bonheur (Lotte). À l'opposé, Werther dépense chaque jour son amour pour Lotte, *pour rien*, sans esprit de réserve ou de compensation (*Werther*, 113).

Donc deux économies : de réplétion (typiquement « bourgeoise ») et de dispersion, de gaspillage (typiquement « perverse »).

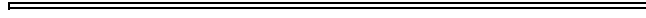
Ce serait le moment de distinguer peut-être ici l'économie de la *tactique*. Le discours amoureux n'est pas dépourvu de *tactique* (obtenir telle satisfaction contingente, tel allègement de blessure) : il comporte des finalités *courtes* (et emportées) ; mais aucune économie n'est visée. C'est l'absolue dérive de la fin, de la Dépense : tactique sans stratégie.

La Dépense (absolue) apparente le discours amoureux à une transgression, à une sortie hors de la loi. Ce que pointe Goethe en opposant bizarrement mais pertinemment

capitalisme et système werthérien. Thème : ce qu'a coûté *Werther* (à la société) par épidémie de suicides → reproche anglais → réponse de Goethe (*Werther*, XXXII)³ : « Votre système commercial a bien fait des milliers de victimes ; pourquoi n'en pas tolérer quelques-unes à *Werther* ? »

1. *Marg.* : « Cf. l'ingéniosité pour rien ».
2. Voir [ici](#).
3. Il s'agit d'un passage de la préface.

Séance du 13 mars 1975



Piège

Enseigne

C'est Charlotte qui parle : normal, car le piège est *relationnel* : il saisit plusieurs termes : « [...] il devenait impossible de défaire le nœud [...] » (*Werther*, 144).

Figure

Figure par laquelle le discours amoureux isole le blocage, l'impasse du réseau relationnel dans lequel le sujet amoureux est happé et la sensation désespérée qu'il est *pris* et ne peut s'en sortir¹. Il est piégé dans un réseau inextricable d'intersubjectivités : l'intersubjectivité comme impasse, versant sombre du désir.

Le *nœud* : c'est en effet le nœud *borroméen*², à trois brins, constitué de telle sorte qu'on ne peut défaire l'un sans défaire les autres, solidarité systématique, structurale de plusieurs termes : le « réel » conteste la relation duelle. Plutôt peut-être, ou même, nœud gordien qu'on ne peut défaire sans le trancher (?) ou mieux *dont on ne voit pas les extrémités*.

Le *piège* fonctionne comme un destin. Il n'entraîne à aucune condamnation — psychologique — de l'un des termes : *c'est comme ça*.

« Des êtres si intelligents, si bons, se mettaient à [...] (ceci, cela), et les rapports s'étaient embrouillés [...] de façon telle qu'il devenait impossible de défaire le nœud, juste au moment critique duquel tout dépendait » (*Werther*, 144).

Tragique : piège sans issue psychologique (reporter la faute sur tel autre).

1. *Marg.* : « Cf. Angoisse et Dette ».

2. Notion empruntée, dans les années 70, aux mathématiques par Jacques Lacan. Le nœud borroméen consiste en trois anneaux entrelacés de telle façon que si l'on brise l'un d'entre eux, c'est l'ensemble de la structure qui est détruit. Cette métaphore figure l'interdépendance du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique (voir [ici](#)).

Pleurer

Enseignes

Enseignes ? Innombrables et dans *Werther* même. Par exemple : torrent de larmes au réveil (*Werther*, 60). Pleurant toutes les larmes de mon corps (p. 68). Arroser sa main de mille larmes (p. 62-66). Et p. 62, 63, 65, 66, 36, 60, 110, etc.

Figure

La figure se dit elle-même : propension à, ou action de pleurer, en tant qu'elle est intégrée au discours amoureux.

Cette figure réfère à un phénomène-carrefour, offert à plusieurs pertinences, qui peut être repris par plusieurs méta-discours (interdisciplinaire). Entre autres : pseudo-physiologique, historique, thématique, sémantique.

1) Il y a une *histoire des larmes* à faire de toute urgence (à moins qu'elle ne soit faite quelque part ?). Cf. une histoire du corps. Dans quelles sociétés, dans quels temps pleure-t-on ? Selon quels sexes (aujourd'hui, les hommes sont censés ne pas pleurer) : dossier ethnologique, historique (ici même : pleurs abondants de l'homme romantique), lien avec les « images » (de virilité → histoire de la virilité). Pleurs au théâtre : Grecs, xvii^e siècle. Histoire de la *sensibilité* (*Werther*, 25). Effets de l'orage → émotivité corporelle des femmes¹. Michelet, bien sûr, a pointé le « problème » : il eut « le don des larmes »², qui fut refusé à Saint Louis (*Michelet*) :

[« Li beneoiz rois désirroit merveilleusement grâce de lermes, et se compleignoît à son confesseur de ce que lermes li défailloient, et li disoit débonnèment,

humblement et privément, que quant l'endisoit en la létanie des moz: Biau sire Diex, nous te prions que tu nous doignes fontaine de lermes, li sainz rois disoit dévotement : Ô sire Diex, je n'ose requerre fontaines de lermes ainçois me soufisissent petites goustes de lermes à arouser la secherèce de mon cuer... Et aucune foix reconnut-il à son confesseur privément, que aucune foix il donna à notre sires lermes en oroison : lesquelles, quant il les sentoit courre par sa face souef (doucelement), et entrer dans sa bouche, eles li sembloient si savoureuses et très-douces, non pas seulement au cuer, mès à la bouche. »]

2) Modes du « pleurer ». Une analyse fine serait ici nécessaire :

- les larmes aux yeux : l'*embuement* (yeux d'Ignace de Loyola)³, le *tenebroso* pathétique et racinien⁴ : yeux levés et pleins de larmes (excite le sadique Néron)⁵,
- les « mille larmes ». Rhétorique,
- « toutes les larmes de mon corps » : liquéfaction du corps qui retourne à l'eau originelle,
- le « torrent » de larmes (au réveil *Werther*, p. 60).

(Problème méthodologique. Nietzsche : c'est par manque de subtilité que nous sommes scientifiques⁶. Peut-être « pleurer » est-il trop gros et ne faut-il pas renvoyer ce phénomène à un seul et même champ de signification : il y aurait, à partir de plusieurs « pleurers », des engagements du sujet très différents (et pas seulement plusieurs interprétations du pleurer).

3) « *Thématique* » des larmes (dans *Werther* même)

a) *Larmes brûlantes/larmes glacées*. Incendie de la souffrance/glace du désespoir (Schubert-Müller : « Gefror'ne Tränen »). (L'assimilation métaphorique de la glace et du feu est constante : *le froid brûle*, etc. L'assimilation métonymique aussi : le feu sous la glace.)

Donc thème du *Brûler*.

b) *Larmes rafraîchissantes*. Le *rafraîchir* combat à la fois le *feu* et le *sec* (du glacé). Les larmes sont alors « *délicieuses* » (*Werther* : délicieuses larmes couronnant la lecture commune de Klopstock)⁷ : le délice de l'émotivité commune, jouissance de communauté, théorie du *pleurer ensemble* (jouir ensemble : image d'une jouissance simultanée, échange de liquides) ; « [...] leurs pleurs s'unissaient [...] » (p. 138).

c) *Le torrent de pleurs*. Soulagement : la transe lacrymale, la catharsis : *dénouer*. Freud-Breuer : « se soulager par les larmes » (cf. « décharger sa colère »)⁸, « réaction énergique à l'événement déclenchant » (l'affect). À vrai dire, la théorie de la catharsis (des Grecs à Lessing) ne me paraît guère différente de cette formulation.

4) *Les larmes comme message*

a) Cas, bien sûr, du message (non conscient) comme pression, chantage : c'est l'apitoiement (perdrait de sa pertinence dans un monde où tout le monde pleurerait).

b) Larmes : un message *pour soi* : *se faire pleurer* (cf. « Entraînement », n° 28)⁹.
Élément sémantique du dialogue avec l'Imaginaire : « expressivité » → en fait « signification » → vécue imaginairement comme « expression ».

c) Systématisation : place des larmes dans un système *intentionnel*, au sens phénoménologique : *le monde des émotions* (Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*)¹⁰ :

[« [...] une malade vient trouver Janet, elle veut lui confier le secret de ses troubles, lui décrire minutieusement ses obsessions. Mais elle ne le peut pas : c'est une conduite sociale trop difficile pour elle. Alors elle sanglote. Mais sanglote-t-elle *parce qu'elle* ne peut rien dire ? ses sanglots sont-ils des efforts vains pour agir, un bouleversement diffus qui représenterait la décomposition d'une conduite trop difficile ? ou bien sanglote-t-elle précisément *pour ne rien dire* ? Entre ces deux interprétations la différence semble mince au premier abord : dans les deux hypothèses il y a une conduite impossible à tenir, dans les deux hypothèses il y a remplacement de la conduite par des manifestations diffuses. Aussi Janet passe-t-il aisément de l'une à l'autre : c'est ce qui fait l'ambiguïté de sa théorie. Mais, en réalité, un abîme sépare ces deux interprétations. La première, en effet, est purement mécaniste et — nous l'avons vu — assez voisine au fond des vues de James. La seconde, au contraire, nous apporte vraiment du nouveau : elle seule mérite vraiment le titre de théorie psychologique des émotions, elle seule fait de l'émotion une conduite. C'est que, en effet, si nous réintroduisons ici la finalité, nous pouvons concevoir que la conduite émotionnelle n'est nullement un désordre : c'est un système organisé de moyens qui visent une fin. Et ce système est *appelé* pour masquer, pour remplacer, repousser une conduite qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas tenir. Du même coup, l'explication de la diversité des émotions devient facile : elles représentent, chacune, un moyen différent d'éluder une difficulté, une échappatoire particulière, une tricherie spéciale. »]

Larmes : le sujet, par ce « message », collabore à une structuration du monde (à une fiction) : dialectisation par *mythe* (cf. petit Hans)¹¹.

1. Sur le bal qu'interrompt l'orage, voir [ici](#).

2. *Op. cit.*, p. 171 (OC I, 424-425). La citation est suivie dans le livre par la précision suivante : « *Le Confesseur*, cité par Michelet. — 1833. *Histoire de France*, t. II, livre IV, ch. 8 (p. 379). » Dans son *Michelet* (OC I, *ibid.*), Roland Barthes cite un premier passage de Michelet dont il précise la référence (« *Histoire de France*, t. I, Préface de 1869 (p. xv) ») : « J'avais une belle maladie qui assombrit ma jeunesse mais bien propre à l'historien. J'aimais la mort. J'avais vécu neuf ans à la porte du Père-Lachaise, alors ma seule promenade. Puis j'habitai vers la Bièvre, au milieu de grands jardins de

couvents, autres sépulcres. Je menais une vie que le monde aurait pu dire enterrée, n'ayant de société que celle du passé, et pour amis les peuples ensevelis. Refaisant leurs légendes, je réveillais en eux mille choses évanouies. Certains chants de nourrice dont j'avais le secret étaient d'un effet sûr. À l'accent ils croyaient que j'étais l'un des leurs. Le don que Saint Louis demande et n'obtient pas, je l'eus : "le don des larmes". »

3. Voir *Sade, Fourier, Loyola* (OC III, 764).
4. Voir « Le tenebroso racinien », *Sur Racine* (OC II, 74). Roland Barthes y décrit l'érotisme des scènes de clair-obscur dans le théâtre de Racine.
5. Dans le *Britannicus* de Racine, Néron est séduit par les larmes de Junie qu'il a fait enlever en pleine nuit (II, 2)...
6. Roland Barthes cite de mémoire. On trouve la citation dans *Le Plaisir du texte* (OC IV, 257) : « [...] nous sommes actuellement incapables de concevoir une véritable science du devenir (qui seule pourrait recueillir notre plaisir, sans l'affubler d'une tutelle morale) : "... nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir* ; le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme*. L'arbre est à chaque instant une chose neuve ; nous affirmons la *forme* parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu" (Nietzsche).
Le Texte serait lui aussi cet arbre dont nous devons la nomination (provisoire) à la grossièreté de nos organes. Nous serions scientifiques par manque de subtilité. »
7. Il s'agit, en fait, d'une lecture d'Ossian.
8. *Études sur l'hystérie*, *op. cit.*, p. 5.
9. Voir [ici](#).
10. *Op. cit.*, p. 44-45. Voir [ici](#).
11. Voir [ici](#).

Potin

Je dois beaucoup pour cette notion, déjà utilisée dans *S/Z*¹ aux remarques d'Edgardo Cozarinsky² : thèse de III^e cycle sur « le roman et le potin » (Proust et Henry James).

Enseigne

« La sottise figure que je fais, lorsqu'en société l'on parle d'elle, que ne peux-tu la voir ! Et surtout quand on me demande si elle me plaît... Me plaire ! voilà un mot qui m'est mortellement odieux » (*Werther*, 39).

Figure

Blessure suscitée par l'imposition (indifférente, collective, commune) du langage courant des autres sur l'objet aimé : friction du *Potin* (dérisoire) et de l'objet parfait.

Remarques

1) Le Potin comme *vérité*. Dans la voiture qui va au bal (*Werther*, 18), l'amie (voix du Potin) annonce à Werther, qui ne la connaît pas encore, que Charlotte est belle, qu'elle est déjà promise à quelqu'un, qu'il ne faut pas en tomber amoureux, etc. Le Potin résume et annonce l'histoire à venir. *a)* Potin : *vérité* (c'est ce qui arrivera vraiment), *b)* Potin : *magie*. L'amie est comme une fée qui détourne, appelle et prédit. Le Potin est un discours *froid* (insensible), il se substitue par là à une sorte d'*objectivité*, ne se distinguerait pas de la voix de la science. Ces deux discours sont réducteurs : il y aurait un *Potin* sociologique, psychanalytique, historique.

2) Pour le sujet amoureux : malaise d'une langue *autre* posée sur l'être aimé comme simple *réfèrent* d'un discours indifférent. Déjà dire *il* ou *elle* de qui l'on aime est blessant pour le sujet (le *il*, le *elle* : pronoms *méchants*, car ils absentent). Cf. blessure vive (désespoir) de Werther quand il entend à leur insu Charlotte et une amie parler d'un mourant (auquel il s'identifie, *Werther*, 99). Nous sommes dans l'Imaginaire, l'identification. *Je* s'identifie au *il* dont on parle : il se voit comme *il*. *Je* et *tu* sont entraînés dans le *il* de l'absence.

3) Le Potin : son artifice grammatical est de pourvoir l'objet aimé d'adjectifs, d'*attributs* (de prédicats). Ceci, aux yeux du sujet amoureux, est une offense, une altération portée à la *perfection* de l'objet aimé. *Perfection* : amoindrie, entamée par tout prédicat, qui est, par logique, restrictif (être *ceci* est fatalement ne pas être *cela*). L'objet aimé est par définition dans la position (la place) de Dieu (du dieu) : c'est une essence, *il n'est pas prédicable*, il est hors de la phrase comme structure prédicative normative. Point de sensibilité du discours amoureux et du discours mystique. Maïmonide : « Nous ne saisissons de Dieu autre chose si ce n'est *qu'il est*, mais non pas *ce qu'il est*. »³ Et un autre mystique allemand : « *Was ist Gott ? Nur Gott weisse die Antwort.* »⁴

Avec les mystiques, on peut aller plus loin. Saint Jean de la Croix : foi abyssale, obscure. Le mystique « adhère à un être qu'il ne conçoit pas ; bien plus, il aime un être *qu'il ne sent pas*. »⁵

L'objet aimé est en fait, pour le sujet amoureux, un réfèrent hors langage, situé dans le gestuel, le déictique : une altérité panique (extatique et catastrophique). Potin : réintégration douloureuse, traumatique de l'objet aimé dans le langage, la prédication, la phrase.

(Il y a un objet diamétralement opposé à Dieu et à l'objet aimé, en ceci qu'il n'est jamais une Essence : le *livre*. Un livre *n'est pas*, il est toujours *quelque chose*. Il est *ce qu'on le regarde* : objet fondamentalement hystérique, qui n'existe que parce qu'on le regarde. Pour le livre, la question de la perfection n'est pas pertinente : tout ce que peut rencontrer le livre — le faire exister — c'est l'adjectif.)

Hystérisme : l'objet n'existe qu'à proportion qu'on le regarde → Potin.

Orphisme (Orphée et Eurydice) : l'objet disparaît si on le regarde → sujet amoureux. Capturer, scruter, regarder intensément, c'est ne pas voir, ne pas qualifier.

1. Voir [ici](#).

2. Né à Buenos Aires en 1939, installé à Paris depuis les années 70, Edgardo Cozarinsky est écrivain (*La Fiancée d'Odessa*, *Le Ruffian moldave*) et cinéaste (*Boulevard du crépuscule*, *Dans le rouge du couchant*).

3. Cité par Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix*, op. cit., p. 458.

4. « Qu'est-ce que Dieu ? Seul Dieu connaît la réponse » (*ibid.*).

70

Prêtre

(Solitude)

Rejet

(Exclusion)

Enseigne

Phrase finale : « Pas un prêtre ne l'accompagnait » (*Werther*, 151).

Figure

Figure qui renvoie à l'irréremédiable solitude (mondaine) de l'amour, à son scandale institutionnel (en dépit du code énorme de la culture).

Simplement ceci : pouvons-nous lire dans l'Amour le jeu même de l'idéalisme et du matérialisme, de l'extrême idéalisme touchant à l'extrême matérialisme ? D'un idéalisme *matérialisé* par le corps ?

Psychagogie

Enseigne

« [...] posant sa main sur la mienne, elle dit : “Klopstock !” » (*Werther*, 26).

Figure

Le mot est de Platon¹ : conduite, éducation des âmes. Figure qui vise toute action d’initiation, d’éducation, de mutation (intellectuelle, morale) menée soit par le sujet amoureux à l’égard de l’objet aimé, soit (et de préférence) l’inverse. Et d’une manière générale : tout commerce de savoir entre eux, toute conduction et transformation de l’un par l’autre.

C’est un thème important de l’Amour courtois — lié au fait que l’Amour y est considéré comme « connaissance » suprême².

En fait il faudrait distinguer :

— *Pédagogie* : éducation de l’objet aimé par le sujet amoureux. Selon le schéma grec bien connu (rapport platonicien de l’amant et de l’aimé).

— *Psychagogie* : éducation ou transformation du sujet amoureux par l’objet aimé³, *qui lui enseigne ce qu’il ne savait pas*, en quelque sorte le conduisant par la main pour lui ouvrir, lui découvrir des manières de vivre qu’il barrait ou censurait jusque-là : Rousseau *dénoué* par les femmes (Michelet)⁴. Ce schéma est beaucoup plus intéressant : schéma brechtien de la mère éduquée par le fils⁵ (Paul Vlassov) : l’éducation inversée.

1. *Phèdre*, 261 b. Socrate : « La rhétorique en général ne serait-elle pas une psychagogie — un art de conduire les âmes — qui s'exerce par la parole, non seulement dans les tribunaux et dans toutes les autres assemblées publiques, mais encore dans des réunions privées, un art qui ne varie pas selon la petitesse ou la grandeur du sujet, et dont l'emploi — j'entends le juste emploi — ne fait pas plus d'honneur dans le sujet sérieux que dans les sujets futiles » (traduction par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 60).
2. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 133.
3. Marg. : « L'aimé est en position d'analyse ».
4. Voir, de Roland Barthes, « Rousseau dénoué par les femmes », *Michelet* (OC I, 407).
5. Allusion à *La Mère* de Brecht (1931), libre adaptation du roman éponyme de Gorki (1906) : d'abord hostile à l'engagement communiste de son fils, Pélagie Vlassova finit par s'engager dans la lutte politique. Roland Barthes revient plusieurs fois sur cet exemple d'« éducation inversée ». Voir en particulier « Sur *La Mère* de Brecht » (1960), *Essais critiques* (OC II, 401) et *La Chambre claire* (OC V, 848).

Que faire ?

Enseigne

« Une seule remarque, mon cher : en ce monde, il est très rare que l'on arrive à quelque chose par une alternative [...] Tu ne te formaliseras donc pas si, tout en admettant pleinement tes raisons, j'essaie de me glisser entre les deux membres de l'alternative » (Werther, 47).

Figure

Figure délibérative : toute figure du discours amoureux par laquelle le sujet amoureux se pose avec angoisse des problèmes de conduite : que faire ? comment agir ?

(Ici *que faire ?* amené par l'arrivée d'Albert.)

1) Wilhelm représente la *morale* comme science sûre de la conduite. Idée typiquement aristotélicienne : la *praxis* (*technè* du faire) repose sur une mise en forme binaire du problème (alternative) : la *proairésis*.

Ou bien tu as quelque espoir → tu agis ; ou bien tu n'en as aucun → tu renonces.

C'est le discours du sujet « sain », dont le Moi n'est pas clivé. Sans prise sur le sujet amoureux, clivé : *je n'ai aucun espoir, mais tout de même* (on ne sait jamais). Donc je continue.

2) Werther répond très bien (assume pleinement son statut « non proairétique » de sujet amoureux) : je me glisse entre les membres de l'alternative, je récusé en fait l'alternative, et donc la logique de l'ego, je choisis la *dérive*. Je choisis de ne pas choisir, je vis dans la Nécessité (le Destin) — avec comme alibi : je suis malade (je meurs peu à peu d'une maladie de langueur).

Discours amoureux du *que faire* ? Des fantasmes de décision, d'amputation, de sacrifice, mais la devise réelle en est le mot qui termine *Huis clos* de Sartre : *Continuons* → continuons le huis-clos de la relation duelle¹.

1. « Eh bien, continuons », s'écrie Garcin quand chacun des personnages a compris qu'il ne sortirait pas de l'enfer...

Réciprocité

Enseigne

Heine, *Lyrishes Intermezzo, Dichterliebe*¹ :

Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht.

Tu ne m'aimes pas, tu ne m'aimes pas²,
Cela me chagrine bien peu ;
Il me suffit de contempler ton visage,
Pour être heureux comme un roi.

Tu me hais même, oui, tu me hais,
Tes lèvres roses me le disent.
Bah ! si je puis seulement les embrasser,
Je suis consolé, mon enfant.

Figure

Non pas celle, générale, qui pointerait la réciprocité de l'Amour-Passion (que l'un et l'autre s'aiment *sur le même mode*), le débat classique du sujet amoureux pour savoir s'il est aimé, mais seulement cette figure très précise, particulière (et rare ?) : le sujet *n'a pas besoin* d'une réciprocité d'amour.

Décomposons :

1) « Triomphalisme » (connu et décrit par Melanie Klein³ à propos de certains moments de la dépression infantile, qui, on le sait, a tant de rapports avec le discours amoureux) : le

Moi se renforce artificiellement en s'investissant lui-même. Quoi qu'il arrive, il me reste toujours Moi (cf. *Médée* de Corneille)⁴. Bouffée d'Idéal du Moi.

2) Agression : on ne peut trouver une figure plus sûre, plus puissante pour enregistrer la *réification* complète de l'objet aimé, objet savouré « en soi », quoi qu'il pense. Négation absolue de sa « subjectivité », procédure sadique d'aliénation : que m'importe que tu ne m'aimes pas puisque je t'aime. C'est moi qui te fonde. Tu vaux ce que je t'aime, etc.

3) Par ce mot de *parade* (défense et étalage : triomphalisme), le sujet, pour un temps, accède au *désir*, en tant qu'il diffère de la *demande* et de la *quémande*.

Demande (*demandare* : se confier, se remettre soi et ses besoins à un autre). *Demandeur* : se met dans la représentation mythique d'une demande qui connaîtrait un plein succès, une demande reçue comme elle est émise.

Quémande : le sujet est contraint de déguiser sa demande pour tenir compte du système de l'autre et voit ainsi son désir pris et remanié selon le code de l'autre.

Ici, demande et quémande sont (provisoirement) dépassées, larguées : c'est la position constante du sujet sadien. Pas de réciprocité, seulement un *en revanche*. (Il va de soi qu'en moyenne, « couramment », le sujet amoureux occupe la position de la *quémande* : il demande en feignant de tenir compte du désir de l'autre. L'amoureux est fondamentalement un *quémandeur* ou un demandeur saisi de scrupule : un « libéral » !)

1. *Op. cit.*, p. 215.

2. Traduction du premier vers.

3. *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 349. Le mot « triomphalisme » n'apparaît pas dans le texte de Melanie Klein : « [...] je tiens à souligner la portée du *triomphe*, intimement lié au mépris et à la toute-puissance, comme élément de la position maniaque [...] Mon expérience m'a appris que le désir de renverser la relation de l'enfant aux parents, de triompher des parents et d'avoir un pouvoir sur eux, s'associait toujours, dans une plus ou moins large mesure, au désir de remporter un succès. Dans ses fantasmes, l'enfant se dit qu'un jour viendra où il sera grand et fort, adulte, riche, plein de pouvoir et de puissance, et où son père et sa mère seront devenus des enfants complètement démunis, ou au contraire des vieillards faibles, pauvres et abandonnés. Le triomphe sur les parents, dans de tels fantasmes, fait naître un sentiment de culpabilité qui paralyse souvent tous les efforts. »

4. Médée vient d'apprendre qu'elle est abandonnée par Jason. « Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? — Moi,/ Moi, dis-je, et c'est assez » (*Médée*, I, 5).

Regret

Regretté ?

Enseigne

Werther entend Lotte et une amie papoter et parler avec indifférence d'un mourant : « [...] et pourtant... si aujourd'hui tu partais, si tu t'éloignais de leur cercle ?... Sentiraient-ils, combien de temps sentiraient-ils le vide que ta perte creuserait dans leur destinée ? combien de temps ?... » (*Werther*, 100).

Figure

Figure par laquelle le sujet amoureux s'imagine mort et oublié, s'évanouissant dans le Potin. *L'éther* du Potin.

Sentiment typiquement dépressif : exclusion, rejet. Esthétiquement produit, ici, par la disproportion entre la Mort (et le Moi) d'une part et d'autre part la futilité, la dérision de la mise en scène langagière dans laquelle la Mort et le Moi sont pris : « mes petites bonnes femmes » (*Werther*, 99) (seule fois où Werther parle agressivement et réalistement de Charlotte : il n'y a fallu rien de moins que la Mort).

Réplique

Dernière réplique

Enseigne

Toute la dernière lettre d'adieu de Werther à Charlotte (*Werther*, 140-150).

Figure

Le sujet amoureux, en acte ou en pensée, mettant fin à l'épisode amoureux s'assure fantasmatiquement le dernier mot, *la dernière réplique* : il s'octroie le droit et le pouvoir de parler en dernier.

Parler en dernier, « conclure » : donner un sens, un destin à ce qui s'est passé. Sujet → donateur de sens. La parole est pouvoir. L'une des *armes* de ce pouvoir : la place, le temps de la parole. *En dernier* : place souveraine : professeurs, présidents, celui qui parle en dernier (même pour ne rien dire).

Ceci doit se replacer dans la civilisation d'origine grecque : la *machè*, le combat de paroles (sophistique, rhétorique, *disputatio*). Le *dernier mot* : liquider, désorganiser l'adversaire → blessure narcissique mortelle. L'acculer au silence : *qu'il reste coi* : triomphe (les interlocuteurs de Socrate).

Une figure ménagère du combat de parole : la *scène*. Entassement de répliques pour obtenir la *dernière réplique* : clore le langage par le langage, par un langage *supérieur*, parfait (« vérité » + agression + frappe phrastique).

Le Pouvoir de parole passe comme le furet¹ ; mais contrairement au furet, pouvoir à celui qui tiendra la parole pour finir. Werther a pris la décision de mourir. Il tient donc la *dernière réplique* (et quelle réplique !) et il la redouble d'un discours (lettre-explication-

expression) : la dernière réplique parfaite. *Et par là même, il devient le plus fort des deux.* Jusque-là, en position assujettie : Charlotte avait barre sur lui. Maintenant, par la dernière réplique, c'est lui qui a barre sur elle : pour la première fois (entrevue finale, avant la lettre : Werther est *déjà* dans la Dernière Réplique), Charlotte s'affole, se désorganise.

Dernière réplique : ordre de l'héroïsme. Le héros est celui qui a la dernière réplique. Dans la tragédie, la stichomythie est un dialogue serré, vers par vers, passe langagière pour obtenir la dernière réplique.

Non-héros : Kierkegaard et Abraham, celui qui renonce à la dernière réplique. (Tout l'effort du zen : vider la dernière réplique, voir les *koan*² (énigmes) et les *mondo*³ (histoires) : dissolution de l'héroïsme et de la maîtrise.)

-
1. Dans le jeu du furet, le joueur doit intercepter un anneau circulant de main en main. Cette métaphore appliquée à la littérature et à la culture revient plusieurs fois sous la plume de Roland Barthes. Voir en particulier « La paix culturelle » (1971) (OC III, 883-884) : « Un jeu de furet semble ainsi régler la guerre culturelle : les langages sont bien séparés, comme les partenaires du jeu, assis à côté les uns des autres ; mais ce qui passe, ce qui fuit, c'est toujours le même anneau, la même culture : immobilité tragique de la culture, séparation dramatique des langages, telle est la double aliénation de notre société. » Voir « Comment est fait ce livre », p. 682.
 2. *Koan* ou « problème zen ». « Littéralement, ce terme signifie “document public” ou “cas” dans le sens de “décision créant un précédent légal”. Le *koan* consiste donc pour l'élève à subir des tests fondés sur le *mondo* ou anecdotes des vieux maîtres » (Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, *op. cit.*, p. 124).
 3. *Mondo* (japonais, de *mon*, question, et *do*, réponse) : « “méthode question-et-réponse” que l'on appelle quelquefois “l'anecdote zen” » (Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, *op. cit.*, p. 127).

Retentissement

Enseigne

Lettre de Heine à son ami Christian : « Elle ne m'aime pas ! Il faut dire ce "ne pas" tout bas, tout bas. Car si les mots "elle m'aime" renferment le paradis de la vie éternelle, les autres petits mots contiennent, eux, l'enfer également éternel. »¹

Figure

Nous avons souvent fait état, dans le discours amoureux, du *Retentissement*, mode sous lequel le fait (signifiant) arrive au sujet amoureux : mode d'amplification douloureuse ou jubilatoire.

Pointer très exactement ceci : ce qui retentit (catégorie du *retentissable*, du *vibratoire*, de l'*écho*), ce ne sont pas des généralités, des globalités signifiées (une situation, un rapport, un événement), ce sont des signifiants, dans leur matérialité, dans leur *cerne* (le cerne, le *tableau* est un motif capital de retentissement). Autrement dit, essentiellement et exclusivement des images et des mots. Une image (surprise) peut retentir, alors que la situation à laquelle elle renvoie, étant connue, est en quelque sorte *acclimatée* par le sujet. Werther sait bien que Charlotte est promise à Albert, mais les *voir* enlacés est pour lui une image retentissante. C'est ce que dit bien la citation de Heine.

Les modes de *Retentissement*, dans leur finesse, ne me semblent pas avoir été pris en charge par aucun discours (notamment psychanalytique). S'agit-il d'un processus obsessionnel ? Probablement hystérique : c'est le *trac* amoureux.

Existentiellement (tel que c'est vécu par le sujet : cf. la citation de Heine), deux *emphases* :

1) *Emphase d'intensité*. Irruption brusque du mot, de l'image, comme un réveil aigu, térébrant. Le mot, l'image déclenchent un incendie, comme une sonnerie de trompettes. Le sujet se sent se vider, s'abolir sans mourir : c'est la *panique* (seule issue alors : l'*acting-out*). C'est le *mot coup de fouet*, bien connu dans la tragédie grecque (Eschyle)². Quelque chose de religieux, cantate de Bach : « Ô éternité, parole foudroyante »³.

2) *Emphase de durée*. Le mot, l'image une fois *fichés* comme une flèche vibrent longtemps (déclenchement homéostatique par le commentaire intérieur, l'entraînement émotif, voir n° 28)⁴. Le Retentissement peut alors se convertir en conduites dépressives : se jeter sur son lit et y stagner : la *Marinade* (mot de Flaubert à propos des *pannes* de style)⁵. Retentissement : cf. un trauma qui plongerait dans l'hypnose, la catatonie (effectivement, il vient d'un tableau, d'une image figée en peinture). Ce qui peut en réveiller : la *forme* même d'un acte réel. Par exemple : passer du lit à la table de travail, même sans travailler. Ou la solution zen : le *karma* (sanskrit) est l'action et ses conséquences (corps, parole, conscience). L'action prolonge indéfiniment ses effets ; la moindre parole, le moindre geste est une « graine de karma ». On peut mettre un terme à l'accumulation du *karma*, on peut couper le *karma* (*zazen*, être sans pensée, *mu shin*, ego abandonné) (et Nirvana, NVS)⁶.

Retentissement : peut-être la catégorie ultime de l'énonciation. Il faudrait presque une linguistique du retentissement. Façon « privilégiée » (par son excès) dont le sujet voit ou fait s'effondrer la barrière des « locutions » et accomplit à ses dépens une *inter-locution* panique. Le Retentissement : ce serait *l'énonciation de l'écoute* (ou de la vue).

1. NDE : *Le Livre des chants*, t. I, *op. cit.* La citation est extraite de la préface, p. 25.

2. Voir *Les Suppliantes*, v. 466. Paul Mazon traduit par « mots cinglants » (Eschyle, *Tragédies*, présentation, introduction et notes de Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 75). Le « mot coup de fouet » est mentionné dans *Sollers écrivain* comme « un procédé très ancien de la poésie » (OC V, 598).

3. Cantate BWV 20, « O Ewigkeit, du Donnerwort » (1724).

4. Voir [ici](#).

5. Voir, de Roland Barthes, « Flaubert et la phrase » (1967), *Nouveaux essais critiques* (OC IV, 79).

6. NVS : abréviation de Non-Vouloir-Saisir. Pour cette « expression imitée de l'Orient » (*Fragments d'un discours amoureux*, OC V, 285-286), Barthes se réfère au *Tao Tō King*, XXII, de Lao Tseu, traduit du chinois par Liou Kia-Hway, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969 : « 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 amour restera. »

Rêve

Enseignes

Schumann-Heine, *Dichterliebe*, n° 13 et 14 :
N° 13

Ich hab' im Traum geweinet

J'ai pleuré dans mon rêve¹
J'ai rêvé que tu gisais dans la tombe.
Je m'éveillai et mes larmes coulaient
Tout au long de mes joues.
[...]
J'ai pleuré dans mon rêve,
Car j'ai rêvé que tu m'aimais encore,
Je me suis réveillé, et je pleure toujours.

N° 14

Allnächtlich im Traume seh' ich dich

Chaque nuit je te vois en rêve²,
Qui me dit bonjour gentiment.
Alors je me jette à tes pieds
Tout en éclatant en sanglots.

Figure

Seulement pointer la figure, ouvrir la case. Pour le moment, aucun commentaire à faire ; mais le repérage de la figure s'impose en raison de sa fréquence dans le discours amoureux romantique.

-
1. Traduction du vers allemand.
 2. Traduction du vers allemand.

Réveil

Enseignes

Schumann-Heine, *Dichterliebe*, XIII :

J'ai pleuré dans mon rêve...
Je m'éveillai et [...] je pleure toujours

« Ah ! lorsque, encore à demi dans l'ivresse du sommeil, je tâte alors à mes côtés, croyant l'y trouver, et que dans ce geste, je me réveille, un torrent de larmes jaillit de mon cœur oppressé et je pleure, inconsolable [...] » (*Werther*, 60).

« [...] je me couche souvent, le soir, avec le désir [...] de ne pas me réveiller ; et le matin, ouvrant les yeux, à revoir le soleil, quelle misère ! » (*Werther*, 101).

Figure

La figure vise les réveils douloureux du sujet en état de malheur amoureux.

Ce sont deux types de réveil :

— Réveil atroce : perte de l'objet aimé que l'on vient de posséder en rêve, deuil immédiat, absolu.

— Réveil amer : plus élaboré. Retrouver le blocage global d'une situation. Sorte de réveil métaphysique.

Le « Réveil » est en quelque sorte la figure existentialisée, subjectivée et inversée d'une figure très codée de l'amour courtois : l'*Aubade (Tagelied)*¹. Engels :

[« La fleur de la poésie amoureuse provençale, ce sont les *albas* (aubades), en allemand *Tagelieder*. Ces aubades dépeignent sous des couleurs ardentes comment le chevalier est couché auprès de sa belle — la femme d'un autre — tandis qu'au-dehors guette le veilleur qui l'appellera dès la première lueur de l'aube (*alba*), afin qu'il puisse encore s'échapper sans être vu ; la scène de séparation forme alors le point culminant du poème. »]²

-
1. *Tagelied* (allemand) : chant du jour, aubade.
 2. *L'Origine de la famille, de la propriété et de l'État*, op. cit., p. 78.

Rire

Enseignes

« [...] je n'ai pu m'empêcher de rire de moi-même » (*Werther*, 105).

« Ainsi vais-je faisant de l'esprit avec ma douleur [...] » (*Werther*, 105).

Figure

Nous avons vu à plusieurs reprises la fonction castratrice du Rire (des autres) à l'égard du discours amoureux : ceci est pointé prémonitoirement par Werther lorsque, avant d'être amoureux lui-même, il rit de la pauvre Leonore¹.

Ici, pointer seulement le cas — rare, épisodique — où le sujet amoureux parvient à rire de lui-même amoureux : figure, peu tenable longtemps, de l'autodérision.

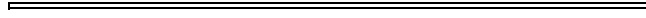
Le rire amoureux est rare : s'il avait été plus fréquent, Werther était sauvé. Pourtant, rapport étroit du Rire et de l'Imaginaire expliqué par Lacan à propos du caractère captivant de l'image. Chutes de tension dans la capture → déclenchement du rire. Cf. comédie classique : personnages butés, fascinés par quelque objet métonymique (la cassette d'Harpagon, qui d'ailleurs ne fait plus rire personne) : brusque distance prise à l'égard de l'imaginaire de l'autre. On peut, par accident, reporter la secousse sur soi : *se voir* capturé. On a d'abord $S \rightarrow i$: coalescence, comme nez collé à l'image. Et puis, par à-coups, le sujet se dédouble $S \rightarrow S \rightarrow i$; il voit non l'image mais la colle (la coalescence), il voit un aveuglement (grand motif comique, de tout temps).

Le rire (cet auto-rire) est sans avenir. C'est seulement une *secousse*, un décollement brusque, la levée de quelque chose qui est détaché mais non déplacé et qui retombe. Si ce

rire devenait une *pratique*, une *ironie*, il prendrait la place d'un discours social, d'une *doxa* personnelle, et ne résoudrait rien au plan du symbole : ce serait une *attitude*.

1. Voir [ici](#).

Séance du 20 mars 1975



Ruban

Fétiche

Enseignes

Pour l'anniversaire de Werther, Charlotte lui donne son ruban : « Je couvre de mille baisers ce nœud de ruban [...] » (*Werther*, 61).

« Ce nœud de ruban, je veux qu'on l'enterre avec moi » (*Werther*, 150).

Figure

Figure classique : collusion métonymique de l'être aimé et d'un objet lui appartenant (que son corps a touché) et attachement fétichiste à cet objet.

Cette figure est très proche d'« Habit » n° 39¹. Transvestisme là, fétichisme ici.

Lacan : dans le fétichisme, le sujet est livré à l'imaginaire, se laisse capter par lui. Chaque fois que le fétichiste tente d'ébaucher des relations amoureuses, on trouve une alternance d'identifications imaginaires : soit au Phallus (fétichisme), soit à la femme elle-même (transvestisme). Ici, fétichisme. Rappelons : fétichisme : pour réduire la triade Mère/Phallus/Au-delà, le Phallus est mis à la place de la Mère. Werther emporte le ruban dans la mort, il se couche le long de la Mère (précisément alors évoquée) : il rétablit la relation duelle captivante.

1. Voir [ici](#).

Rythme

Bobine

Enseignes

Avant d'être amoureux de Charlotte : « [...] tu n'as rien vu d'aussi inégal, d'aussi agité que ce cœur. Ô mon ami, ai-je besoin de te le dire, à toi qui tant de fois supportas le pesant ennui de me voir passer du chagrin à la joie dérégulée, et de la douce mélancolie à la funeste passion ? » (*Werther*, 5).

« En un tournemain, mon humeur change. Parfois il me semble bien que de nouveau, la vie va quelque peu s'éclaircir d'un joyeux regard, mais, hélas ! cela ne dure qu'un instant... » (*Werther*, 90).

Figure

Le sujet constate en lui une alternance d'« humeurs » : succession de chagrins et de joies (dans le champ amoureux).

« Cliniquement », banal : le sujet amoureux, à fond dépressif, a des moments maniaques (l'exubérance folle de *Werther* p. 47). C'est, virtuellement, un maniaco-dépressif. (État amoureux : reconduction de la position dépressive infantile.)

On peut se poser la question (« déplacée ») : si l'alternance est plus ou moins perçue par le sujet comme un *rythme*, elle prend une ambivalence. Elle est fatigue, pesant ennui du retour, du recommencement, mais aussi jouissance du rythme, du changement : succession de moments suicidaires et de complements. On investit dans le rythme lui-même, qui fait de la vie du sujet amoureux *une fiction à la fois régulière et mouvementée*, quelque chose comme

un conte fou et structuré. On peut toujours se demander s'il n'y a pas, tapi derrière le sujet amoureux, *un sujet esthétique* (cas de Werther-Goethe).

Scène

(Scène : au sens ménager du terme : faire une scène.)

Il y a aussi une « Scène » (une seule) entre Charlotte et Werther (*Werther*, 123 sq.) : peu avant le suicide, Werther rend visite à Charlotte, qui lui dit de ne pas revenir avant le jour de Noël → échange de répliques (c'est l'avant-dernière entrevue).

(Dans une « Scène », aucune réplique n'est à citer et ne peut servir d'enseigne. La Scène : une suite d'articulations de discours.)

Scène bien « construite ». Comment est construite une « Scène » :

1) Donnée de départ : différence de « potentiel » entre deux partenaires. Dès le départ, Charlotte et Werther n'ont pas le même degré de « tension » : Charlotte est « gênée » et Werther exalté. Le différentiel va faire « marcher » la scène (différentiel : virtualité de différence emmagasinée).

2) Motif factuel : décision d'espacement des visites. Cf. le déclencheur en éthologie animale (déclencheur d'agressivité).

3) Réponse agressive du sujet sur-tendu, qui entre « en blessure », en « humeur », en paranoïa. (Ceci pourrait être décrit en termes kleinien : perte → agressivité.)

4) Déplacement par généralité : « C'est parce que c'est impossible que vous me désirez. » Charlotte fait une tentative d'analyse. Elle se réfère à un « modèle » gnomique : l'impossibilité engendre le désir.

5) Persiflage violent de Werther : le coup doit venir d'Albert. Réponse par la contingence pure. Paranoïa, détection de l'« ennemi » (qui, de plus, permet d'« excuser » Charlotte).

6) Réponse, de nouveau, par la généralité : a) cela pourrait venir de tout le monde, b) pourquoi ne pas essayer d'aimer ailleurs ? Pourquoi ne pas voyager ?

7) De nouveau, réponse par ad-homination : vous tenez un discours de pédagogue + menace, chantage (cela s'arrangera : je vous débarrasserai de moi).

Il faudrait étudier — sur plusieurs « Scènes » — l'armature logique du « combat de langage » (*machè*) : 1) le différentiel : généralité/contingence : zigzag de niveaux, 2) le coup par coup : il n'y a pas « poursuite » d'un raisonnement, tout s'absorbe dans la « réaction ». Cf. la stichomythie : la scène est une mise bout à bout, abrupte, de distiques. Dénégation de l'idée de « sens global ».

Structuralement, rien ne peut arrêter une Scène, sinon l'épuisement ou un facteur extérieur : ici l'arrivée d'Albert. La Scène est comme la manifestation de l'essence de langage : son caractère infini (« permanent », comme le calendrier).

Dans la perspective d'une « science des Scènes » (scénologie, scénographie), il faudrait ajouter à la structuration : moyens (s'ils existent) de *dérivée* une Scène naissante. Car « Scène » : volonté de conflit imposé par un partenaire qui en veut à l'autre qui n'en veut pas, mais y est entraîné : « fatalité » de la Scène. Moyens de l'enrayer : silence ? (sûrement pas), raisonnement ? analyse de la Scène elle-même ? fuite ? Tous ces moyens sont peu sûrs. Car la « Scène », comme l'« amour », est toujours *réciproque* : la volonté d'un seul suffit à poser le conflit et à y prendre l'autre.

Secousse de langage

Altération (de l'image)

Enseigne

Werther entend Lotte et ses amies papoter et parler d'un mourant : « [...] mes petites bonnes femmes parlaient de cela [...] » (*Werther*, 99).

Figure

Figure (rare) par laquelle le sujet amoureux distancie brusquement l'objet aimé et le *parle* sous une forme triviale, dérisoire, irrespectueuse, imprimant alors au langage amoureux (nappé, sacralisant) une secousse.

Le discours amoureux est une *nappe* : coalescence, *lisse* de l'Image, suivie, caressée par le discours qui ne prend aucune distance à l'égard de cette image. Le discours amoureux est une enveloppe qui colle, une peau ≠ déchirure brusque de cette enveloppe : *voir* l'objet aimé sous les espèces d'un prédicat (et non d'une perfection), d'un objet *commun* :

- en groupe, aligné sur d'autres,
- discrédité par l'expression : « mes petites bonnes femmes ».

Il s'agit d'un « éclair » du signifiant, quelque chose comme une *anacoluthie* du discours amoureux (rupture de construction), acte impie d'atteinte à la *fascination* de l'image : quelque chose comme la tape sur l'épaule de la poule du jésuite¹.

Cf. oscillation du bon/mauvais objet. Surprise de l'image de l'autre → deux « chutes », deux pertes possibles :

- d'exclusion, d'envie si l'autre est vu dans un trio, un environnement inaccessible²,

— au contraire, douleur, gêne plus forte, si l'autre est vu dans un milieu, un environnement jugé mesquin, pusillanime → autre aplati, dévalorisé par contagion (Charlotte et Werther).

Ambivalence de la métonymie : elle entraîne ou exclut le sujet amoureux.

-
1. Voir [ici](#).
 2. Barré dans le manuscrit de « Cf. oscillation » à « inaccessible ».

Sidération du monde

Nausée
→ Déréalité

Enseigne

« [...] oh ! lorsque cette magnifique nature, étalée là devant moi, m'apparaît aussi glacée qu'une miniature passée au vernis [...] » (*Werther*, 102).

Figure

Le sujet amoureux voit le monde (c'est-à-dire ce qui n'est pas son amour) comme frappé d'une immobilité plate, opaque : figé, sidéré ; sorte d'enchantement *néгатif* dont l'Amour frappe le monde (« le reste »).

1) Existentialité du sentiment (façon dont il *advient*) : Werther devant la nature. Transposer : au café, devant une affiche de publicité, dans un jardin public, devant une souche d'arbre (*La Nausée* de Sartre)¹. Plus le spectacle est *marqué* par un code (la nature dans le cas de la souche ; l'affiche d'un chanteur-loustic, code des mass-media), plus il apparaît au sujet séparé par un *vernis* (immobilisation, distance, facticité) : sidération de l'*altérité* (le monde vu, toute figure vue est perçue comme n'étant pas amoureuse, elle).

2) Le monde est *sidéré* (objet d'une sidération), dans la mesure où il apparaît *plein*, sans faille, sans que je puisse m'y mettre dedans, comme si le monde se définissait alors par son « de trop ». C'est plein (→ Nausée), c'est complet, l'amour n'a pas de place dans le monde² : il continue sans moi (formule même de la mort du sujet : la Mort, c'est que les autres continuent à vivre).

3) On pourrait imaginer un « roman » (ou un « texte ») où aucune histoire d'amour ne serait narrée et où cependant l'amour serait dit *d'une façon continûment indirecte*, par son effet en ce point précis : la sidération du monde. Progression d'une folie particulière, *une folie mal dominée* (s'exprimant à travers une lisibilité, la seule qui m'intéresse) : non pas rupture cataclysmique avec la réalité, mais distance et excès (« de trop »). Ce roman existerait presque : *La Nausée* de Sartre.

1. Dans une scène célèbre du roman de Jean-Paul Sartre, paru en 1938, Antoine Roquentin prend conscience de la contingence en contemplant une racine de marronnier.
2. *Marg.* : « Cf. *Werther* : les petites bonnes femmes et le mourant » (voir [ici](#)).

Situation chargée

Enseigne

Scène entre Charlotte et Werther : elle est en train de culminer dans la menace implicite de chantage, lorsque l'arrivée d'Albert y met brusquement fin : « Il allait répondre lorsque Albert entra. On se dit un glacial bonsoir, et l'on se promena, l'air embarrassé, de long en large dans la chambre. Werther entama un insignifiant sujet de conversation, qui fut vite épuisé. Albert fit de même [...] », etc. (*Werther*, 125).

Figure

Scène de discours à plusieurs, dont le sujet amoureux et l'objet aimé, dans laquelle (ou le long de laquelle) l'implicite du rapport amoureux agit comme une contrainte et suscite un embarras collectif, qui lui-même n'est pas dit.

C'est à la lettre une *scène* : les rapports entre les personnages (ici A. B. C.) sont *projetés* sur un plan de lecture extérieur (un écran, un cadre de théâtre), où ils sont reçus comme *inter-conscients*, c'est-à-dire finalement *complices* : chacun sait à quoi s'en tenir mais ne dit pas. Cependant, il n'y a pas de lecteur extérieur : chacun est à la fois acteur et lecteur de l'ensemble. C'est ce dédoublement qui fait le malaise (l'embarras, le glacial, le banal, etc.). Complicité forte et non reconnue : espace très homogène que chacun lit et par là distancie. Il est normal que la *Situation chargée* soit l'une des situations les plus usées du théâtre (facile, car le spectateur est dans la salle : délivré par la rampe de la complicité actantielle mais pourvu d'une puissance définitive de lecture).

Souffrance

Souffrir

Nous avons vu déjà quelques modes de la souffrance amoureuse (délabrement, pleurer, etc.) et indiqué qu'il faudrait une analyse fine des souffrances, en évitant de réduire à la souffrance en général.

C'est pourquoi nous ne pouvons donner *une* enseigne à cette figure : la figure est constituée précisément par la collection des enseignes possibles et rencontrées notamment dans *Werther*. Peut-être seulement : « Je souffre beaucoup [...] » (*Werther*, 101).

Le métalangage a-t-il accès à la *souffrance amoureuse* (à part le mot) ? Ce semble être une sorte de *primitif*, avec lequel le sujet se débat, enfermé dans l'imaginaire de l'expression. Il n'y a au fond d'autre accès que par la métaphore : nous avons vu la thématique des pleurs (brûlants, glacés)¹. *Idem* pour *Werther* : « tirer encore quelques dernières larmes de mon cerveau incendié » (*Werther*, 122). Ou encore : la sécheresse, le désert (*Werther*, 122 : cœur mort, yeux secs, contraction anxieuse, etc.), à mettre en contraste avec les scènes d'eau du début. Ou encore la nuance de « découragement » (*Werther*, 112) ; ou encore, même : la « douce langueur » de l'adieu (*Werther*, 65).

La seule approche conceptuelle possible serait peut-être la notion de *désespoir*. Le deuil absolu, définitif, sans cesse mis en scène par le discours amoureux : articulation, on le sait, sur la position dépressive infantile (perte de l'objet, du Bon Objet). En fait, statutairement, le sujet amoureux est en état fondamental et permanent de désespoir, car il vit dans la menace de séparation (mille formes de séparation, pas seulement factuelle, bien sûr). Julie de Lespinasse : « Je vous aime comme on doit aimer : dans le désespoir. »²

La souffrance amoureuse a un pouvoir insolite d'*abstraction* : lié à ce que nous avons dit de la distorsion entre la plus petite contingence et la plus grande transcendance (figure n° 17)³. Elle peut apparaître très vite comme un *en soi*, coupé de sa cause, futile (au gré des contingences). Cause qui s'abolit dans l'oubli : subsiste alors, *abstrait*, le retentissement

maximal, le désespoir. La souffrance se redouble alors d'un sentiment de folie : le sujet ne sait plus bien à quoi référer sa souffrance, elle devient *sans référent*, pur signifiant homéostatique et dévastateur. On voit ici ce qu'est cet Amour romantique : non pas une *folie* (proposition somme toute rationnelle, banale, bien mise en forme par Stendhal), mais se désignant à lui-même la folie comme *Chose Frôlante* (*Papillons noirs*, de Schumann)⁴.

« Laisse-moi souffrir jusqu'à la fin [...] » (*Werther*, 103). Le sujet tient sa souffrance comme une propriété : il en est maître, et se nourrit de cette propriété, conduite dans un esprit *jusqu'au-boutiste*. Il a un rapport d'essence avec sa souffrance : il la possède comme une essence d'identité.

1. Voir la figure 68, « Pleurer », p. 230.

2. Cité par Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 176.

3. Voir [ici](#).

4. *Papillons*, op. 2, pièces pour piano (1829-1830).

Tactique

Enseigne

« Tout ce que je sais à présent, je le savais avant la venue d'Albert ; je savais que je n'avais à formuler aucune prétention sur elle [...] » (*Werther*, 46).

Figure

Le sujet amoureux *connaît* sa situation exacte auprès de l'objet aimé, et cependant continue à penser, à agir, en contradiction avec cette situation : sa conduite n'est pas *tactique*.

1) Cette figure rappelle le clivage du Moi dans la perversion : *je sais bien... mais tout de même*. Je sais que Charlotte m'est interdite, *mais* je continue à la désirer et à la poursuivre. Je suis désespéré, *mais* je garde espoir.

2) Discours amoureux : espace « brownien », agité et sans devenir tactique, sans finalité construite. Image du feu follet :

Schubert-Müller, *Le Voyage d'hiver*, IX :

Au plus profond des gorges,
 Un feu follet m'a attiré.
 Comment trouver une sortie.
 Je ne m'en soucie guère :
 J'ai l'habitude d'errer comme un fou.
 [...]

Dans le lit asséché du torrent
Tranquillement je descends :
Tous les fleuves trouvent la mer,
Toutes les peines leurs tombeaux.

Encore la « perversion » : la conduite « pour rien ».

3) Donc condition générale de l'amour romantique : *intactique*. Il va, il va, désespéré ou sans savoir ce qu'il espère. Ou bien encore il sait ce qu'il désire, le maintient quoique impossible, mais n'a aucune pensée des moyens : fantasmatiquement espérant, réalistement désespéré (ou pointe de raisonnement magique : le miracle, on ne sait jamais...). Cependant, à l'opposé : un autre Amour (que le romantique) a une vue et un pouvoir de *tactique* : il sait ce qu'il veut et comment le vouloir. Amour qui inclut la patience, la ténacité et la science des moyens (mythe de la femme qui a fini par avoir son homme ou réciproquement ?, quoique mythiquement le pouvoir tactique soit dévolu plutôt à la femme, en tant que castratrice, triomphe de la castration).

Amour non-tactique/tactique ? Peut-être dépend du « terrain » du sujet, c'est-à-dire de la structure névrotique :

- Carence ou impuissance de la visée tactique : chez les amoureux qui sont par ailleurs séducteurs, les hystériques (tel Werther, dont nous savons qu'il « plaisait »).
- Efficacité, ténacité tactique : obsessionnels et/ou paranoïaques.

Temporalité de l'amour

Naguère
Avant/après¹

Enseigne

« Lorsque sortant de la ville, je prends le chemin que je suivis la première fois pour aller chercher Lotte et la conduire au bal, ah ! quel changement depuis ce jour ! Tout a passé, tout ! » (*Werther*, 90).

Figure²

Marquer la place de cette figure (dossier à compléter) : passage dans le discours amoureux du sentiment de la temporalité propre à l'amour, l'amour sécrétant son propre temps.

1) *Existentialité*

Tresse de deux temporalités contradictoires :

a) Continuum : passion prise dans une maturation insensible et implacable : euphorie rayonnante du début (j'aime !) se délabrant peu à peu, se pénétrant d'angoisse par le relais de la *langueur d'amour*.

Passion de Werther : mai-décembre 1771. Huit mois : le temps d'un accouchement — mais pas le temps d'une dialectique ; le temps d'une « crise », non celui d'une « patience ».

b) Continu (saisi dans le *sens* d'épanouissement et/ou altération) d'un côté ; d'un autre et simultanément, le temps amoureux est *troué*. C'est un temps *en miettes* : espoirs, désespoirs, contingences, traverses, futilités, histoires, rendez-vous, absences, contretemps, etc. Le sujet amoureux croit recevoir les *miettes* du temps aimé. Éclaboussures de temps :

temps décentré, inorienté, en complète contradiction avec le temps organique (image progressive) du début.

2) Sémantique

Du point de vue du sens, le temps amoureux soumis à un paradigme implacable (temps fortement sémantisé).

Avant/maintenant : avant j'étais autre (innocent, heureux, ou ennuyé, sans vie, etc.), maintenant je suis angoissé/heureux, etc. (peu importe le contenu des termes, labiles) :

— « Ne suis-je plus l'homme, le même homme qui autrefois [...] », etc. (*Werther*, 101).

— Allégorie : épisode des noyers (coupés) du pasteur³ (*Werther*, 95).

— Identification : le fou aux fleurs : « Oui, il fut un temps où je me trouvais si bien ! [...] À présent, je suis [...] », etc. (*Werther*, 107).

— Rappelons « Le tilleul » du *Voyage d'hiver* :

Devant la porte, auprès de la fontaine

*Am Brunnen vor dem Tore*⁴,

*Da steht ein Lindenbaum*⁵,

Il y a un tilleul dont l'ombre a abrité

Maintes de mes douces rêveries.

[...]

Aujourd'hui j'ai dû passer devant lui

En pleine nuit, mais j'ai fermé les yeux dans le noir, etc.

Ainsi, la *donation de sens* (par l'Amour) est complète : il est ce qui crée le paradigme :

Monde/Amour

Avant/Après

Il crée un espace entièrement assujetti, dompté par le sens.

1. Ligne barrée dans le manuscrit.

2. *Marg.* : « Naguère = avant que ça aille mal = début de l'amour ≠ Autrefois : avant l'Amour ».

3. La femme du nouveau pasteur fait abattre les noyers qui ombragent la cour de sa maison. Indigné, Werther se désole de ce bonheur irrémédiablement perdu...

4. Version originale du premier vers traduit en français.

5. Version originale traduite par le vers français suivant.

Tiers gênant

Assassinat

Enseigne

« Et si Albert mourait ? » (*Werther*, 90).

Figure

Figure (banale) par laquelle le sujet amoureux se laisse effleurer, fantasmatiquement, par la disparition du Tiers gênant.

(Il y aurait peut-être intérêt à décrire cette figure exclusivement du point de vue *structural*. C'est-à-dire non pas en termes d'agression, d'agressivité — assassinat virtuel du rival par jalousie psychologique, etc. —, mais en termes de *place*. C'est l'imagination d'une place libre (restauration du duel de la relation), sans que précisément le fantasme aille plus loin et conçoive le mode de disparition du Tiers. Ce n'est même pas : qu'il disparaisse. C'est qu'il ne soit plus, *qu'il ne soit pas là* où il est. Attitude magique : mais on voit par là la force de subtilité, de discrimination de la magie, comme elle *distingue* : tamis incroyablement plus fin que la « science ».)

Tilleul

Innocence
Pèlerinage
Autrefois

Enseigne

« J'ai accompli le pèlerinage à mon pays natal [...] et bien des sentiments m'ont saisi, auxquels je ne m'attendais pas. Près du grand tilleul [...] je fis arrêter, descendis de voiture [...] Me voilà donc sous ce tilleul qui autrefois, lorsque j'étais enfant [...] » (*Werther*, 84).

Figure

Figure de la remémoration du passé lointain, enfantin au sein du discours amoureux.

Pourquoi mettre cette figure sous le signe du *Tilleul* ? Parce que c'est l'arbre romantique, l'arbre de l'Amour romantique (Schubert) ; et de plus l'arbre de *Werther* : dans la cour de Wahlheim, du pèlerinage à la ville natale, du cimetière final (*Werther*, 149). Sorte d'objet conducteur, stable, qui donne une sorte d'unité à toute la poussière des temps amoureux : l'arbre du parfum (c'est-à-dire du temps ; odeur = temps), l'arbre de l'apaisement. Arbre métonymique.

Notion de pèlerinage (toujours aux sources !). Ce qui est sacralisé : l'origine. Amour : déracinement.

L'origine est prise dans une fascination, une sidération : l'*anamnèse*¹ (c'est bien le cas ici). Anamnèse, qu'est-ce que c'est ? Une opération qui essaie de se débarrasser du sens, de retrouver le *mat*, l'être-là de la chose passée : pur imaginaire, supprimer la distance qui est

dans tout signe, et *coller* au souvenir. Anamnèse : opposée au sens, c'est la sidération, l'hypnose. Werther : mon enfance m'hypnotise, elle n'a pas de sens. Elle apparaît donc comme *innocence* : non pas morale (pureté), mais innocence du Souci, du Retentissement, du Sens.

Dans l'anamnèse d'enfance, le sujet retrouve une analogie avec l'état amoureux, au niveau d'une forme : la coalescence, la colle.

-
1. Au milieu de *Roland Barthes par Roland Barthes*, une « pause » est consacrée à une série d'anamnèses touchant à l'enfance et à la jeunesse de Roland Barthes (OC IV, 683-685).

Toucher

Ne pas toucher¹

Enseigne

« Ah Dieu Tout-puissant le sait, ce qu'il en coûte de voir évoluer devant soi tant de charmes, sans se permettre d'y toucher ; et toucher est cependant le plus naturel mouvement de l'humanité. Les enfants ne touchent-ils pas tout ce qui tombe sous leurs yeux ? — Et moi ? » (*Werther*, 101).

Figure

Pensée de l'interdit corporel : refus d'accès au corps aimé.

L'interdit corporel (dans une situation générale d'interdiction : Charlotte interdite à *Werther*) est modelé culturellement (cf. « Embrasser », n° 25)². Par exemple : les mains sont permises (et *Werther* ne s'en prive pas). Une fois de plus, il nous manque une histoire du corps.

Attention ! L'interdit appelle l'idée d'*acting-out*. L'*acting-out* rôle : toucher ce qui est intouchable³ (cf. *Sarrasine*)⁴. D'où la référence très juste de *Werther* aux enfants, qui ont toujours envie de toucher (et s'attirent « Touche pas ! »).

Vouloir-toucher = forme de la demande de savoir ? Enfants. Scène primitive. Saint Thomas⁵. Savoir le sexe : « touche-pipi ». La « curiosité » : vouloir obtenir des confidences, des aveux⁶.

1. Marg. : « *Attention* : revoir “Contacts” et le paragraphe où il est dit qu’il n’y a pas d’*acting-out* ». Voir [ici](#).
2. Voir [ici](#).
3. Marg. : « *Le Rouge et le Noir* : épreuve que le héros s’impose ». Julien Sorel décide de se tirer une balle dans la tête s’il n’a pas pris la main de M^{me} de Rênal à minuit...
4. La compagne du narrateur touche le vieux castrat qui la fascine...
5. L’apôtre Thomas (Jn 20, 24-29) est souvent représenté touchant les plaies du Christ pour s’assurer qu’il est bien ressuscité.
6. Paragraphe ajouté après coup.

Traverses

Enseigne

« Albert est arrivé, et je vais partir [...] c'en est fait de ma joie d'être près de Lotte »
(*Werther*, 45-46).

Figure

Figure qui renvoie à tout événement, mot, incident, qui *traverse* la visée de bonheur du sujet amoureux (posséder, épouser, vivre avec, etc.). Malignités, petits hasards désagréables, tout ce qui *plisse* l'humeur : *les intrigues du hasard*.

(Cf. « Contingence », n° 17¹ ; « Rythme », n° 81².)

1. Voir [ici](#).

2. Voir [ici](#).

Triomphe

Enseignes

« Elle m'aime ! — Et comme je grandis à mes propres yeux [...] comme je m'adore moi-même, depuis que je suis aimé d'elle ! » (*Werther*, 40).

Lotte à Werther : ma mère était digne d'être connue de vous — « Je crus mourir. Jamais plus grande, plus enorgueillissante parole n'avait été prononcée sur moi » (*Werther*, 67).

On pourrait ajouter ces vers du *Divan oriental* (Suleika et Hatem)¹ :

Dans la mesure seulement où elle me prodigue ses faveurs,
 Je m'estime.
 Si elle se détournait de moi
 Je serais perdu pour moi-même.
 C'en serait fini de Hatem.
 Mais je sais ce que je ferais :
 Je me fondrais aussitôt avec l'heureux
 Auquel elle accorderait ses baisers.

Figure

Cette figure pointe les bouffées de narcissisme qui prennent le sujet amoureux lorsqu'il se croit aimé ou simplement reconnu, flatté, par l'objet aimé.

« Triomphe » (par bouffées) : bien connu de la position maniaque (mépris et toute-puissance) (Melanie Klein)². Or, nous le savons : l'amoureux est dépressif avec bouffées de

manie.

Nous savons que l'Imaginaire est lié à l'Idéal du Moi. Ces bouffées de triomphe sont l'assomption de l'Imaginaire en Idéal du Moi : *réconfort* narcissique :

— Jugement dépressif (deuil) : je ne vauds rien, je ne suis rien, je suis exclu, séparé de la perfection, etc.

— ≠ Jugement maniaque : je vauds tout puisque je suis aimé.

Paradoxe : c'est mon assujettissement même qui est garant (condition) de mon Triomphe, alors que le Triomphe devrait être le sentiment même à travers lequel on n'a plus besoin de personne pour exister. Le sujet glisse *avec mauvaise foi* du Triomphe de la Demande au Triomphe (psychologique) de l'Ego. Je vauds ce que tu m'aimes (dépendance absolue) → je vauds absolument. Ou encore (processus déjà pointé) : l'autre (*i*)³ prend la place de l'Autre.

Question propre à Werther : à plusieurs reprises, Werther déclare que Charlotte l'aime. Cependant, ce problème de réciprocité ne semble pas avoir une place centrale dans le discours werthérien (il n'y a pas d'angoisse permanente : est-ce qu'elle m'aime ? si elle pouvait m'aimer ! etc.) : la réciprocité est *hors de la pertinence*.

La figure du « Triomphe » permet de comprendre que le *elle m'aime* (déclencheur du Triomphe) accomplit beaucoup plus une situation de langage qu'une situation de rapport réel : la valeur s'origine en langage. C'est pourquoi, bien paradoxalement, le sujet amoureux est avide des *preuves de langage*. À ses yeux, mille conduites prouvant l'amour auront moins de retentissement que la déclaration parlée de l'amour. Pour l'amoureux, les mots ne mentent pas, car sa vérité est valeur et dépend de l'Autre, autre en tant qu'origine langagière.

1. Cité par Christian David, *L'État amoureux*, op. cit., p. 34. Dans *Le Divan*, recueil d'inspiration orientale et persane, Goethe évoque les amours de Souleika et de Hatem, le double du poète (« Le livre de Souleika », 1814).

2. *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 349. Voir [ici](#).

3. Voir [ici](#).

Vacance

Enseigne

« Tu connais [...] ma façon de m'établir, de dresser ma tente en quelque lieu plein d'intimité, pour y vivre *en me restreignant de tous points* »¹ (Werther, 10).

Figure

Figure qui désigne l'état de vacuité, de disponibilité, analogue à la rêverie crépusculaire de l'hypnose, qui précède et prépare le Ravissement amoureux (cf. figure n° 1)² : en un mot, l'état pré-amoureux.

Nous avons rapproché le trauma du Ravissement amoureux de la mise en hypnose. Or l'hypnose décrite par Breuer-Freud³ est précédée, préparée et facilitée par un état de rêverie (rêverie diurne, état crépusculaire → survenue d'un affect fort : trauma. Hypnose, hystérie, rapt amoureux).

Cette phase préparatoire (dans les travaux sur l'hypnose) : « la restriction sensorielle »⁴, *sensory deprivation*, ou l'« isolement sensoriel ».

Or Werther, avant le rapt (la scène des tartines), connaît une « vacance » qui fonctionne comme la préparation même du rapt.

Naturellement, cette vacance n'est pas *littérale*. Vacance, viduité littérale : but même du zen, ou plutôt du *zazen* (s'asseoir seulement). Pour Werther (pour qui la viduité n'est nullement cherchée comme ascèse), la vacance est de fait accomplie à travers des « occupations » minimales, des « restrictions » de vie. Voici quels sont les substituts de vacance (de disponibilité, d'attention flottante, de rêverie) :

— La Nature. Ni triomphante ni horrible (elle le deviendra ensuite) : « Tout un monde crépusculaire s'étend devant notre âme, notre sensibilité s'y plonge, s'y perd [...] », etc.

(Werther, 29).

— Rupture de mondanité. Retraite à Wetzlar, renforcée par l'installation chaque jour à Wahlheim. Ce n'est pas une retraite seulement géographique, mais aussi dans le temps : *monde patriarcal* (familles, jeunes filles à la fontaine, Homère). « Figé » légèrement hallucinatoire de l'anachronique (cf. la *Gradiva* à Pompéi)⁵.

— Monde des enfants. « Innocence », futilité, affectivité diffuse : monde de la *non-arrogance*.

— Quotidienneté. Toute conscience, toute programmation de quotidienneté (c'est-à-dire toute *ascèse*) joue comme une vacance. C'est paradoxal, mais il y a une *vacance par la régularité* (cf. la vie monacale et fouriériste)⁶. Werther décrit très bien sa quotidienneté à Wahlheim comme un bonheur de *restriction* (cf. *sensory deprivation*) : sur la petite place, devant l'auberge, une petite table, une chaise, son café et son Homère ; le soir, tartines (encore !) et lait caillé. C'est comme quelqu'un qui, pour vivre et faire signifier son « détachement », se mettrait au yaourt et au jambon.

— Quelques connaissances de seconde zone. Petite socialité *plurielle* (non engagée dans la mondanité comme manie). « J'ai fait toutes sortes de connaissances, mais de société, je n'en ai pas trouvé » (Werther, 7). Le *pluriel* : en tant qu'il n'est pas investi.

— Peut-être ajouter, comme facteur, ou plutôt signe (ou les deux : *fonction-signe*) de disponibilité, de désinvestissement : la philosophie. Werther fait de petites dissertations sur les hommes : il est dans l'aphorisme, la sagesse, comme vide, le carnet de notes du stoïcien, le *Manuel*.

Tout cela (cette vacance) : le neutre heureux, l'*état adamique*. Ce serait au fond, paradoxalement, un état *sans Imaginaire* (mais aussi sans castration ?), un Moi sans adjectifs. D'où l'affinité avec le simple être-là (*Dasein*)⁷ du sujet : terme de certaines ascèses religieuses (zen) ou existentielles. C'est la *calme existence* de Rousseau (5^e rêverie)⁸ : « Rien, sinon soi-même et sa propre existence », « le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection ».

C'est sur ce *Neutre* que va cogner le trauma du Ravissement.

1. Souligné par Roland Barthes.

2. Voir [ici](#).

3. *Études sur l'hystérie*, *op. cit.*, p. 176.

4. Léon Chertok, *L'Hypnose*, *op. cit.*, p. 58.

5. Voir [ici](#).

6. Roland Barthes décrit le phalanstère fouriériste dans *Sade, Fourier, Loyola* (OC III).

7. *Dasein* (allemand) : être-là. Célèbre concept heideggérien librement utilisé par Roland Barthes, le *Dasein*, opposé au *Sein* (être), désigne l'existence du sujet humain.

8. La fameuse rêverie au bord du lac relatée dans la 5^e promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau. Oubliant le monde qui l'entoure, le sujet de la rêverie jouit de la pure sensation d'exister. Roland Barthes revient plusieurs fois sur ce texte ; voir en particulier « Plaisir aux classiques » (1944) (OC I), « D'eux à nous » (1978) (OC V)...

Velléité

Enseigne

« Il me faut partir [...] Je ne la reverrai plus ! » (*Werther*, 63).

Figure

Le discours amoureux, dans l'illusion, la décision (qui ne sera que velléitaire) de quitter l'objet aimé.

Entre autres, trois composantes :

1) La fausse décision (la velléité) participe de l'*illusion d'issue* (non dialectique). Cette illusion n'est pas seulement (version psychologique) mensonge à soi-même, jeu de la volonté. Elle est aussi *théâtre* (pour soi-même). On se paie le luxe d'un retentissement qu'on provoque soi-même, d'un émoi panique, ravageur. Tel Gribouille¹, pour mieux assumer le deuil (qui mine le rapport amoureux), *on se vautre dedans*.

2) La velléité postule que le monde peut être rejoint comme illusion d'ordre, de refuge contre le désordre, l'agitation du désespoir. « [...] parfois je souhaiterais n'être qu'un journalier [...] » (*Werther*, 60). On fantasme une rupture sévère (ici, de classe) : le prix payé pour une réinsertion dans le réel.

3) La velléité peut prendre la forme d'une illusion enivrante de courage : « je suis courageux », je suis un dieu.

Schubert-Müller, *Le Voyage d'hiver*, « Muth » (« Courage ») :

La neige qui se colle à mon visage,

Je la secoue et je l'enlève,
Et quand mon cœur parle dans ma poitrine,
Je chante à pleine voix gaiement.
Je reste sourd à ce qu'il dit,
Je suis insensible à sa plainte.
Il faut être fou pour se plaindre.
Allons gaiement de par le monde,
Contre le vent et les tempêtes.
S'il n'y a pas de Dieu sur la terre,
Eh bien, soyons nous-mêmes dieux.

Revient ici : le triomphalisme² (l'Idéal du Moi) comme illusion narcissique au sein du désespoir.

1. Le personnage proverbial de Gribouille se jette à l'eau pour échapper à la pluie...

2. Voir [ici](#).

Vérité

Enseignes

« [...] chez elle, où je me sens enfin moi-même [...] » (*Werther*, 28).

« 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 » (*Werther*, 90).

Figure

Le sujet amoureux se glorifie : 1) de ce que son amour est le *vrai*, comparé aux autres amours (factices) dont l'être aimé peut être l'objet, 2) de ce que cet amour lui manifeste la *Vérité* de l'être qu'il croit être en essence¹.

Cette figure pose le degré de conscience d'Imaginaire du sujet amoureux :

— Toujours le chassé-croisé : Le monde (le réel) = le factice, l'illusion ≠ La passion (l'Imaginaire) = le vrai (chassé-croisé, tragique).

— Dans la passion même : conscience de degrés d'illusoire, conscience rétrospective de l'« exaltation romanesque ». Mais paradoxalement, cette conscience intervient au point le plus profond de l'aliénation, au moment du suicide. Décision de mourir : « [...] je te t'écis sans exaltation romanesque, tranquillement [...] » (*Werther*, 126). C'est seulement la *solennité* qui prouve la vérité. Amour comme une cause, vraie à proportion du martyre qu'elle suscite (hélas, il n'en est rien) + mouvement infini de langage pour prouver la vérité (il n'y arrive jamais, étant précisément infini) : c'est *vrai, vrai*.

« Moi, je sais qui tu es. J'ai, de toi, sur toi, le savoir absolu. » (Tu as le pouvoir sur moi, j'ai le savoir sur toi !) Cf. Église, cléricature. Aimer qui ne nous le rend pas : supériorité par le *savoir* (conscience courtoise)².

La « croyance » dans son propre amour vaut pour seule croyance. Donc si elle s'effondre → plus rien, déperdition absolue de l'être. Freud : « [...] un homme qui doute de son propre amour peut ou plutôt *doit* douter de toute chose moins importante »³ (Melanie Klein).

-
1. Marg. : « Vérité du sujet amoureux. *Ma vérité* ».
 2. Roland Barthes a écrit *conscenza* dans le manuscrit, forme qui n'appartient ni au provençal, ni à l'italien.
 3. Cité par Melanie Klein dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 320.

Voir

Absence

Enseigne

« Je la verrai ! tel est mon cri, le matin, au réveil [...] Je la verrai ! Et je n'ai plus, pour toute la journée, d'autre désir. Tout, oui, tout, comme englouti par un abîme, disparaît devant cette perspective » (*Werther*, 43).

Figure

Figure-cri : « Oh la voir », « Je la verrai » : expression du désir de présence, de la perspective de présence. Manière de centrer la journée, de donner au temps le sens du désir.

Tropisme de l'enfant vers sa Mère, qui appelle les images de l'aimantation (la montagne d'aimant, *Werther*, 45)¹, de la symbiose.

Précieuse amphibologie (xvi^e siècle) : *aimant* ne vient pas d'*aimer*, mais de *ayement*, *aïmant* < *adamas* (-*antis*) < *adamas*² : diamant, acier, métal dur.

-
1. *Werther*, qui ne peut s'empêcher d'aller voir Charlotte, raconte la parabole suivante : « Ma grand-mère savait une histoire de la montagne d'aimant : les navires qui s'en venaient trop près étaient soudain dépouillés de leurs ferrements, les clous volaient vers la montagne, et les malheureux navigateurs sombraient parmi les planches qui s'écrasaient les unes par-dessus les autres. »
 2. « *Ayement* », « *aïmant* » ou « *aiement* » (ancien français) : aimant, métal qui aimante ; *adamas*, -*antis* (latin) et *adamas* (grec) : le fer le plus dur, acier, diamant.

Voir clair

Lucidité

Enseigne

« Comme j'ai toujours vu clair dans ma situation, tout en agissant ainsi qu'un enfant, et comme j'y vois encore clair, sans qu'il y ait la moindre apparence que je me corrige ! »
(*Werther*, 48).

Figure

Conscience aiguë de contradiction entre la lucidité (la connaissance de situation), le « savoir » et le « vouloir-pouvoir ».

(Évidemment : lié au thème de la Fatalité :

- à la jouissance d'entraînement, détachée, « schizée » du savoir, de l'analyse,
- ordre de l'*irrépressible*.)

99

Vu

→ Fou

Enseigne

Dans la voiture du bal, Lotte parle de son goût de certains romans : « Je m'efforçais de cacher les mouvements dont ces paroles agitaient mon âme. Mais je n'y arrivais guère [...] je ne m'aperçus qu'au bout de quelque temps, quand Lotte fit rentrer dans la conversation nos compagnes, que celles-ci, tout ce temps, étaient restées là, les yeux grands ouverts, comme si elles n'y eussent pas été. La cousine me regarda plus d'une fois, avec une moue un peu railleuse, mais je ne m'en souciai nullement » (*Werther*, 21).

Figure

Le sujet amoureux se sent, se sait *vu* amoureux, fou.

1) Le *être-vu amoureux* est brusque : il vient par bouffées. Le sujet croit vivre dans le secret, la clandestinité de son amour et tout d'un coup il s'aperçoit que tout le monde est au courant (Freud : « il appartient à l'essence d'un sentiment d'être perçu »)¹. Structure onirique : moment brusque où on s'aperçoit que tout le monde vous regarde (pudeur, honte, contre-exhibitionnisme).

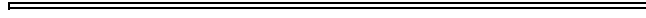
2) C'est le regard de l'Autre qui fonde l'Amour-Folie en le lisant : la lecture est fondatrice. C'est la cousine (maquerelle : en mettant en garde Werther contre l'amour de Charlotte, ne lui indique-t-elle pas qu'il faut en être amoureux ?) qui dit l'amour de Werther et en fait dès lors un texte qui appartient à tout le monde ?

De même, c'est Madeleine Gide qui, voyant et disant (rétrospectivement) Gide dans un train caresser le bras et l'épaule d'un jeune Tunisien, le voit et le dit fou².

Cette *vue* de l'autre sur le sujet amoureux-fou (comme on dit *vue plongeante*) est pour le sujet la vraie descente dans la Folie.

1. Christian David, *L'État amoureux*, *op. cit.*, p. 6.
2. Roland Barthes reviendra sur cet épisode, relaté dans *Et nunc manet in te*, lors son séminaire de 1976. Voir [ici](#). La scène se passe dans un train entre Biskra et Alger et non en Tunisie comme l'indique Roland Barthes par erreur. Dans *Et nunc manet in te*, publié en 1947 chez Richard Heyd, André Gide rassemble les pages de son Journal consacrées à sa femme Madeleine.

Séance du 10 avril 1975



Le semblant méthodologique

SEMBLANT MÉTHODOLOGIQUE

Au début, distinction entre *opératoire* et *méthodique*¹. L'*Opératoire* est ce qui *permet* le travail, la production d'un méta-texte (qui devient lui-même Texte) ; le *Méthodique* est ce qui *cautionne* le travail :

1) *Méthodologique* : *Imaginaire* de la science : leurre, sorte d'Idéal du Moi du sujet en posture d'énonciation scientifique (je parle uniquement, par prudence, des sciences du texte ou à la rigueur des sciences dites sociales et humaines).

La méthodologie est pénétrée de deux méconnaissances : a) *idéologique* : toute méthodologie est idéologique (sémiologie ou même critique idéologique : idéologie de la contre-idéologie), b) *imaginaire* : leurre de l'exemption du *Je* sous les alibis de l'impersonnalité (cf. la critique de la science par Nietzsche)².

2) Cependant, l'Imaginaire méthodologique est productif : non relativement à la *vérité* du texte (qu'est-ce que la vérité d'un texte ?) mais à son essaimage. Le méthodologique, par son leurre même, appelle une pratique de recherche, d'écriture. Pour travailler, pour vaincre les blocages du travail, tout fantasme est bon. Le fantasme méthodologique a ceci de bon qu'on peut, à travers lui, *communiquer*. C'est un espace de langage commun qui est tracé : dans l'illusion d'universalité, il y a tout de même un peu d'universalité.

Je vais donc reprendre l'ensemble de notre travail, d'un point de vue méthodologique, sous trois pertinences : 1) le corpus, 2) le métalangage, 3) l'unité d'inventaire : la figure.

I. LE CORPUS : POURQUOI L'AMOUR ?

Pourquoi avoir choisi le discours amoureux ? Pourquoi cet amour-là (amour romantique, amour-passion) ?

1) Le werthérisme, fait historique et sociologique : *Furor Wertherinus*³ dans toutes les classes de la société. Adaptations populaires : ariettes, plaintes colportées dans les marchés (et aussi rage morale contre), vagues de suicides (un apprenti cordonnier à Halle) → Modes (fièvre werthérienne : habit, bonbonnières, boucles de ceinture, éventails, parfum : eau de Werther).

En France : Napoléon a lu *Werther* six ou sept fois, jusqu'en Égypte. (Goethe : « Il l'avait étudié comme un juge d'instruction ses dossiers. »⁴ *Werther* est un merveilleux matériel d'analyse.) *Werther* est présent dans M^{me} de Staël, *De la littérature, Delphine* (1803), Nodier, Chateaubriand, *René* (1802), Senancour (1804), Constant, *Adolphe* (1816), Stendhal, *De l'amour*, jusqu'à *Dominique* de Fromentin⁵.

Toujours très difficile de *comprendre* une mode quand on n'y est pas dedans (gens qui souffrent de la mode des autres : mettez-vous-y dedans). Pour comprendre : imaginer que le werthérisme, c'était comme la sexualité aujourd'hui (et on s'en doute, ce n'est pas sans rapport).

2) Paradoxe, ou du moins énigme sociologique : le degré ou mode d'*intégration sociale* de l'Amour-Passion : problème du *reflet*.

a) Contexte historico-social : patent. *Sturm und Drang* (Tempête et Assaut)⁶ succédant à l'*Aufklärung*⁷. Ébranlement général (antécédent à la Révolution française), malaise : jeunesse tourmentée, avec des perspectives platement bourgeoises. L'assomption du werthérisme se fait en France sous Napoléon, surtout chez des opposants : fraction *détachée* de la bourgeoisie.

b) L'Amour-Passion occuperait ainsi une position sociale complexe : popularité (incontestable) + fraction contestataire de la bourgeoisie → *idéologie de minorité*⁸ ? C'est, en gros, la thèse d'Engels. Une idéologie amoureuse — qui a beaucoup d'affinité avec l'Amour-Passion : la poésie arabe *udrite* = tribu d'origine sédentaire sud-arabique ; marginalité économique → indifférence du groupe, groupe défavorisé, contestataire par indifférence⁹.

Pour une sociologie de la marginalité (cf. les hippies). La *Marginalité* : concept topique, car il ne pourrait s'évaluer en termes politiques *directs*. Il peut y avoir de la marginalité à l'intérieur même du Pouvoir (*cortezia*) et donc des alliances, ou du moins des affinités transitoires, entre marginalités à travers le spectre social (popularité de l'Amour et bourgeoisie).

3) L'analyse « froide » (historico-sociologique) ne doit pas fonctionner comme écran (censure) d'une analyse « chaude » (existentielle)¹⁰. Qu'en serait-il d'un sujet amoureux (de l'Amour-Passion) *aujourd'hui* ?

Si on traite l'Amour-Passion comme *histoire* (fait historique passé), le sujet amoureux est *anachronique* (il *remonte* dans le temps, il *régresse*), il est rejeté hors d'une norme. Attention ! L'histoire prend la place d'une norme et à ce titre elle devient *répressive*. Ceci est valable quand bien même il n'y aurait qu'un seul sujet amoureux. Mais combien y en a-t-il ?

Il y a plus de gens amoureux (de cet amour-là) qu'on ne croit — et ailleurs que là où on croit — et peut-être y a-t-il des gens amoureux sans qu'ils le sachent ? Comment le savoir ?

Attention au monologisme historique : il peut y avoir dans un même et seul sujet des ancrages historiques différents. Un sujet peut être fait de plusieurs histoires, de plusieurs fixations historiques, de plusieurs anachronismes : combien de *démodé* y a-t-il dans un sujet apparemment à la mode ? L'Amour-Passion est objet de prédilection de la censure-mode (de l'autocensure contemporaine).

La mode intellectuelle d'aujourd'hui censure vivement l'Amour-Passion :

— Persistance d'attitudes *positivistes* et positives. Déjà Lessing, 1774, à propos de *Werther* : « Pour qu'une aussi ardente production ne fasse pas plus de mal que de bien, ne croyez-vous pas qu'il lui faudrait une petite pèroraison bien froide ? »¹¹

— L'Amour-Passion n'a aucune place dans le discours de la Modernité, il ne peut relever d'un discours politisé ni d'un discours de la schize. Il tombe sous le discrédit de tout discours de l'Imaginaire, dont l'unité, la coalescence, la monologie entraînent à une apparence de pathos humaniste. Michel Tort (Effet Sade)¹² : risque de se perdre dans « le pathos lyrique », « les rêveries éthico-religieuses désuètes », « une idéologie métaphysique impénitente ». D'une manière générale, c'est l'Imaginaire qui est démodé, frappé de censure et d'aphasie théorique, au profit des registres « nobles » : le Réel, le Symbolique, le Sur-Moi (interminables discours sur le Répressif) et le Ça (dépiècement du corps).

— Il faudrait ici ouvrir le dossier du *ridicule* de l'Amour-Passion. Lier la condamnation du « débordement de sentiment » à la *protestation de virilité* qui hante la société française (y compris les intellectuels → censure des pleurs). D'autant qu'il est vrai que seules les femmes sont de grandes amoureuses (voir « Enfance »)¹³ → Persistance plus ou moins honteuse de *l'esprit français* (par exemple Stendhal) — en sorte que le premier courage du sujet amoureux est d'affronter le ridicule, à commencer par le « ridicule » de ses propres phrases.

— Comment appellerons-nous cette censure (plus intellectuelle que populaire) de l'Amour-Passion, cette censure *moderne* ? Avec Nietzsche (*La Généalogie de la morale*), nous l'appellerons *Innocence* : « Car qu'on ne s'y trompe pas : la marque distinctive des âmes modernes, des livres 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 là la part la plus rebutante de notre travail... »¹⁴

Et comment, contre cette innocence moderne, à partir de cette situation patente de *rejet*, appellerons-nous dès lors l'Amour-Passion ? Une *abjection*, relevant de l'*Obscène* bataillien :

— Le Ridicule : une catégorie hétérologique, comme d'ailleurs l'*inavouable* (l'amour est éminemment inavouable ; soit par exemple un sujet homosexuel amoureux : son amour est plus inavouable aujourd'hui que son homosexualité).

— *Obscoenus* : de mauvais augure. Mais nous pouvons jouer sur le mot : ce qui vient, tendu, sur le devant de la scène. L'Amour-Passion a alors une position-limite, il est lui-même un organe sexuel obscène, tel que le décrit Bataille : « d'une sensibilité inouïe, qui aurait vibré en me faisant pousser des cris atroces, les cris d'une éjaculation grandiose, [mais puante] »¹⁵. Le sujet amoureux, *aujourd'hui*, rejoint le sujet obscène de Bataille : « don extatique que l'être fait de soi-même en tant que victime nue, obscène... devant les grands éclats de rire des prostituées »¹⁶.

Rejoint alors le sacré bataillien : reconnu non dans la figure de Dieu mais dans l'obscène (thème de la Dépense souveraine ≠ souci de l'utilité, du gain, avarice économique, excédés par l'existence humaine). Amour-Passion : excès, transgression la plus pure, puisqu'elle n'est pas « glorieuse ».

II. QUEL MÉTA-DISOURS ?

Question : en quoi le discours « sur » l'Amour n'est-il pas du métalangage ? Seul métalangage un peu suivi auquel nous ayons ici et là recouru : la psychanalyse. Mais même là, discours troué et somme toute peu sérieux, ou du moins, de mon propre point de vue intellectuel, déchet. Quoique convaincu que le discours amoureux est topiquement discours de l'Imaginaire, je ne sens pas avoir bien éclairci cette notion, je suis impuissant à le faire seul. L'acquis psychanalytique du travail, *pour moi*, c'est d'avoir bien vu, et à plusieurs reprises, ceci : que le discours amoureux est comme une tresse, comme un train d'ondes chevauchantes de *demande/désir* (ce qui, selon Lacan, définirait l'espace propre de la névrose)¹⁷. Cela dit, l'enjeu du discours tenu n'est pas là (dans sa référence), il est dans ceci : que nous mettons à nu le discours dans lequel nous nous débattons. Par ce travail, nous nous mettons plus que jamais au carrefour du code et de l'existence, nous exacerbons la contradiction entre la langue, inévitable (ordre de la Nécessité), et la parole irrépressible (ordre du Désir, de l'Individuation). Jamais notre corps ne peut plier complètement devant la loi du code (de la Science, de la Paranoïa, de la Généralité, de la Réduction, de la Typologie) ; et jamais notre esprit, notre langue même, ne pliera devant les leurres, les illusions, les impostures du Spontané, du Sauvage, du *Moi-je*.

Ce carrefour, ce lieu intenable, indécidable, a un nom : c'est l'*énonciation*, nos figures sont des bouts, des moignons sensibles d'énonciation.

A) Trois modes possibles (et possiblement simultanés) de l'énonciation aux prises avec le prétendu objet « Amour » (c'est l'objet qui est prétendu objet, non l'Amour). (Il s'agit bien entendu de modes qui n'ont plus rien à voir avec un quelconque métalangage.)

1) *Mode poétique*. Partir de l'aporie : refus du métalangage (scientiste ou moral : réducteur) et nécessité d'un discours second, d'un *glissement* de discours : situation du poète (du Parlant) devant la submersion émotive : ce qui semble excéder le langage. Mallarmé devant la mort d'Anatole, division parentale :

Mère, pleure
Moi, je pense¹⁸.

Le sujet divise et rassemble en lui la Mère et le langage : a) encore ce langage est-il pulvérisé en bouffées, syntagmes en l'air, inachevés, filaments inconclusifs (« Tombeau pour Anatole »), b) entre la Mère qui pleure et le *Moi, je pense*, il n'y a pas ventilation de la Pensée/Émotion, mais le fil de l'enfant mort : même référent, même manque, même désir, même *hoquet*.

2) *Mode mythique*. Problème du petit Hans (Lacan) : passer d'une appréhension phallique de la relation à la Mère à l'appréhension castrée du couple parental. Hans accomplit un progrès de l'Imaginaire vers le Symbolique, en organisant l'Imaginaire en Mythe. Ce peut être le mode de celui qui parle du discours amoureux : il esquisse un *mythe* (ici nommé werthérien) par création de figures, c'est-à-dire « foisonnement » (cent figures !) de thèmes imaginatifs où l'on peut voir de petits mythes (Lacan à propos de Hans).

3) *Mode masqué*. L'énonciation « sur » l'amour s'avance sous le masque d'un autre, sans le cacher : *Larvatus prodeo*¹⁹. Il se produit alors un tourniquet entre Code et Message : « C'est sur la ligne du message au Code et du retour au Code au message que peut s'opérer la création du sens. » Or, le tourniquet a une forme exemplaire : *le mot d'esprit* (*Séminaire*, 1957)²⁰. Trait d'esprit : irréductible à la fonction du jugement et au maniement des concepts → le discours sur l'amour peut être un immense trait d'esprit. Cela est d'autant plus plausible que (Lacan) rapport étroit entre le trait d'esprit et l'Imaginaire.

Ceci m'amène à dire un mot d'un « accident » de langage dont j'ai fait, paraît-il, un usage assez fréquemment, et qui a beaucoup d'affinité avec le trait d'esprit : le *lapsus*.

Par définition : objet à interpréter, *interpretandum*. Donc, il vous appartient, pas à moi. Je peux cependant lui donner une place méthodologique (légère, nuancée), ce pour quoi j'en parle ici :

1) Chaque lapsus n'a pas forcément à être interprété. Cependant, le recours fréquent au lapsus peut l'être : il marque la tension du discours que je tenais, indique son volume et, si je puis dire, sa *nature feuilletée*. Donc il fait partie de mon Texte — il fait de mon discours un Texte — plus sûrement que le caractère fini de mes phrases : il est ce point du discours

où l'énonciation lève la tête et respire. Dans le discours universitaire, par le lapsus, je fais surface.

2) Par mes lapsus, je donne du travail à votre écoute, je romps — par un rire qui ne doit rien au clin d'œil, à la complaisance — le murmure du savoir, le babil du directeur d'études.

B) Tels sont quelques-uns des modes qui peuvent fonder le discours sur l'Amour hors de tout métalangage. Mais ce n'est — pour les commodités de l'exposé — que, si l'on peut dire, la moitié de la question : reste l'autre qui lit ou qui écoute (vous) :

1) Un « savant » (par exemple un sémiologue bien scientifique, qui aurait obtempéré aux injonctions de Mounin et Barbéris réunis)²¹ qui parlerait de l'amour, ne serait pas un « sujet », mais un « self » (Lacan). Or un sujet, c'est autre chose qu'un soi-même (un self) : « Le *self* ne devient sujet que parce qu'il est marqué par cette subordination à l'Autre (A) comme lieu de la parole. Or l'Autre nous est aussi donné comme sujet qui nous pense nous-même comme son autre. »²² D'où l'inversion (ici même) de l'écoute, comme lieu passif, enregistreur de savoir, en écoute productive de subjectivité : ni vous ni moi ne sommes « self », nous sommes des « sujets ».

2) Le lieu d'où je parle peut nous paraître découvert ou opaque, peu importe (sais-je moi-même d'où je parle ?). De quelque mode que vous appréhendez ce lieu, que vous vous sentiez « à l'abri » ou en état d'identification, participant ou voyeur de *Moi parlant* (car il y a, si je puis dire, des écoutes voyeuristes), le lieu d'où je parle vous renvoie au lieu d'où vous écoutez, d'où à votre tour vous parlez (on parle toujours, tout le temps)²³. Entre des sujets, il n'y a ni actif ni passif : écouter = être écouté, voir = être vu. Pas de degré zéro, pas de moment nul, étalé, dans l'intersubjectivité.

3) On pourrait dire autrement : l'énonciation (dont je suis ici l'acteur apparent) ne peut se borner à la parole explicite ou, dans le cas de Werther, au texte imprimé, au scripteur : *il y a une énonciation du lecteur*, une *projection* dans un sens nouveau, à creuser. Ce séminaire ne peut être réussi que s'il est projectif pour vous, pour moi. Cela contre toute la science, il faut l'assumer : « Écrire est chercher la chance, non de l'auteur isolément, mais d'un tout-venant anonyme » (Bataille)²⁴. D'ordinaire, c'est le roman qui est projectif, ici c'est l'essai, le cours. Moi face à Werther et vous face à ce que je dis. Nous ne pouvons réduire le discours amoureux à la suite d'énoncés d'un texte d'amour ou d'un texte sur ce texte. Énonciation du lecteur (de l'écouteur) : j'explose, j'interviens, je reverse mon texte dans le texte-tuteur, je fais dériver les énoncés, j'extrapole : c'est une *contre-philologie*.

C) Énonciation : en général, fait de discours. Mais sur un point, et capital, l'énonciation est un fait de langue : la différenciation sexuelle, la division des genres grammaticaux.

1) Certes, il y a mille discours d'amour — ou sur l'amour — qui sont marqués d'un phallogratisme impudent : toute la littérature en quelque sorte, qui identifie femme et objet.

Stendhal, par exemple, esprit libéral, s'il en fut : la femme y est immédiatement dans le *Style* (par des minauderies culturelles, gauloises, etc.). Classiquement, l'homme est possesseur du discours, il y imprime la marque des sexes à sa manière : état tendanciel. L'homme régit à la fois le discours et la jouissance, interdit l'un et l'autre. Certains Indiens d'Amérique du Sud interdisent à leur compagne toute manifestation d'orgasme, celui-ci étant à leurs yeux un signe de libertinage (*Anthologie de l'amour sublime*)²⁵.

Cependant, le fait majeur, c'est que par ses *rubriques obligatoires* la langue oblige chaque sujet individué à parler masculin ou féminin : les arrogances de la grammaire (voir Jakobson, *Essais de linguistique générale*)²⁶. Relance du problème par la linguistique structurale : phonologiquement, est-ce le masculin ou le féminin qui détient la marque (rond/ronde) ? Pour Ibn Malik, grammairien arabe (Djedidi) : « Le nom est en principe masculin. Le féminin en est une branche (Ève se formant d'une côte d'Adam). Et puisque le genre masculin est l'origine, le nom masculin n'a pas besoin d'un signe indiquant son genre. Quant au genre féminin, qui en est une branche, il a besoin d'un signe qui l'indique. »²⁷

[c]²⁸ Le discours étant fait avec de la langue, l'énonciation est *obligée* de prendre parti sur le sexe des sujets amoureux et aimés, sauf à tricher et à recourir à des neutres factices (le sujet/l'objet/l'être). [b] Cette *obligation* enferme l'énonciation dans la normalité, donc dans la répression : *il* ne peut aimer qu'*elle*, ou *elle* ne peut aimer qu'*il*. Sauf à se marquer du discours de l'homosexualité, ce qui serait de toute manière prendre parti contre la généralité du discours amoureux : lésion portée à l'énonciation, d'autant plus grave que le discours amoureux, immergé dans l'Imaginaire et la demande, est un discours largement indifférencié : [a] discours de la « tendance plus que de l'objet ».

Freud : « La distinction entre notre vie érotique et celle de l'Antiquité consiste en ce que, jadis, c'était la tendance qui importait surtout, tandis qu'aujourd'hui c'est l'objet » (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*)²⁹. Sexuellement, rien ne se prête dans la langue à la « suspension de jugement » : pas d'*epochè* grammaticale. Le problème réside en ceci : la langue est génitale mais non sexuelle, la sexualité doit se conquérir sans cesse sur la langue (par l'écriture).

2) Que faire, nous locuteurs d'une langue ? Aporie de la *seule* différence des sexes : s'il y a une *seule différence* (comme dans la langue), toute transcendance est impossible. Ce sera toujours une fausse transcendance : ou la domination d'une partie (phallocratisme/« clitoridocratie »), ou le report libéral à un neutre hypocrite.

Le problème n'est pas de faire passer la langue de l'homme à la femme, mais de subvertir la *réduction* (la typologie) opérée par la langue. Que chacun ait la langue *non de son sexe mais de sa sexualité* : passer, dans la langue, au pluriel des situations, des investissements, des désirs. La solution (utopique) n'est pas de *généraliser* (d'indifférencier) mais de *pluraliser* à l'intérieur de chaque sexe. Le problème, me semble-t-il, n'est pas de

revendiquer une sexualité contre l'autre (ou les deux à égalité), c'est d'amener à penser qu'il n'y a pas deux sexualités mais des milliers, des tonnes de sexualités.

D'où l'utopie majeure : *changer la langue* (comment changer le monde sans changer la langue ?).

LA FIGURE

C'est l'*unité* (au sens linguistique) de notre discours, l'*élément*, le *cube* (au sens de construction). On ne peut même dire qu'il soit principal, ou primitif, puisque dans notre discours il n'y a rien eu qu'un *enfilage* de Figures. Nous ne les avons pas classées, construites, ni liées, et cette suspension de classement a eu pour nous valeur de principe. Nous avons voulu *imiter* l'allure même (la *musique*) du discours amoureux : tissu troué de figures récurrentes, revenant dans un cadre imprévisible.

RÉCURRENCE, RECONNAISSANCE

Comment la Figure est-elle fondée ? Par deux traits : elle est *récurrente*, elle est *reconnue*.

Dans le discours amoureux, la Figure *revient* (sans prévenir ?). Étant Retentissement (quelque chose comme *événement imaginaire*), elle est le contraire de l'événementiel (sauf le rapt). Différence bien nette dans *idée de suicide/suicide*.

Des morceaux, des éclats du livre lu (ici *Werther*) sont projetés en moi, et je dis (moi lecteur, amoureux ou l'ayant été) : comme c'est vrai, ça ! La Figure est donc un morceau de *déjà-vu*, *déjà-lu* (pléonasme : le *déjà-vu* est toujours un morceau, un *tableau* : *saisie* d'une sidération figée). La figure est une *routine* (petite route que l'on prend toujours, et morceau tout fait d'un programme cybernétique). Il s'agit donc d'un discours fondé en *reconnaissance* : *anagnôrisis*, *agnitio*³⁰. À quoi peut renvoyer, retourner le *re-* de la *reconnaissance*, le *ana*³¹ (remonter) ?

Hypothétiquement à un processus que le savant reconstituerait comme le linguiste avec les signes récurrents de la langue. Mais le travail du linguiste repose sur son « sentiment linguistique ». Il faudrait ici que le sémiologue fonde ouvertement son travail sur un « sentiment amoureux ». On touche ici, par ricochet, au fondement *incertain* de la linguistique (et de la sémiologie) : qui lit la récurrence des signes ? Un linguiste phénoménologue ? Psychanalyste ? Que voudrait dire un *linguiste* tout court ? Pas de machine à lire le sens. C'est toujours un sujet qui lit le sens, et le fonde.

Véritablement, donc, à un sujet-lecteur : la Figure doit lui être rendue *selon un plein statut théorique*. La figure, pour se fonder, remonte à la culture, à l'expérience et à la structure névrotique du sujet (tout cela mêlé). Le sujet-lecteur agit à travers deux fictions : 1) individuation de la Figure : c'est logique, car l'Imaginaire est ce qui m'appartient ; 2) d'une façon plus floue, une vague impression dont le sujet croit qu'elle est collective, partagée. En somme, pour reprendre une fois de plus le mot de Nietzsche, la Figure est fondée sur une *évaluation* (elle surgit d'une position de valeur)³².

Ce sont des relais : au fond de la chaîne, la Figure remonte à *la Mère*.

LE TEXTE ROLAND

On doit se demander si on ne doit pas aller jusqu'à postuler *méthodologiquement* (c'est-à-dire au-delà de la subjectivité) l'existence d'un *texte individuel* (interne), car je suis peut-être moi-même un texte : *le Texte Roland*. C'est comme si j'avais écrit moi-même un Texte et que je le soumette ensuite à un commentaire, à une analyse structurale. Ou encore : j'analyse un texte qui n'existe pas (et par là même j'*effondre* peu à peu le Texte-Tuteur, le Texte-Masque, le Pré-Texte). Texte Werther et Texte Roland : intrication clandestine (pour ma propre conscience) des deux textes. Commencant à exposer une Figure, très vite je ne sais plus *de quel texte je parle*. C'est pourquoi on ne peut parler de *projection* qu'avec prudence et subtilité : en fait, entre les deux textes, il y a *concomitance* (notion structurale, non psychologique). Je viens du livre, j'y retourne : je suis le circuit qui défie l'origine en la *tournant*.

Donc, Texte Roland : comme si j'avais découvert un manuscrit encore inconnu et que, *en bon philologue*, je le compare au texte connu, le Texte Werther. Je note des convergences : c'est-à-dire que je constitue l'apparat critique d'un texte double, en confrontant des versions (leurs convergences, leurs divergences). La grande différence, d'avec la philologie, c'est qu'il n'y a pas de Texte Princes³³. Il s'agit donc d'une *philologie réformée*, seconde, d'une néo-philologie, retour en farce de l'ancienne philologie légale, castratrice. Amour du Texte ↔ Texte de l'Amour.

Valeur méthodologique : remontée du refoulé existentiel. Je me retourne contre l'arrogance du discours réducteur de la science, de la critique, du discours antécédent : je refuse le modèle. Je maintiens la différence, puisque le Texte Roland est à la lettre *infini* (c'est aussi le Texte de chacun de vous : Texte R₁, R₂, etc., X, Y, etc.).

L'ENSEIGNE

Avec les Figures, où sommes-nous, du champ sémiologique ? Dans le signifiant ? Dans le signifié ? Nous sommes dans le signifiant, bien sûr, mais un signifiant qui n'est pas sémiologique. Nous sommes dans *la chaîne signifiante*, flottant à la « surface » de l'Imaginaire, avec le Symbolique par en dessous. Nous sommes dans la *signifiante*.

Nous en persuaderait ceci : le refus de la signifiante (du signifiant), comme concept — par exemple dans les théories actuelles sur la schize³⁴ — produit un monde à la fois violent et plat (la violence est toujours *plate*). La signifiante, c'est la différence, le *pli*, le relief, l'*aspérité*. C'est ce qu'est la Figure : un trait fin, singulier, futile, puéril, une *bouffée* d'Imaginaire, un empourprement qui prend forme, une sorte de *bulle de langage*, un phylactère. D'où la propension de la Figure à s'inscrire dans une *phrase* : nos *enseignes* (venues de *Werther*, des poèmes romantiques ou du langage courant).

Ce qui fonde le mieux la Figure, c'est de la percevoir comme la trace du *surgissement phrastique* : « Comment l'amour vient aux jeunes gens » → Comment la phrase vient au sujet amoureux : la Figure se découvre à la vitesse et sous la forme d'une phrase (Figures : des phrases *appliquées*).

Phrase = « citation » (virtuelle). La citation, c'est ce qui est *immédiatement* investi à partir de ma situation existentielle. On pourrait dire que la forme la plus *subjective* de langage, c'est le *proverbe* (à développer).

L'exemple d'un autre discours qui fonctionne à fond par *Figures-Phrases* : l'Écriture dite sainte, qui fonctionne par versets : phrases qui essaient dans des milliers de situations. Leur polysémie importe moins que leur *frappe*, qui les constitue en découpes du discours imaginaire. Nos enseignes sont les versets du livre de l'amour, de la Bible d'Amour.

Un corpus de signes, à la rigueur, peut être clos, saturé, exhaustif. Un corpus de phrases est infini : *le code vient de la frappe, non de l'exhaustivité*. Figures-phrases : vous pouvez en rajouter, en retrancher, vous n'altérerez en rien le principe du Code.

1. Voir [ici](#).

2. Voir [ici](#).

3. *Furor Wertherinus* (latin) : passion werthérienne, délire werthérien. Voir *Werther*, XIX.

4. *Werther*, XXXVI.

5. Un des *Nouveaux Essais critiques* de Roland Barthes porte sur « Fromentin : *Dominique* » (1971) (OC IV, 95-106).

6. *Sturm und Drang* (allemand) : orage et assaut. Pièce de F.M. von Klinger (1776) qui sert d'emblème au pré-romantisme allemand à la fin du XVIII^e siècle.

7. *Aufklärung* (allemand) : la philosophie des Lumières.

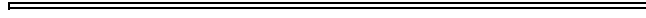
8. *Marg.* : « ≠ Idéologie dominante (sans être idéologie révolutionnaire). Cf. structuralisme (accusation de marxistes notoires, Lefebvre ». Voir, d'Henri Lefebvre, *Au-delà du structuralisme*, Paris, Anthropos, 1971, réédité dans une édition remaniée sous le titre *L'Idéologie structuraliste*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.

9. *La Poésie amoureuse des Arabes*, op. cit., p. 126. L'amour udrite, qui emprunte son nom à la tribu Banù 'Udhra, consiste à chanter jusqu'au trépas une seule et unique femme promise à un autre prétendant. Cette poésie naît de la passion de Keis l'Amirite pour Leïla (VII^e siècle), désigné comme « Medjnoûn Layla », le fou de Leïla. Louis Aragon s'inspirera de cette légende pour écrire *Le Fou d'Elsa* (1963).
10. Marg. : « Obscène ».
11. *Werther*, op. cit., p. xxi.
12. Michel Tort, « L'effet Sade », *Tel Quel*, n° 28, p. 71. Cité par Christian David, *L'État amoureux*, op. cit., p. 7.
13. Mot barré dans le manuscrit. Voir [ici](#).
14. Traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 208.
15. C'est Roland Barthes qui met entre crochets. *L'Œil pinéal*, in *Œuvres complètes*, t. II : *Écrits posthumes (1922-1940)*, édité par Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.
16. *Ibid.*, p. 25.
17. Voir [ici](#). « J. Lacan s'est employé à recentrer la découverte freudienne sur la notion de désir et à remettre celle-ci au premier plan de la théorie analytique. Dans cette perspective, il a été conduit à la distinguer de notions avec lesquelles elle est souvent confondue comme le besoin et la demande.
Le besoin vise un objet spécifique et s'en satisfait. La demande est formulée et s'adresse à autrui ; si elle porte encore sur un objet, celui-ci est pour elle inessentiel, la demande articulée étant en son fond demande d'amour.
Le désir naît de l'écart entre le besoin et la demande ; il est irréductible au besoin, car il n'est pas dans son principe relation à un objet réel, indépendant du sujet, mais au fantasme ; il est irréductible à la demande, en tant qu'il cherche à s'imposer sans tenir compte du langage et de l'inconscient de l'autre, et exige d'être reconnu absolument par lui » (« Désir », in Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 121-122). Les auteurs ajoutent la note suivante : « Cf. J. Lacan, Les formations de l'inconscient, 1957-1958, in *Bul. Psycho.* »
18. « à mère/pleure toi/— moi, je pense », Stéphane Mallarmé, *Notes pour un tombeau d'Anatole* (*Œuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998). Anatole Mallarmé, le fils du poète, meurt à huit ans, de maladie, en mars 1879. Mallarmé laisse des notes qui ne seront publiées qu'en 1961 par Jean-Pierre Richard (Paris, Seuil).
19. *Larvatus prodeo* (latin) : « Je m'avance masqué. » Voir *Préambules* (p. 45) in *Œuvres philosophiques de Descartes*, t. I, Paris, Garnier, 1988. Roland Barthes emploie plusieurs fois cette formule dans son œuvre : *Le Degré zéro de l'écriture* (OC I, 195), *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, 72)...
20. Marg. : « Rire ». Jacques Lacan traite longuement du « mot d'esprit » (ou *Witz*) dans le livre V de son *Séminaire : Les Formations de l'inconscient*, op. cit. Voir en particulier « Le Familionnaire ».
21. Dans « La sémiologie de Roland Barthes », *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, Georges Mounin s'en prend à la méthode des *Mythologies*. *Le Monde* du 14 février 1975 consacre une double page à Roland Barthes, dont un article critique de l'universitaire Pierre Barbéris, spécialiste de Balzac et du roman réaliste.
22. « Cet Autre auquel la demande nous soumet, nous ne savons pas ce qu'est pour lui notre demande car nous ignorons son désir. On voit que ce que nous appelons un sujet et désignons par S, c'est autre chose qu'un soi-même, un *self*. Le *self* ne devient sujet que parce qu'il est marqué par cette subordination à l'Autre (A) comme lieu de la parole et que cet Autre lui-même est marqué par les conditions du signifiant. Or l'Autre, invoqué chaque fois qu'il y a parole, nous est aussi donné comme sujet qui nous pense nous-même comme son autre : comment accueille-t-il notre demande ? S'il ne répond plus, le sujet est alors renvoyé à sa propre demande ; c'est ce qui se passe en analyse » (*Bulletin de psychologie*, t. XII, op. cit., p. 255). Sur le séminaire *Les Formations de l'inconscient*, voir [ici](#).
23. Marg. : « Allocution ».
24. *Le Petit*, in *Œuvres complètes*, t. III : *Œuvres littéraires*, édité par Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p. 496. Roland Barthes cite une note de l'éditeur reproduisant une variante manuscrite du texte de Bataille.
25. Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1956, p. 30.
26. *Essais de linguistique générale*, t. I : *Les Fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 84 : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer. Dans une langue donnée, chaque verbe implique nécessairement un ensemble de choix

binaires spécifiques : le procès d'énoncé est-il conçu avec ou sans référence à son accomplissement ? Ce procès de l'énoncé est-il présenté ou non comme antérieur au procès de l'énonciation ? Naturellement, l'attention des locuteurs et auditeurs indigènes sera constamment concentrée sur les rubriques qui sont obligatoires dans leur code. »

27. *La Poésie amoureuse des Arabes*, *op. cit.*, p. 15.
28. Les lettres entre crochets [c, b, a] correspondent à des indications marginales par lesquelles Roland Barthes modifie l'ordre de son cours.
29. NDE : traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, préface de Michel Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987, p. 171. Il s'agit d'un extrait de la note 14 ajoutée par Sigmund Freud en 1910.
30. *Anagnôrisis* (grec), *agnitio* (latin) : connaissance, reconnaissance. Aristote utilise le terme pour désigner la scène de reconnaissance dans la tragédie.
31. *Ana* (grec) : de bas en haut.
32. Phrase biffée dans le manuscrit.
33. *Princeps* (latin) : premier.
34. Compte tenu du contexte (« le refus de la signifiante »), Roland Barthes ne se réfère pas, ici, aux analyses lacaniennes de la schize (voir par exemple « La schize de l'œil et du regard », *Le Séminaire*, livre XI, *op. cit.*), mais sans doute à la pensée de Gilles Deleuze : « La schizo-analyse », *L'Anti-Œdipe*, Paris, Seuil, 1972 (écrit en collaboration avec Félix Guattari).

Séance du 17 avril 1975



Le semblant méthodologique

(suite)

MÉTAPHORES

L'impératif classique (épistémologiquement) serait de définir la figure, de lui donner le statut d'un concept (cf. signe, monème, phonème, etc.). Le risque est de retomber dans le signifié, sous couvert de métalangage. Même problème que pour le Texte : seul le signifiant peut « parler du » signifiant. Donc on ne peut que 1) ou « jouer » à définir (parodier le métalangage de la science), 2) ou *métaphoriser* : proposer pour la figure un éventail de métaphores ; ce que nous ferons.

Figure¹, *figura* (grec *schèma*)² : attitude du corps, façon de se tenir des athlètes pendant le combat, ou des orateurs en action, ou des statues (*échein*³ : se comporter). Noter que, pour les Anciens, il y a deux corps : 1) au repos, 2) en action, tendu vers un but. *Schèma* : le second. C'est tout à fait notre figure : le corps de l'amoureux en action. Il se débat comme dans un sport un peu fou, il *dépense*, il phraséologise, il (se) tient des discours, le tout sidéré, figé dans un code statuaire⁴. (C'est le sens de la figure d'escrime.)

Métaphores de la figure :

- des reconnaissances, ou des « connaissances », de vieilles connaissances !
- la *bouffée* de discours, d'Imaginaire (ce qui vient brusquement, comme un nuage, un empourprement, une intoxication),
- comme un *éternuement*, le spasme de langage, irrépressible et jouissif,
- le *phylactère* (amulette, petit morceau de parchemin que les Juifs s'attachaient au bras ou au front, avec des passages de l'Écriture dessus). Bulle, ballon de discours (assez exclamatif, au-dessus du corps obscur de l'amoureux), parole codée, cernée, en bulle, qui *s'expire* de son désir/demande (d'où nos enseignes),
- une *routine* (petite route que l'on prend par habitude, toujours la même) : retour à la trace,

— *idéogramme* (de l'amour). Idéogramme : non image d'une chose, mais signe d'un geste qui lui-même était déjà un signe. La figure vient d'un livre antérieur sous forme d'une image-signe, d'un signe débordé en image. La figure est un *digramme* : 1) trouvée écrite dans le Texte Werther, 2) reconnue écrite dans le Texte Roland.

LE TISSU DE FIGURES

Problème : certaines figures ne se commandent-elles pas les unes les autres ? N'y a-t-il pas entre certaines des liens logiques, obligatoires, d'antécédence et/ou d'implication ? Ce serait poser là le problème du récit d'amour (mixte de temps et de logique) : peut-être pour un autre séminaire. Je dis « peut-être » car il faut voir l'enjeu. Traiter du récit d'amour, cela nous rendra (nous rendrait) beaucoup plus tributaires de la littérature (le roman d'amour). Or j'ai choisi d'analyser, non un genre ni même un roman, mais une *discursivité*, une *loquèle*, discursivité qui, par la méthode des figures rompues, a une densité projective beaucoup plus grande (ceci : élément d'une théorie possible de la projection ; on projetterait plus dans des figures que dans des histoires). Je me projette mieux dans un centon de *situations de langage* que dans un récit, forcément particulier. À travers les figures, *je raconte mon langage, non ma vie*.

À cette raison tactique d'énonciation, je tiens à ajouter, c'est-à-dire à maintenir, une raison théorique. La figure n'est pas l'élément d'une structure, c'est une *fuite* de structure : les figures ne comportent pas de syntagme naturel, statutaire, normal. Ce sont des *isolats*, qui peuvent être supportés par mille types de syntagmes, former des cycles en nombre indéterminé (*Liederkreis*)⁵. Les figures ne participent en rien à l'*épos*, à l'ordre épique : ce sont des « jets hardis ». Cf. le *kecke Wurf* qui, selon Herder et Goethe⁶, caractérise la poésie populaire (et Heine : récit par bonds, à ellipses).

En bref : ou postuler un récit, c'est-à-dire une littérature, une représentation, un ordre, c'est-à-dire encore une fois une *transcendance* (une réconciliation, une raison), ce que je n'ai pas voulu faire. Ou ce que j'ai fait : maintenir, dans notre méta-texte, par l'ordre alphabétique, la division, l'éparpillement, l'affolement du sujet amoureux en proie au langage. Car le sujet amoureux ne sait pas ce que c'est qu'un récit, il ne se vit pas dans un récit (*Werther*, artifice des lettres : manière de déjouer le récit en produisant une œuvre), sans quoi il serait réconcilié avec le langage, il passerait du côté de l'ordre⁷.

Deux termes métaphoriques rendent compte de cette opposition :

— Figures prises dans un ordre, une temporalité narrative : texte, *tissu*.

— Mais nos figures : ce n'est pas le tissu (la trame), c'en est la surface, ce qui est surimprimé à n'importe quel syntagme ; mieux que *Tissu* : *Moire*.

(Littré : « Apprêt que reçoivent, à la calandre ou au cylindre, par l'écrasement de leur grain, certaines étoffes, et qui leur communique un éclat changeant, une apparence onduée et chatoyante. "La pratique, en parfait accord avec la théorie, apprend que la moire apparaît d'une manière plus avantageuse sur les étoffes monochromes que sur les étoffes glacées, parce qu'en effet la beauté de la moire réside dans *la variété des dessins changeant avec la position du spectateur*, les changements de couleur de l'étoffe glacée viennent, pour ainsi dire, contrarier la simplicité et la pureté des dessins de la moire" (Chevreul, *Journal des savants*, 1866). »

En effet, le discours amoureux est monochrome et non pas « glacé » : les dessins changent *en camaïeu*, dans la couleur même.)⁸

Encore trois remarques (précisions) sur les figures elles-mêmes :

1) *Cent figures* ? Cela veut dire : ce n'est pas exact. Le chiffre rond est *sémantique et inexact*, inexact parce que *sémantique*. Il faudrait reprendre l'idée d'une *sémantique des nombres* : très bon champ, car les nombres forment un versant qui, par statut, n'est pas *sémantique* (≠ mots). C'est infini : inventaire perpétuel qui accompagne le temps, la lecture. Peut-être (du moins pour moi) sentiment de tristesse à ce que ça finisse ; on aurait envie que ça continue. Et cela se pourrait et peut-être cela se fera, l'année prochaine → discours sur l'Imaginaire : happé dans la jouissance de l'Imaginaire même. « Cent » veut dire : ce n'est pas une conclusion, ce n'est pas fini, ça continue.

2) Les figures sont *inclassables* : il n'y a aucun principe de classement, ni narratif ni logique, d'où l'ordre alphabétique, principe du non-désordre sans ordre. La seule réflexion taxinomique possible serait l'existence d'une classe restreinte de figures chevauchant le discours amoureux et la sortie de ce discours → Figures qui cesseraient d'être récurrentes, deviendraient des événements et dès lors se saborderaient comme figures → velléités récurrentes.

Passages à l'acte définitif, au *changement* :

- idée de suicide → suicide,
- décision de partir, velléité → rupture, séparation,
- désespoir, s'abîmer → découragement, déshérence.

3) Surtout ne pas croire que nous avons isolé des figures dans le discours amoureux. Nos figures n'ont pas de rapport avec les figures rhétoriques. Dans le discours amoureux, *il n'y a rien d'autre que ces figures*. Discours amoureux ? Sorte de marmonnement *holophrastique*. « Discours » fou en ceci que le référent n'est rien d'autre que la bouffée d'Imaginaire elle-même : la figure est du déictique pur, elle ne désigne rien d'autre que l'Imaginaire (l'image).

En somme, le discours amoureux, ce n'est rien de plus que nos figures.

Notre conclusion sera, d'évidence : *Il n'y a pas de discours amoureux* ; ou tout au moins, nous avons traité d'un discours qui n'est pas un Discours.

1. *Marg.* : « Ravissement, Corps ».
2. *Schèma* (grec) : forme, figure. Roland Barthes reprendra longuement cette notion, en 1977, au début de son cours au Collège de France. Voir *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 38.
3. *Échein* (grec) : se comporter.
4. Voir, de Roland Barthes, « Le *numen* », *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC IV, 709) : « Prédilection pour le mot de Baudelaire, cité plusieurs fois (notamment à propos du catch) : “la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie”. Il appela cet excès de pose le *numen* (qui est le geste silencieux des dieux prononçant le destin humain). Le *numen*, c’est l’hystérie figée, éternisée, piégée, puisque enfin on la tient immobile, enchaînée sous un long regard. D’où mon intérêt pour les poses (à condition qu’elles soient encadrées), les peintures nobles, les tableaux pathétiques, les yeux levés au ciel, etc. »
5. *Liederkreis* (allemand) : cycle de lieder.
6. Roland Barthes cite la note 3, p. 69, de la préface d’Albert Spaeth (Heine, *Le Livre des chants*, *op. cit.*).
7. La fin du paragraphe est barrée à partir de « Car ».
8. Fiche non classée : « 1. *Les couleurs*. De quoi est fait le malheur amoureux ? De fermeté, de travail et de langueur, c’est-à-dire de force (j’affirme l’amour envers et contre tout), de deuil (je travaille sans cesse à accepter de perdre l’objet aimé, et ce travail, proche du *trebahl* (*tripalium*) des troubadours, est un supplice) et de désir (ce manque qui est dans le désir). Noir, gris, tanné, telles sont les couleurs du malheur, la livrée de l’amoureux : “Car le noir dit la fermeté des cœurs/Gris le travail, et tanné les langueurs ;/ Par ainsi c’est langueur en travail ferme,/ Gris, tanné, noir” » (Roland Barthes cite deux vers de Clément Marot tirés de *L’Adolescence clémentine*).

[L'amour réussi ?]

Désouffrir ?

La figure initiale (« Ravissement ») était hors alphabet. La « dernière » figure (d'une liste évidemment infinie) est également hors de l'alphabet. Pourquoi ? Parce qu'elle n'a pas de nom. Ou du moins, c'est à chacun à choisir le nom de cette figure : la figure libre, le degré zéro de la figure, la figure d'avenir, la figure virtuelle, la figure à compléter, la figure remise à chacun, la figure perdue.

LA CRISE

Partons du mythe, de l'image de la crise (d'amour). *Doxa* (et souvent le sujet amoureux lui-même) : pas de différence entre l'amour et le discours amoureux. Ils écrasent le langage sous l'« événement » : Amour-Passion mythifié, imagé, non sous la forme d'un discours, mais d'une aventure, d'un épisode, d'un accident, d'une maladie, ou encore d'une *Crise*. Toute *transformation* de l'amour (presque au sens chomskien¹ : réécriture, passage à un autre discours, à une autre *phrase*) est donc assimilée à la sortie d'une crise, à la cessation de l'état de crise. Le sujet amoureux doit se débattre avec l'image imposante de la *crise d'amour* (nous-mêmes nous nous y serions compromis en étudiant une histoire d'amour).

Il y a un imaginaire de la crise, et la crise pourrait être une figure : ce qui persiste à « ne pas aller », le lieu et le temps, gros d'un changement virtuel. Notion tragique, puis médicale (hippocratique : temps — jours critiques — et lieu d'évacuation de la « matière morbifique ») et, de là, économique (donc matrice étymologique de la crise, médicale ; amour = maladie).

Trois *vues* sur la crise (d'amour) :

1) *Science* : champ psychanalytique. L'Amour-Passion est voué fatalement à l'échec : relation imaginaire, fondée sur le *leurre*. Le sujet est hors du réel et cependant il n'accède pas pleinement au Symbolique, il ne reconnaît pas la castration, il ne sait pas que dans ce mouvement de don, qui est le sien, il ne cesse de donner *ce qu'il n'a pas*. Il n'a pas fait ou a fait mal son Œdipe, il perd sur les deux tableaux. *Éthos* continûment pessimiste de la psychanalyse sur l'amour. Ceci n'épuise pas le rapport de la psychanalyse et de la notion de crise ; rassembler ici : la temporalité psychanalytique (lente).

2) *Doxa* : la nature critique de l'Amour-Passion est dénoncée par son *Après*. Il y a un *Après* de l'amour : temporalité mythique de l'*Avant/Après*. La *doxa* pose toujours le temps, peut-être parce qu'elle pense à partir du langage, de la structure syntaxique normative (la phrase) et que cette structure *dit* le temps : l'Origine, la Fin, l'Avant/l'Après, bref la religion, mais non pas forcément le religieux. Donc, pour la *doxa*, il y a un *Après la crise*. Mais l'*Après la crise amoureuse* de la *doxa* ne relève pas d'un discours de la réussite, ni d'un discours de l'échec, mais de la dérision : passage du tragique au burlesque. La crise qui « passe » est rangement du sujet dans l'ordre (il se range, il se case, il devient *sistemato*)². Si Werther ne s'était pas suicidé — issue noire, para-doxale —, comment la crise Werther-Charlotte se serait-elle résolue ?

— Version de Nicolai³ (contemporain de Goethe) : Werther se rate, épouse Charlotte (à laquelle Albert a renoncé), il en a huit garçons et filles, etc.

— Après *Werther*, Kestner⁴ et Charlotte s'installent à Hanovre. Charlotte a de lui douze enfants. Kestner meurt en 1800. Goethe et Charlotte se revoient en 1816 : il a 67 ans, elle a 63 ans (elle meurt en 1828 à 75 ans).

Où est la dérision ? Dans le couple. Le couple est — *mythiquement* — l'espace et le temps sans crise. Aussi peut-on dire — dans l'excès démonstratif — que le couple maximal, exemplaire, de notre littérature, c'est Bouvard et Pécuchet : dérisoire et acritique (ils ont leurs crises de langage ailleurs). Inversement, dans tout couple « réussi », il y a du Bouvard et Pécuchet.

3) *Le sujet amoureux lui-même* : l'image critique vient essentiellement pour lui de la *répétition* des alternances *joie/désespoir* (≠ schéma normal de la crise : préparation → acmé → détente). C'est la *crise obscure*, marquée par la continuité d'un rythme (toujours « infernal ») : nuages récurrents de bouffées, de figures, va-et-vient binaire (et non ternaire) de *comblement/angoisse* → temporalité troublée, saccadée. Impossibilité pour le sujet de s'installer dans un temps continu (maîtrisé).

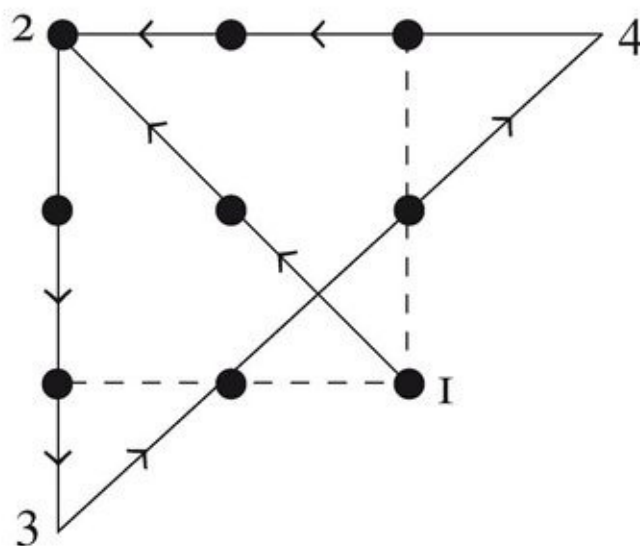
« SOLUTIONS »

Pour qu'il y ait mythiquement *crise*, il y a non moins mythiquement « solutions » (déliement du nœud gordien). (Il faudrait évidemment élargir le problème : si les hommes avaient besoin de la crise ? S'il y avait patent, *un profit secondaire* de la crise ? Mot de je ne sais plus qui : « En raison de la crise, la fin du monde est remise à une date ultérieure. » S'il y avait une jouissance de crise ? en tant que jouissance fondamentale de rythme ? Si la phrase était *crise* ? Si la structure du langage était *critique* ? — Laissons pour le moment cela à un numéro spécial de revue ou à un colloque.)

Résoudre = apporter un *changement* dans une situation bloquée. Des auteurs américains viennent d'aborder ce problème⁵, dans un esprit ingénieux, mais d'un empirisme limité : Watzlawick, Weakland et Fisch (*Changements. Paradoxes et psychothérapie*)⁶. Ils esquissent une classification des changements à partir de la théorie des groupes et de la théorie des types logiques (relation des *membres* et des *classes*, Russell : *Principia mathematica*)⁷. Je résume (pour mon propos) :

Il y a deux sortes de changements : 1) À l'intérieur d'un système donné : mêmes éléments, permutant ou soumis à des variations d'intensité, accroissement ou diminution internes. Par un jeu de neutralisations internes, le système reste inchangé, les sorties restant bloquées. 2) Changement du système lui-même, sortie vers et par un autre système.

Exemples simples (et même rudimentaires) : 1) Auto : niveau I : accélérer, ralentir à l'intérieur d'une même vitesse ≠ Niveau II : changer de vitesse. 2) Rêve : issue d'une situation désagréable à l'intérieur du rêve : fuir, se battre, crier, se cacher, etc. = Niveau I ≠ Niveau II : se réveiller. 3) Le carré : relier neuf points en carré par quatre lignes droites sans que le crayon quitte le papier. Système (mental) dont on est prisonnier : l'espace carré. À l'intérieur, pas de solution ≠ sortir du carré comme système : changement II. Remarques : je sors deux fois du système I (carré), mais c'est pour y revenir, *avec ma solution*.



NB : Défaut majeur de ces exemples rudimentaires (et c'est en cela qu'ils sont rudimentaires) : ils ne font pas intervenir le temps :

— soit la *dégradation* des systèmes (des codes), bien qu'ils tiennent debout (le munster de chez Bofinger)⁸,

— soit la dialectique, la patience.

Servons-nous de cette analogie rudimentaire — dérisoirement empirique — pour imaginer des « sorties » internes de niveau I et des sorties du système de niveau II.

NIVEAU I (« SOLUTIONS » INTERNES AU SYSTÈME) :

1) *Jubilatoire* ou *symplectique* (qui est enlacé avec un autre corps) : amour *comblé* (si l'on se place du côté de la demande), amour partagé (si l'on se place du côté du désir). Amour « réussi », simultanément des deux *Je t'aime*. Constaté que la littérature, réserve mythique de l'amour, ne connaît guère que des mythes critiques (de la crise d'amour). Un seul livre du comblement sans traverses, très étrange, par là plus fou que les autres, fou comme la musique : Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (peut-être substitution totale de la *poésie*, de l'*expression poétique* à la configuration amoureuse, immersion dans la légende comme gratification).

2) *Catastrophique* : le suicide même de Werther — ou l'assassinat du rival (le jeune campagnard) — et leurs substituts de mutilation : ruptures dramatiques, congés, fuites, séparations, etc.

3) *Fataliste* : ce serait la non-solution, le refus de solution assumé comme solution. Le sujet se laisse couler au fond de la durée imaginaire, il accepte de vivre la contingence au jour le jour, sans résister, sans chercher le sens, il parvient à vivre dans l'*exemption de sens*⁹, déni de crise : le sujet se laisse *emporter*. L'Imaginaire est comme une autoroute (d'où « sorties » plus qu'« issues » ou encore mieux *déport*) : c'est tout droit, quoique plein de redans, de côtes et de descentes (Dieu écrit droit avec des courbes)¹⁰. Cela emporte, cela file — vers on ne sait où.

Ceci : passivité ? Non : c'est reconnaître que l'Imaginaire est une énergie propre. L'Imaginaire amoureux, à ce titre, est vivant (il n'est pas du côté de la mort). Spinoza : Vie : « Nous entendons donc par vie la force qui fait persévérer les choses dans leur être. »¹¹ Imaginaire amoureux : vie, mais vie en dehors du sens.

Dans les trois cas, il s'agit évidemment d'un attachement inconditionnel au système amoureux, à l'Imaginaire amoureux, dont le sujet *décide* de ne pas sortir : fidélité au système, à l'Imaginaire → jouissance du système, même dans le cas du suicide.

NIVEAU II

Solutions « externes » (impliquant un *déport*, un point de fuite hors du système) (nous n'avons pas à prendre parti, à dire si les solutions « externes » sont « meilleures » que les internes : ce n'est pas un courrier du cœur, ce sont encore des images) bien que les Issues soient des figures mixtes dont toutes peuvent passer au réel¹².

1) *Esthétique* : le sujet assume l'Imaginaire comme tel, et il le projette comme une imagination, une fiction → Poésie, Roman, Ironie (Heine). Solution de Goethe lui-même, à partir de son aventure avec Lotte Kestner. Il vaut mieux dire *fiction* que « esthétique » : le sujet peut *s'écrire à lui-même* sa fiction amoureuse.

2) *Analytique* : l'épisode d'amour est conduit *tant bien que mal* comme une auto-analyse (cf. le « Comprendre », n° 15)¹³. La « mentalisation » permet partiellement de « dégonfler » l'Imaginaire et de limiter les incartades du Moi. Comme il s'agit en fait, très précisément, d'une analyse de transfert, la « réussite » dépend beaucoup de la « qualité » (du travail) de l'objet aimé, de la manière dont il accepte d'entrer dans le délire du sujet et de s'y laisser représenter, avec douceur et distance (Freud et la *Gradiva*).

3) *Dialectique* : le principe est de réintégrer la réalité, sans cependant *liquider* la relation. Ne pas jeter l'enfant avec l'eau de la baignoire ou encore revenir dans le champ amoureux, à une autre place et après avoir esquissé un déport nécessaire à son habitabilité. Sortir du carré et y revenir : la « solution » dialectique.

Condition fondamentale de la « dialectisation » : reconnaître l'*autre (i)*¹⁴ comme un sujet désirant, reconnaître le désir de l'autre : facilitation, propédeutique, rôle *léger* d'une certaine oblativité. *Éros* se laisse colorer de tendresse (*agapè*)¹⁵ ou d'amitié (*philia*)¹⁶. *Léger* : exempt de toute phraséologie, de toute compromission dans la sainteté, la Bonne Conscience. Cf. Zen : *aucun vouloir saisir, et cependant aucune oblation*.

Ou encore : la dialectique vise à une mutation de *réalité*. Non pas substituer le « réel » (mondain extérieur) à l'amour (ce qui reviendrait à le liquider), mais substituer, à l'intérieur même de la relation amoureuse, la *réalité* de l'autre à son image. Donc approfondir sans cesse ou varier, muter la lecture de l'autre, changer la lumière d'un même paysage, et dès lors changer le paysage : opérer une *découverte* incessante de l'autre (parfois une soirée suffit à lire l'autre différemment).

LA PROTESTATION D'AMOUR

Ce sont là six images de l'Issue. Le classement, pédant et dérisoire comme tout classement, vaut pour un acte hétérologique d'énonciation. Je joins le sérieux de l'existence et la farce de la science : je joue le code du code (d'amour : *cortezia*).

Lire ce qu'il y a — ce qui reste *derrière* le classement. Ceci : chaque figure d'Issue, selon son mode propre, établit le sujet amoureux comme sujet d'une *valeur* (d'une évaluation, d'une fondation de valeur), d'une *affirmation* (au sens nietzschéen)¹⁷ ou encore d'une *protestation*. Parler de *protestation d'amour* (comme on parlait de protestation de virilité) : protestation adressée non au partenaire, mais, si l'on peut dire, *au monde entier*. Acte fondamental et sans cesse renouvelé par lequel le sujet amoureux proteste contre tout ce qui vient du monde pour liquider, réduire ou sublimer son langage, en un mot lui faire la leçon.

Le sujet amoureux proteste de trois choses :

1) Il proteste d'une *autre logique* que celle de la *réussite/échec* (victoire/défaite). Sa logique, irréductible, et par conséquent originale (« inouïe »), parfaitement contre-doxale (plus que paradoxale), tient dans l'assomption d'une contradiction dont chaque terme coexiste simultanément avec l'autre : il est à la fois et à chaque instant *totalelement heureux et totalelement malheureux*. Et par là même, disparaît la question endoxale du bonheur : pour le sujet amoureux, la question du bonheur n'est pas pertinente. *Êtes-vous heureux ?* lui dit-on (sous-entendu : êtes-vous, *au moins*, heureux ?). Le sujet ne peut répondre que par une manière de *koan* : *oui* je suis totalement heureux, *oui* je suis totalement malheureux. Le *koan* est dans les deux *oui* (c'est la *tresse* même de Werther).

2) Il proteste d'un *autre langage*. Par les coups mêmes de la demande acceptée/refusée, par la dialectique du Bon/Mauvais Objet (dialectique à deux termes et non à trois : dialectique pauvre, très discréditée), il est affronté à un travail qui porte sur la structure normative du langage : la *prédication* (sujet + prédicat : domination de l'ego transcendantal). Le sujet amoureux lutte (à l'égal d'un écrivain d'avant-garde) contre la prédication. Cette lutte ne se fait pas en vue d'un compromis final, mais plutôt selon les *à-coups* de l'image qui vacille, selon trois formes récurrentes :

a) Amour fou. Idéalisations absolues. Romantisme. Débauche d'Imaginaire. L'objet a *tous* les attributs positifs : éloge, blason. L'objet est couvert d'adjectifs : il est l'infinité même des attributs, il est Dieu, la Nature, moins le sujet amoureux.

b) À l'inverse, parfois accès de réalisme, donation d'adjectifs en nombre et qualités *surveillés*. Le sujet amoureux se donne — provisoirement — la conscience d'une certaine *réalité* de l'objet aimé : il l'admet, ou va l'admettre, se dit-il, *tel qu'il est*. Jugement équilibré, bilan, comptabilité (fin provisoire et illusoire de l'amour romantique).

c) Enfin, accession — du moins postulative — à un monde sans adjectifs : j'aime l'être aimé, ni comme un être parfait, ni même *tel qu'il est* (implicitement, selon une balance, un bilan), mais j'aime : qu'il est (ce fait même qu'il est) → amour *obtus*¹⁸ → abolition utopique du sens, délivrance du sens, *epochè*¹⁹, suspension du jugement, fin de la Terreur.

3) Il proteste d'une *autre structure*. Cette structure, c'est l'Imaginaire. Et s'il en proteste, ce n'est pas à proprement parler en se soumettant au cadre de la psychanalyse. En partant

de ce cadre, certes, mais selon deux temps prospectifs d'émancipation : a) le sujet amoureux ne peut pas reconnaître dans l'*Imaginaire* l'habituel parent pauvre des structures nobles, le *borderline*, au statut indécis et inintéressant, coincé entre le Symbolique et le Réel, la Névrose et la Psychose, sorte d'*état-puceau* qui n'aurait pas encore reçu l'initiation — le *dignus intrare*²⁰ — de la Castration. b) Allant plus loin : bien que je n'en aie que l'intuition théorique, et non la force, la possibilité de décrire ou, plus simplement et mieux, de *poser* l'*Imaginaire*, non seulement comme *dominance* (pour certains sujets), mais plus vertigineusement remettant en cause l'existence même du Symbolique, l'annulant, non par refoulement, mais par *im-pertinence*. Ceci est avancé en partant de et pour rejoindre une pensée nouvelle du langage, de l'écriture. Et s'il y avait des écritures symboliquement mates, entièrement *sidérées*, sans pouvoir ni intérêt anagrammatique ? Si le langage — certains langages — ne s'arrêtait pas au Symbolique et par là lui donnait congé *dans l'écriture même* et par l'écriture ? Bref, s'il y avait des fous de l'*Imaginaire* ? Suprême Folie : la Folie invisible ?

Peut-être suffirait-il de quelques amoureux, d'une pensée amoureuse, d'une œuvre amoureuse (aussi radicale que celle de Bataille dans un autre ordre) pour que quelque chose de nouveau apparaisse dans le sujet historique.

Tel est, à mon sens, le triple enjeu de la *protestation d'Amour*.

Conclusion

1) Ce qui a été esquissé ici vise (bien ou mal, ce n'est pas une question de performance) non une théorie du Texte, ou de l'Écriture, encore moins une nouvelle critique littéraire, mais explicitement : une *Théorie de la lecture*.

2) Devant le mouvement brownien des figures, du discours, alphabétique et digressif, qui vient d'être tenu sur les figures du discours amoureux, chacun peut se sentir comme devant un roman étrange où tantôt il se reconnaîtrait vivement et tantôt pas du tout. *Lecture trouée* : n'est-ce pas la lecture même, la lecture du *sujet*, et non plus, enfin, la lecture de l'élève, de l'étudiant, du savant ?

3) Une théorie de la lecture ne peut partir que de ceci (ce pourquoi on y résiste) : la lecture est un fait de « subjectivité ». Toute lecture procède d'un sujet, étant clair que :

— le « sujet » n'est plus le sujet classique, idéaliste. C'est le sujet « augmenté » ou troué, perdu, de la double méconnaissance (l'idéologie et l'inconscient), le sujet à même le langage ;

— la « subjectivité » n'est plus « expressionniste », ou « impressionniste », ou « lyrique », etc. Elle est fondamentalement *intersubjectivité*. Pas de théorie de la lecture possible en dehors d'une théorie de l'intersubjectivité des langages. Ou encore : la subjectivité est *théâtrale*, théâtre infini des signes au bout duquel il n'y a rien.

4) Pas de théorie de la lecture possible si l'on reste au niveau du texte-objet, du *texte-livre*. Il faut enfin se poser clairement, sans honte scientifique, la question : *comment est-ce que je suis moi-même un texte ?* C'est cela la question de la lecture. Non pas quel texte est-ce que je lis ? Mais *quel texte est-ce que je suis ?*

PLUS TARD

Il m'apparaît maintenant, assez paradoxalement, que de tous les sujets de séminaire que j'ai traités ou posés, c'est celui-ci (en apparence le moins objectif) qui est le plus propre à une *recherche collective* :

- parce que le corpus est immense, inabordable par un seul,
- parce que la grille des figures est simple, correctible et augmentable au fur et à mesure des lectures,
- parce que le travail mobilise d'une façon indissociable du savoir et du désir,
- parce que chacun — ou du moins un certain nombre — peut être concerné : lire pour soi et pour les autres.

Peut-être une formule de travail collectif pour l'année prochaine ? Il faut réfléchir et voir combien seraient réellement intéressés par une forme de travail qui ferait succéder un moissonnement pluriel (de textes, de Figures) à l'écoute de cette année, si active qu'elle ait pu être²¹.

1. Pour le linguiste américain Noam Chomsky, le discours est constitué de structures profondes, biologiquement déterminées, constitutives d'une grammaire universelle. Les différentes langues transforment ces structures en énoncés, d'où le terme de linguistique « générative » ou « transformationnelle ».

2. Voir [ici](#).

3. Voir *Werther*, *op. cit.*, p. XXII.

4. Roland Barthes confond volontairement les personnages du livre (Charlotte, Albert, Werther) et les personnes réelles qui les ont inspirés (Charlotte, Kestner, Goethe).

5. Roland Barthes, qui se réfère aux recherches de l'école américaine de Palo Alto, s'inspire de l'article de Didier Anzieu, « Le transfert paradoxal » (*Nouvelle revue de psychanalyse*, « La psyché », n° 12, Paris, Gallimard, 1975).

6. Paris, Seuil, 1975.

7. Bertrand Russell et Alfred North Whitehead, *Principia mathematica*, Cambridge University Press, 1962. Il n'existe pas de traduction française. Ces travaux sont à l'origine de l'école de Palo Alto aux États-Unis.

8. Célèbre brasserie-restaurant près de la place de la Bastille à Paris. Voir, de Roland Barthes, « Soirées de Paris » (OC V, 986).
9. « L'exemption de sens », *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC IV, 664) : « Visiblement, il songe à un monde qui serait *exempté de sens* (comme on l'est de service militaire). [...] Cependant, pour lui, il ne s'agit pas de retrouver un pré-sens, une origine du monde, de la vie, des faits, antérieurs au sens, mais plutôt d'imaginer un après-sens : il faut traverser, comme le long d'un chemin initiatique, tout le sens, pour pouvoir l'exténuer, l'exempter. »
10. Proverbe traduit du portugais (*Deus escreve direito por linhas tortas*), choisi par Paul Claudel comme épigraphe du *Soulier de satin*.
11. *Pensées métaphysiques*, II, 6, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 277.
12. Le paragraphe, peu clair, est transcrit tel quel.
13. Voir [ici](#).
14. Voir [ici](#).
15. *Agapè* (grec) : affection, amour fraternel.
16. *Philia* (grec) : amitié, vive affection, amour sans idée de sensualité (par opposition à Éros).
17. « Aussi est-il essentiel d'insister sur les termes employés par Nietzsche : *actif* et *réactif* désignent les qualités originelles de la force, mais *affirmatif* et *négatif* désignent les qualités primordiales de la volonté de puissance. Affirmer et nier, apprécier et déprécier expriment la volonté de puissance, comme agir et réagir exprime la force » (Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 60-61).
18. Sur le sens « obtus », voir, de Roland Barthes, « Le troisième sens » (1970) (OC III, 488 sq.). Analysant les photogrammes tirés des films d'Eisenstein, Roland Barthes oppose le sens « obvie », sens conforme au code culturel, et le sens « obtus », lié à un détail qui engage la pure subjectivité du spectateur. Le sens « obvie » et le sens « obtus » correspondent au *studium* et au *punctum* de *La Chambre claire*.
19. *Épochè* (grec) : interruption, cessation ; ici, au sens phénoménologique, suspension du savoir établi.
20. *Dignus intrare* (latin) : littéralement, « digne d'entrer ».
21. La dernière séance du « séminaire élargi », le 24 avril 1975, sera consacrée à l'audition de lieder.

1974-1975

DISCOURS AMOUREUX¹

« Problèmes de l'énonciation : le discours amoureux »

I

Appendice

Présentation

et

Méthode

Plan du séminaire 74-75

non travaillé

1. Dans les archives de Roland Barthes, ce « plan » prend place au début des notes de cours.

OPÉRATEUR ET MÉTHODOLOGIQUE

SÉMINAIRE
INTRODUCTION

L'opérateur
Le méthodologique

L'OPÉRATEUR

1) Quel amour ?
2) Quel corpus ?
3) Quel discours ?
Prise en charge du Symbolique par l'Imaginaire
Le sujet amoureux
Livres du sujet amoureux
de l'objet amoureux (sujet du non-amour)
de l'amour partagé
4) Quel intertexte ?
La psychanalyse
L'Imaginaire

*Ce qui ne sera pas fait,
ce qui sera fait*

1) Non pas une analyse (de *Werther*)
2) Relevé de figures
Première approche (opérateur) de la figure
Découpe en fonction d'une reconnaissance : les *anagnôrizoména*

Écoute ouverte :

- projection de chacun
- allusion au Texte Roland

Ordre des figures ?

Ordre thématique ?

Ordre narratif ?

Répétition, récurrence :

- les idéogrammes de la passion
- l'immobilité agitée, le mouvement brownien
- le *boitement* du discours amoureux

Ordre alphabétique

LE SEMBLANT MÉTHODOLOGIQUE

Reprise : le Méthodologique

I) *Le corpus : pourquoi l'Amour ?*

Le werthérisme. *Furor Wertherinus*

Sociologie de l'Amour-Passion : l'idéologie de minorité

Le sujet amoureux aujourd'hui. Régression

L'histoire répressive

Censure de l'Amour-Passion (et de l'Imaginaire)

Ridicule et protestation de vérité

= l'Innocence

≠ l'Abjection, l'Obscène (l'inavouable)

II) *Quel méta-discours ?*

La psychanalyse

L'énonciation : les figures comme moignons sensibles d'énonciation

A) Mots possibles :

- poétique (Mallarmé)
- mythique (petit Hans)
- masqué (le trait d'esprit, le lapsus)

B) C'est un sujet qui parle « de » l'amour :

- écouter = parler. L'énonciation du lecteur
- « projection » contre philologie

C) L'énonciation, fait de langue :

- phallogratisme
- les rubriques obligatoires : masculin/féminin

— langue de la sexualité, non du sexe. Pluraliser. Changer la langue

La Figure

1) Récurrente

2) Reconnue

La Figure lue par un sujet

Figure = la Mère

Le Texte-Roland

Philologie réformée

Je suis un texte (Ajouter p. 192)

Bulle de langage. Phrase →

L'enseigne

Phrase. Proverbe. Verset

Métaphores

Schéma

Reconnaissance. Bouffée. Éternuement. Phylactère. Routine

Idéogramme. Digramme

Tissu des figures ?

La situation de langage. Raconter son langage, non sa vie

Le cycle, le jet hardi

Tissu et moire (≠ récit)

Nombre des figures

Elles sont inclassables

Le discours amoureux : rien d'autre que les figures

Holophrase

Il n'y a pas de discours amoureux

Le discours amoureux

Compte rendu d'enseignement 1974-1975

Comme à l'accoutumée, le séminaire a été divisé en deux séries de séances, la première (séminaire élargi) étant consacrée aux recherches du directeur d'études, la seconde (séminaire restreint) à des exposés d'étudiants.

1° La recherche du directeur d'études a porté sur un problème particulier d'énonciation : le discours amoureux. Par choix, on a décidé de traiter uniquement de ce qu'il est convenu d'appeler l'amour-passion tel qu'il s'est exprimé notamment dans les œuvres du romantisme allemand ; on a choisi un texte particulier, le *Werther* de Goethe, non pour l'étudier en tant qu'œuvre littéraire, mais pour y puiser des formes exemplaires du discours amoureux (ou discours du sujet amoureux). L'unité opératoire que l'on a dégagée de ce discours a été appelée *figure* : forme brève et récurrente d'énonciation, qu'il est le plus souvent possible de ramener à une phrase ou à un fragment de phrase. À chaque figure on a rattaché un dossier d'analyse et de savoir, plus ou moins important, plus ou moins digressif, dont les éléments étaient empruntés, selon le cas, à l'histoire, à l'ethnologie, à la littérature et à la psychanalyse. Une centaine de figures ont été relevées, chacune sous un nom (« Ravissement », « Attente », « Dépendance », « Exprimer », etc.), ce qui a permis de les traiter dans l'ordre alphabétique, sans rien concéder de la sorte au concept d'« histoire d'amour », dont celui de « discours amoureux » est tout à fait distinct.

2° Réunis régulièrement en petits groupes, les étudiants en cours de scolarité ont exposé l'état de leurs travaux. Ces exposés, divers puisqu'il s'agissait à chaque fois d'un projet de thèse individuel, ont été donnés par : M^{mes} P. Lombardo (sur Edgar Poe), C. Martel-Pajot (les marques de la féminité dans l'énonciation), MM. A. Alfaro (littérature

rurale au Mexique), C. Calligaris (castration et énonciation), A. Compagnon (musique et répétition), S. Donahue (Hamlet), M. Florio (le discours de l'astrologie), A. Guyaux (trois textes de Rimbaud), J. Natali (les discours de Robespierre), P.-J. Salazar (l'enallage). Les dernières séances de ce séminaire ont été consacrées à une discussion de certaines figures du discours amoureux, dont il avait été traité au séminaire 1.

Activités scientifiques du directeur d'études :

a) *Congrès, conférences, missions scientifiques* : Congrès des enseignants de français, « La lecture », Luchon, 8-9 mai 1975.

b) *Publications* : « Modernité de Michelet », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1974, p. 805-806. — « En sortant du cinéma », *Communications* (« Psychanalyse et cinéma »), 23, 1975, p. 104-107. — « Brecht et le discours », *L'Autre Scène*, 1975, 8-9, p. 5-11. — « Le bruissement de la langue », in *Mélanges Dufrenne. Vers une esthétique sans entrave*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 239-242. — Préface à Gérard Miller, *Les Pousse-au-jour du maréchal Pétain*, Paris, Seuil, 1975. — Préface à Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Paris, Hermann, 1975.

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES

LE DISCOURS AMOUREUX

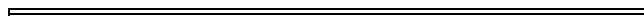
SÉMINAIRE II

1975-1976

« Mais nous autres, assoiffés de raison, nous voulons scruter nos expériences vécues avec autant de rigueur qu'une expérimentation scientifique, heure par heure, jour par jour ! Nous voulons être nous-mêmes nos propres expérimentations, nos propres sujets d'expérimentation. »

(Nietzsche, *Le Gai Savoir*, 319)¹

Séance du 8 janvier 1976



Préambule

(par fragments)

LA PALINODIE : Le *Phèdre* — Rapport D_1/D_2 chez Socrate — La palinodie socratique — Notre palinodie : *catalepsis* et *cataleipsis* — Garanties de la *cataleipsis* : la chaîne, la *malangue*, la répétition — Les plis, l'impureté.

LA SCIENCE DE L'AMOUR : L'Intermédiaire — L'Éloge — La Valeur — L'Amour excentrique dans les sciences sociales.

CHANGER DE LIVRE : Le Livre — *Werther* — *La Gradiva*.

QUITTER LE LIVRE : *La Gradiva* devient une figure — Le *Banquet* — Noyer la littérature — La mémoire confuse : le Texte Roland — La subjectivité — Corpus, Corps, Voix — « Je fais mon métier ».

DISCOURS SUR DISCOURS : Métalangage — La différence D/DA : « à peu près » nulle — Paillasse — Usage et Mention — Performatif — L'œuvre d'art — La Bêtise.

DE NOUVEAU, LES FIGURES : Dépiècement et Roman d'amour — Que sont les figures ? — Érinées — Symptômes et êtres mythiques — Chimère, être verbal — Synopsis — « Vie » des figures — Groupement de figures — L'Enseigne : thesaurus, l'opéra ; air syntaxique, hallucination verbale — La Scène, l'Intitulé, la Définition.

RECONNAISSANCES : Reconnaissance/Identification — Pluriel névrotique, Structure, Névrose colorée — Compléter — *Yun Shui*.

LA MAIN ENTROUVERTE : Dévotion gibeline — De la taxinomie à la logique — Suivre le langage — Humain, trop humain — Le Plaqué psychanalytique.

PETIT-AUTRE

*

(Je voudrais rappeler d'abord que tout séminaire de l'École est un séminaire de *recherche*. C'est la définition de l'École : le directeur d'études expose *ce qu'il est en train de chercher*, de

travailler. Il s'agit d'un travail au présent, sans recul, sans rétroactivité, sans protection, sans filet : d'une production, plus que d'un produit. C'est la raison pour laquelle je suis attaché à ma profession, qui est de faire des séminaires : pratique qui ne se justifie que de se situer hors de l'écriture comme Monument.)

Nous allons avoir une longue introduction à ce second discours sur le discours amoureux. C'est-à-dire qu'avant d'en revenir au sujet amoureux lui-même (celui qui est amoureux), nous allons nous occuper de cet autre sujet, de ce sujet particulier qui a décidé d'énoncer quelque chose sur le discours amoureux, qui tient, donc, un discours sur un discours et qui est le sémiologue : sous la forme précisément d'un double séminaire, d'un séminaire biennal.

Cette introduction : un *proème*, partie de l'art des premiers rapsodes, des premiers récitants, antérieurs à Homère. Le poème disait : « Je prends l'histoire à partir de cet endroit » (*ex hou*)². C'est ce que je vais faire : je vais dire le lieu d'où je prends, d'où je reprends cet anti-récit qu'est le discours amoureux.

Larges fragments, pourvus d'un titre.

Quant au titre général de cette introduction, ce pourrait être, ce qui sera expliqué plus tard : « Je fais mon métier. »

*

Quelques graphismes dont nous aurons besoin et que je donne à l'avance. Vous voudrez bien vous y reporter lorsqu'ils apparaîtront dans le fil de ce séminaire.

D/DA (discours sur le discours amoureux)

D_1, D_2 (discours 1, discours 2)

$Sa_1 \rightarrow Sa_2$ (signifiant 1 \rightarrow signifiant 2)

Sa_1

Insistance

$Sa_1 \rightarrow Sa_2$

co-insistance
consistance

$Sa_1 \rightarrow Sa_2$

ex-sistence

Mots grecs³ :

μανία	<i>mania</i>
πάλιν	<i>palin</i>
κατάληφς	<i>catalepsis</i>
κατάλειφς	<i>cataleipsis</i>
ἥμερος	<i>himéros</i>
Mot allemand	<i>Bemächtigungstrieb</i> ⁴

-
1. *Le Gai Savoir*, introduction et traduction de Pierre Klossowski, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1957, 1973, p. 305. Cette citation était collée sur la chemise cartonnée contenant les notes de cours. Voir « Comment est fait ce livre », p. 675.
 2. *Ex hou* (grec) : à partir de là.
 3. Roland Barthes translittère lui-même les mots grecs. *Mania* : démence, folie d'amour ; *palin* : en arrière, de nouveau ; *himéros* : désir passionné. On a conservé les formes *catalepsis* et *cataleipsis*, qui reviennent fréquemment dans les notes, de préférence à *katalèpsis* et *kataleipsis*, pourtant plus conformes au code de translittération adopté par Roland Barthes. Sur le sens de ces deux mots, voir [ici](#).
 4. *Bemächtigungstrieb* (allemand) : pulsion d'emprise. Voir Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 364.

La palinodie¹

Notre objet est le discours amoureux : DA. Nous tenons « sur » ce discours un discours : discours sur discours amoureux (D/DA), comme on dit Gif-sur-Yvette² (Gif/Yvette). Ne nous interrogeons pas pour le moment sur la nature du rapport entre D et DA, c'est le problème du métalangage, du méta-discours³.

Deux années = deux discours : première année (1974-1975) = D₁/seconde année (1975-1976) = D₂. Quel sera le rapport de D₁ et de D₂ ?

Il existe un précédent illustre à cette dyade⁴ de discours tenu par le même sujet sur l'amour, un discours (D₂) venant à la suite de l'autre (D₁) : le *Phèdre* de Platon (question : l'amour est-il *précisément* ce qui induit un double discours ?)

LE PHÈDRE

Liaison de l'amour et de la rhétorique (traduisons : de l'amour et du discours), qui forment le double objet du *Phèdre* : il s'élabore au fil de trois moments (trois *actes* : il s'agit d'une scène, d'un théâtre, entre Phèdre et Socrate, le long de l'Ilissus, jusqu'au gué d'Agra) ou encore de trois discours (distincts et même séparés) sur l'amour :

1) la lecture-récitation du jeune Phèdre (le Phèdre du *Banquet*, jeune éphèbe « tendre et délicat », *sophos ta êrôtika*)⁵ qui tient sur l'amour un discours très moral (l'Amour conduit vers le Bien, car chaque amant est assujetti à l'image que l'autre aura de lui), rapportant avec enthousiasme le discours du rhétoricien Lysias ;

2) un *premier discours* de Socrate, reprenant la thèse de Lysias ;

3) un *second discours* de Socrate, faisant tout à coup machine arrière, renversant la thèse de Lysias et reniant par conséquent son premier discours.

Au niveau d'un seul et même sujet — c'est ce qui nous intéresse, par conformité aux données de notre séminaire (dont l'objet est le discours d'un sujet) —, Socrate, nous avons

donc deux discours tenus à la suite par le même sujet : Socrate I et Socrate II.

RAPPORT D_1/D_2 CHEZ SOCRATE

Quel rapport entre D_1 et D_2 chez Socrate ?

1) *De contradiction* (littérale) : a) Lysias : thèse « paradoxale ». Mieux vaut être aimé d'un amant sans passion que d'un amant passionné. Graves inconvénients de l'amour-passion pour l'aimé : la requête de l'amant doit d'autant plus réussir qu'il n'est pas amoureux. Ceux qui aiment passionnément *font peur*. L'amoureux est nuisible et déplaisant : réquisitoire contre l'homme passionné d'amour, éloge de celui qui n'aime pas, éloge de l'amour sans passion. L'aimé doit préférer (choisir, se donner à) l'amant qui (du moins soi-disant) n'est pas amoureux. b) Contradiction rigoureuse de cette thèse : l'erreur du discours I était de dénier toute valeur à l'Amour-Passion, sous prétexte que c'est un délire (*mania*). Exaltation de l'exaltation d'amour, du délire d'amour : $D_1 \neq D_2$.

2) *De déplacement* : le discours I (et Lysias) est le point de vue de l'aimé (pour qui l'amant passionné est un casse-pieds, un *fâcheux*)⁶ ; le discours II est le point de vue de l'amant, du producteur d'amour, du producteur du texte amoureux.

LA PALINODIE SOCRATIQUE

Entre I et II, quoi ? que se passe-t-il ? Socrate interrompt le discours I : il entend sa voix *démonique* qui lui dit qu'il a tort de continuer à offenser le dieu Amour en lui refusant toute valeur, que c'est une faute (au sens religieux), que pour effacer cette faute il faut un acte rituel (cf. *l'amende honorable*), prix très lourd pour un Grec, surtout pour Socrate qui ne pouvait supporter la blessure narcissique d'être mis en contradiction avec soi-même : la plus humiliante des défaites (que Socrate impose pourtant à ses interlocuteurs, à longueur de dialogues). Cet acte rituel (réparation au dieu Amour) est la *palinodie* (titre d'un poème de Stésichore, puni d'aveuglement pour avoir médité d'Hélène, qui se rétracte, nie ce qu'il a dit... et recouvre la vue).

La palinodie socratique est un coup de théâtre. Socrate voit tout d'un coup (cf. Stésichore aveugle) qu'il est en train de dire ce qu'il ne pense pas. Heureux Socrate qui sait — même à retardement — ce qu'il pense. Il est vrai que cette science lui vient de son désir : c'est le Démon de Socrate, la voix démonique, l'irruption en lui d'un autre sujet, sujet enflammé, sujet désirant-déliquant, qui *réveille* Socrate à la vérité et déclenche en lui, triomphalement, un autre discours : la *palinodie*.

Palin : 1) en *arrière* (la palinodie socratique), 2) sens neutre, général : *de nouveau* (sans spécifier la nature de la répétition). Notre palinodie n'est pas un chant-en-arrière, un chant pour contredire, corriger, reprendre (au sens éducatif), mais seulement *de nouveau un chant* sur l'amour. Je vais maintenant essayer de dire ce *de-nouveau* (qui n'est pas « le nouveau »), de circonscrire ce rapport ou ce non-rapport, entre D_1 et D_2 , entre D_{75} et D_{76} ⁷.

J'imiterai une formulation de type freudien-lacanien empruntée au séminaire de Recanati⁸ (auquel j'invite à aller tous ceux qui comme moi pataugent quelque peu dans la terminologie saoulante du lacanisme). Je rappelle donc, selon Recanati⁹ :

$Sa_1 \rightarrow Sa_2$ ¹⁰ (c'est-à-dire pas de signifiant sans un autre signifiant).

$\boxed{Sa_1}$: le cercle, la circonscription, l'enfermement (en tant que donné, présent, étant là : *insistance*). Cependant, toujours par rapport à : « \rightarrow »¹¹.

$\left\{ \begin{array}{l} \boxed{Sa_1 \rightarrow Sa_2} : \text{Hypothèse : consistance (co-insistance)}^6. \\ \boxed{Sa_1} \rightarrow Sa : \text{ex-sistence (j'aimerais mieux : dé-sistance)} : S_2 \end{array} \right.$

est présent-absent ; exemple : le lapsus.

Imaginons que notre discours (D) soit lui-même un grand signifiant (Sa), un signifiant global (je ne dis pas *total*) et métaphorisons les formules précédentes, passant de Sa à D :

$\boxed{D_1 \rightarrow D_2}$: notre double discours *consisterait*, ce serait un tout, une « synthèse », sans rien au-dehors. Pendant deux ans, nous aurions un seul séminaire, pourvu d'un sens, établissant une thèse sur le discours amoureux. Par exemple : 1) D_2 serait appelé à *contredire* D_1 , pour imposer *finalement* un sens vrai, un sens triomphant (et exaltant) : les deux discours de Socrate. La palinodie socratique est un artifice (retors), un leurre de consistance. 2) Sans contredire, D_2 serait appelé à corriger, à rectifier D_1 , ou même à le compléter. Cette *consistance* serait unitive et totalisante, c'est-à-dire sans *duplicité*.

Reste $\boxed{D_1} \rightarrow D_2, D_2$ sera (serait) comme présent-absent par rapport à D_1 , dans le profil d'une certaine *ex-sistence*. D_2 ne serait pas vraiment un existant (car l'existant ne peut se tenir dans la main, dans le séminaire en tant que discours plein, tenu professoralement à l'intérieur d'une salle), mais s'assumerait comme étant dans l'horizon de l'*ex-sistence*.

Métaphorisons l'*ex-sistence* — et D_2 — encore davantage en nous aidant toujours de Recanati (et des élèves de Lacan).

Encerclement de $\boxed{Sa_1}$: définition, compréhension \rightarrow *catalepsis*. Notion stoïcienne, Zénon¹², Cicéron, Miller¹³. Mainmise, prise de pouvoir, prise comme imposant des limites : poing fermé (Zénon), *concept (Begriff)*¹⁴. Cf. Freud : *pulsion d'emprise (Bemächtigungstrieb)*, relation avec l'analité.

Si $\boxed{D_1}$ avait été seul (une année, un mode opératoire, cent figures comme leurre volontaire de la complétude), mon discours aurait risqué la *catalepsie*, c'est-à-dire une

illusion de logique, de science, de méthode : le *Tout*.

LA CATALEIPSIS

Cependant, pas de *Tout* qui ne se nie d'une exclusion (Lacan). $Tout + 1$ ou $Tout - 1$.

$S_{a_1} \rightarrow S_2$: le *Tout* de S_{a_1} s'échappe, fuit, frappé d'autre chose, par l'ex-sistence (présence-absence) de S_2 : la totalité est donnée sur fond d'exclusion. La *cataleipsis* de S_1 est rongée, trouée, « ratée » par une *cataleipsis* (Recanati)¹⁵.

La *cataleipsis* est action de laisser derrière soi : reste, surplus, déchet, ce qui échappe à la prise, trou. Ou encore dé-prise, sur-prise, méprise (Freud : ratage systématique, *Vergreifen*), aussi bien *en plus* qu'*en moins*.

Un terme ex-siste, c'est-à-dire qu'il ne consiste pas avec les autres, comme le lapsus, les sous-entendus, les dénégations, en-trop dont on ne veut rien savoir, bavures, non-sens, excédents, déchets.

MA CATALEIPSIS DANS D₁

Or, dans D_1 , actualisé l'année dernière, il y avait déjà au moins trois *cataleipsis*, trois dé-sistances repérables (altération, volontaire ou non, de la *cataleipsis*) :

— Le *contresens* sur *Werther*, pris, non pas comme œuvre historique, récit, sens vrai et suffisant, mais comme champ de dispersion de phrases-figures : les « énoncés » étaient retournés en énonciation (la mienne, la vôtre) → fuite, déni philologique, contre-philologie (non comme théorie systématique, mais comme choix d'une pratique de lecture).

— La « méthode » (infinie) n'a été donnée que comme un « semblant », une « image » de méthode.

— Mes lapsus, nombreux, dont j'ai dit un mot, insuffisant, l'année dernière¹⁶.

Tout cela marquait consciemment (c'est tout ce que je pouvais faire) l'ouverture du *Tout* discursif (le séminaire) à son « exception », à son propre déchet, à sa dé-sistance. C'était, même maigre, une reconnaissance théorique de la logique lacano-freudienne, logique qui permet d'opposer à la logique, à la science, à la méthode sémiologique, technique du *Tout-bien-dire*, du *Dire-sans-reste*, une autre logique, technique, si l'on peut s'exprimer ainsi, du *Mal-Dire*. (J'ai parlé ailleurs — *Le Plaisir du texte* — de l'écriture comme cacophonie, cacographie.)¹⁷

CATALEIPSIS DANS D₂

D₂ — c'est là que je voulais en venir — se présentera comme une poursuite et un déploiement de ce qui, dans D₁, esquissait, maintenait la *cataleipsis* de D₁, comme un droit second dans le Grand Droit du séminaire comme institution. Ce sera, si vous voulez, l'immense (parce que pendant plusieurs semaines), l'immense *lapsus* de D₁.

D₂ ne sera pas la contradiction de D₁, la correction de D₁, la synthèse de D₁, même pas le complément de D₁ (seulement le *supplément*), ni même la *reprise* de D₁ (ce ne sera pas une prise, une reprise en main ; on ne va pas fermer la main sur D₁).

Par rapport à D₁, D₂ doit assumer tous les rôles de la *cataleipsis* : lapsus généralisé du *en plus*, un *en plus* qui ne prend pas parti sur ce qui a été dit (D₁) : bavures, déchets.

Notre palinodie : non pas corrective, mais du rajout, du ressassement. En termes de *Texte* : ce sera une *sur-scripture*. D₂ sera écrit *sur* D₁, c'est tout : deux discours en feuilleté. Toujours le même principe : pas de métalangage. Un langage *ne coiffe pas* l'autre, pas de transcendance langagière.

GARANTIES DE LA CATALEIPSIS

Qu'est-ce qui garantira — tant bien que mal — le caractère cataleptique de D₂ ? l'empêchera de se fermer, de se souder à D₁ dans la *consistance* ?

1) Le discours sur le discours amoureux est virtuellement infini et c'est ce qu'affirme le nombre « deux ». D₁ → D₂ : début d'une chaîne, que seules des contingences vont arrêter à deux maillons : fatigue, lassitude d'intérêt, obligations propres au séminaire, au directeur d'études, etc. :

— Infini de l'énonciateur, du discoureur (moi) qui peut tenir sur le discours amoureux un discours reconduit d'année en année, d'épisode en épisode. Nous savons par Socrate que l'amour est proprement palinodique, de l'ordre du *palin* (en arrière et/ou de nouveau).

— Infini de l'écoute : le discours se multiplie de toutes les écoutes, vibrations, prolongements, projections dans lesquels l'interlocution le capte. De même qu'on ne peut pas « épuiser » un rêve (Freud), on ne peut épuiser un délire, un amour, l'amour.

2) Qu'est-ce qui ruine — *rate* — la *cataleipsis* de la science (de la logique, de la méthode) ? Le recours à la langue parlée, champ propre à la *cataleipsis* : la *lalangue* de Lacan. D₂ sera d'autant plus dans la « lalangue » que le texte-tuteur, le prétexte de D₁ — à savoir *Werther* — va disparaître de D₂ et ne sera remplacé par aucun autre texte-écran (j'y reviendrai). Il restera à découvert, même pas la *lalangue*, mais la *malangue* : non pas comme idiolecte plus ou moins mondain (« à la mode »), mais comme exposition assumée

d'un « écrasement » entre l'énoncé et l'énonciation — entre le discours amoureux (DA) et le discours sur le discours amoureux (D/DA).

3) Troisième garantie de *cataleipsis* : la répétition. D_2 va *répéter* (recommencer) D_1 (c'est faux, ou du moins expéditif, de dire : le discours amoureux, *suite* ; c'est mieux de dire : *da capo*)¹⁸. Je vais revenir au point de départ, la première figure (« Ravissement »), et parcourir de nouveau (*palin*) nos cent figures, qui ne seront plus cent, car il y en aura de nouvelles ; et sur les figures subsistant d'une année à l'autre, aucune opération de *correction* : seulement des *ajouts* (sans accent circonflexe)¹⁹.

Répétition ? La répétition est une opération langagière très favorable à la *cataleipsis*, à la mise en scène *profonde* de l'énonciation. Mythe banal de la répétition comme mécanique, automatisme, reproduction morte ; or, en fait, elle appartient au champ de l'affect (pour parler grossièrement, et sans parler — encore — de l'inconscient). Preuves : 1) Si nous avons à « nous répéter » (une phrase, une idée, une image, etc.) : sentiment de honte ou de colère (si on nous y oblige). 2) La répétition ayant sa propre loi, au sens mécanique et moral (reproduire *en se conformant* au premier texte donné), elle appelle l'*infraction*. Ce qui est répété, tout d'un coup, se marque d'une faute, d'un trou, d'une absence, d'une existence, d'une *cataleipsis*. C'est l'*accident* (nulle part, dans le travail, sur la route : pas d'*accident* sans fond de répétition), ce qui, dans la répétition, ne répète pas, ce qui s'échappe vers un autre terme, présent-absent (un genre musical est fondé sur l'*accident* : la variation). Je vous invite à lire D_2 (à écouter D_2) comme une suite d'*accidents* qui vont survenir à D_1 .

Reprenons : J'ai dit que D_2 relève de la *cataleipsis*, c'est-à-dire du lapsus, du déchet, de la bavure. Insistons : il ne faut pas avoir de D_2 (notre second séminaire) une vue perfectionniste. Je ne redis pas pour mieux dire (par-faire = finir, boucler, figoler). Non, je vais former D_2 comme un *pli* de D_1 . Nietzsche dit qu'Eschyle, dans la tragédie grecque (son costume), a été l'inventeur des *plis* (*Écrits posthumes*)²⁰. On va essayer de donner au discours sur le discours amoureux, à la « science » de ce discours, ses *plis*. Et curieusement, ici, nous retrouvons la sémiologie, dont nous ne nous soucions guère. En effet, la linguistique, c'est la science du *pur*, de la langue pure (qui est d'ailleurs un artefact) ; cf. la logique. Penser purement est opposé à la sémiologie qui est description (ou simple prise de conscience) du *discours*, c'est-à-dire des *impuretés* de la langue. Je dirai : science du *dire* en tant qu'il est un *mal-penser* (une *paralogique*) ou encore du *bien-dire* en tant que *dire-à-côté* (en plus, en moins, etc.).

Nos deux séminaires forment, non pas une voie (une méthode), mais un *objet* sémiologique.

La science de l'amour

Plusieurs demandes d'inscription à ce séminaire (demandes nouvelles, car pour les anciens, ils n'ont guère d'illusions à cet égard) formulaient le désir d'une initiation à la méthode sémiologique, d'une accession à une méthode de lecture des textes, bref le désir de l'apprentissage d'une science.

Or, à supposer que la science soit possible ailleurs, à supposer qu'il puisse y avoir une sémiologie « scientifique » (je laisse cette question de côté), il ne peut à coup sûr y avoir de discours scientifique, méthodique, initiatique sur cet objet particulier, qui est notre objet : le discours amoureux, c'est-à-dire l'amour.

INTERMÉDIAIRE : ÉLOGE

Pourquoi ? Réponse donnée, à sa manière, par le *Banquet* de Platon. Amour ? Ni beau, ni laid, né d'Abondance et de Pénurie²¹, c'est un être *intermédiaire* (médiat). C'est en raison de cette *médiateté* qu'il ne peut y avoir (pour Platon) de science de l'amour. Dans le *Banquet*, les cinq premiers discours (sur l'amour) sont *univoques* : ils recherchent, postulent une essence de l'amour et donc une science de l'amour. Par contre, le dernier discours, celui de Diotime, soutient que sur l'Amour, dieu *intermédiaire*, il ne peut y avoir qu'un discours *intermédiaire* (ambigu). Mais, du moins, une « science » de l'intermédiaire, de l'ambivalence ? Même pas ; le discours de Diotime n'est pas le dernier ; le dernier discours : Alcibiade, qui fait l'éloge de Socrate, c'est-à-dire de l'amoureux parfait. Autrement dit, le discours sur l'amour s'achève, non en science, mais en éloge. Tout discours sur l'amour recèle un éloge de l'être aimé ou désiré (ou refusé) : discours objectal, non « objectif ». Aucun discours « neutre » possible, d'où : objet *palinodique*.

LA VALEUR

L'amour (le discours amoureux) : cela même dont le propre est de résister à la science, à toute science, à tout discours de l'unification, de la réduction, de l'interprétation. Il ne peut être, irréductiblement, qu'un discours de la valeur. La psychanalyse elle-même n'a pu parler de l'amour qu'en termes de valeur : le bon, le vrai amour/le mauvais, l'amour-passion ; discours indéfectiblement *discriminatoire*, sans cesse affronté, dans ses descriptions, à la dialectique indissociable du *bon/mauvais*. (Soit dit en passant : ceci n'est pas sans rappeler une fois encore — cf. l'année dernière²² — le discours politique : impossibilité statutaire de dépasser le discours-valeur.) L'éloge alcibiadique (éloge d'un amant, d'un corps) serait l'archétype de tout discours sur l'amour. L'éloge n'est pas réductible en science : manière de refuser la réduction.

À toutes les autres « valeurs » (aux *éloges*) correspondent des sciences, des tentations de science (ou des sciences-alibis). Mais, de l'amour, il n'y a pas de science²³. Et c'est ce qui rend compte — en partie — de l'*excentricité* de l'amour : il peut être « universel », mais sûrement pas « mondialisable », c'est-à-dire intégrable aux sciences de la société (désormais mondiale). Il serait curieux de savoir ce que peuvent en penser, théoriquement, un sociologue (si ouvert soit-il), un linguiste, un analyste des systèmes anthropo-biologiques (même la théorie psychanalytique est erratique, parcellaire, sur ce thème) : probablement « rien ». D'où l'espèce de *blanc mat*, de *béance* qui se creuse entre l'amour et les grands thèmes de la sociologie actuelle : le Pouvoir, le Politique, le Social, le Décentrement, le Changement historique. Ne pas essayer de combler artificiellement cette béance, ou du moins *prématurément*, c'est-à-dire avant que l'histoire elle-même (notre histoire) ait clarifié le statut théorique du sujet, ait produit — c'est là un vœu personnel — une théorie du *sujet matérialiste*.

Changer de livre

LE LIVRE

Il arrive, dans l'histoire de l'humanité, qu'un livre soit promu au rang de Livre : *Le Livre, to biblion*²⁴, précisément la Bible. Ce livre fonctionne alors comme fondation et emblème d'une culture. Par exemple : Dante pour les Italiens, *Don Quichotte* pour les Espagnols. En tant que micro-culture, notre séminaire 1 a eu son Livre : *Werther*, fondateur et emblème, mais rien d'autre que cela.

Cependant, il arrive aussi qu'une société (une communauté) *change de livre* (la Bible → Marx ?). On peut dire même que, dans certains cas, un pays se trompe de livre (se soumet à un livre qui ne lui convient pas ou se contraint à former de lui, par ce livre, une image induite). Severo Sarduy²⁵ : l'Espagne s'est trompée de livre. Son livre, ce n'est pas *Don Quichotte*, c'est *La Célestine*.

WERTHER

J'ai, moi aussi, pensé un moment (lorsque j'ai donné le texte du programme de ce séminaire, en avril dernier) changer de livre, passer de *Werther* à la *Gradiva*. Pourquoi ?

Pourquoi quitter *Werther* ? Eh bien, parce que Werther s'étant suicidé (par mal d'amour), il n'y avait plus rien à en tirer. La suite du séminaire ne pouvait être qu'une dénégation du suicide de Werther et donc du livre *Werther*. Le séminaire de cette année aurait commencé ainsi (et c'est peut-être ainsi qu'en fait il commence) : « Werther ne s'étant pas tué... », qu'est-ce qu'il advient du discours amoureux ?

LA GRADIVA²⁶

Werther ne s'étant pas tué, on était renvoyé au problème de l'Issue de la « crise » amoureuse (dernière figure traitée l'année dernière)²⁷. Or la *Gradiva* est le livre d'un délire heureux (délire double : délire d'amour + délire hallucinatoire) hors duquel le sujet délirant est doucement tiré par l'objet même du délire (l'objet aimé). Donc : choix de la *Gradiva*.

Ce livre, auprès de certains, a la cote. À moi aussi, il plaît bien — il a toujours plu — peut-être plus à cause du soleil²⁸ que de Jensen ou Freud. En l'occurrence, je tirais de la *Gradiva* (du projet d'en faire le livre inducteur du second séminaire), je sélectionnais trois thèmes sans m'occuper du reste :

1) Intérêt littéraire

D'abord un intérêt « littéraire ». La *Gradiva* est la mise en scène (par Freud) d'un *double texte*. Freud raconte une seconde fois l'histoire : mise en scène d'une répétition, en tant que champ privilégié de la *cataleipsis*. Et quelle *cataleipsis* ! Tout le déchet de la première histoire, rassemblé par l'interprétation → texte sur texte : palimpseste — exemple de palimpseste²⁹ à trois écritures superposées : a) annale de Gracius Licianus (II^e siècle), b) un traité de grammaire, c) un texte moderne en syriaque³⁰ —, élément important de la théorie du Texte, que j'ai d'ailleurs repris ici à propos de la palinodie, toutefois précisément (j'y reviens à l'instant) pour récuser le second discours comme *interprétation* du premier. L'analogie serait plutôt : $D_1/D_2 = \text{délire Hanold}/\text{délire écrit par Jensen}$. Vous occupez, vous, la place de Freud : à vous d'*interpréter*, si vous le désirez, l'intrication de mes deux discours-séminaires.

2) De l'objet au sujet

Une mise en scène emphatique (aussi bien par Jensen et par Freud) de la *capture par l'image* (surtout dans l'acte d'énamoration, cf. « Ravissement »)³¹ : l'image-trauma (jeune

filles à la sandale : *en position*, cf. les analyses de l'année dernière) *cernée* dans le bas-relief. Et comme cette image, redevenant *personne* (Zoé) dans la suite de l'histoire, prend une part active à la sortie du délire, se trouve posé le problème de l'autre (l'objet aimé, le petit-autre)³² en tant qu'il cesse d'être image et devient sujet : qu'en est-il de celui, de celle *qui est l'Image* ?

3) La sortie du délire

Le thème, fondamental à mon avis, de la *Gradiva* : le sujet amoureux est conduit peu à peu hors de son délire par l'être même qui en est l'objet. Zoé entre doucement et un peu dans le délire d'Hanold — « délire hystérique, non paranoïde », a-t-on diagnostiqué — pour l'en sortir. C'est dire que, dans la *Gradiva*, l'interprétation ne me concerne pas. À l'interprétation se substitue un autre point de vue, une autre *pertinence* : la « science » des conduites, sorte de praxéologie. *Que faire* ? Comment est-ce que l'objet aimé doit se conduire à l'égard du sujet amoureux ? Comment est-ce qu'on doit se conduire, de l'extérieur, à l'égard d'un sujet délirant ? Topologie *dynamique* du sujet et de l'objet, *en tant qu'il redevient lui-même sujet* ? *Gradiva* : livre, apparemment, de l'interprétation qui, en fait, pose le problème d'une transitivité, d'un *faire*, d'une transformation, d'une *pratique*. Idée la plus frappante (pour moi) dans la *Gradiva* : la « crise amoureuse » comme cure analytique, violente, « accélérée » (train qui brûle les stations) :

[« Nous commençons à comprendre et à concevoir un espoir. Si la jeune femme, sous la forme de laquelle Gradiva revit, adopte si pleinement le délire d'Hanold, c'est sans doute dans l'intention de l'en libérer. Il n'y a pas d'autre moyen ; par la contradiction on s'en fermerait le chemin. De même dans la cure réelle d'un délire véritable, on ne pourrait faire autrement que de se placer d'abord sur le terrain même de son délire ; et dans cette attitude, de l'étudier aussi à fond que possible. Si Zoé est la personne apte à cette tâche, nous allons voir comment on guérit un délire tel que celui de notre héros. Nous voudrions encore saisir sa genèse. Il serait curieux, mais non point sans exemple ni pendant, que le traitement et l'investigation d'un délire coïncidassent et que l'explication de sa genèse fût donnée au cours de sa désintégration. Nous pressentons que ce cas psychologique pourra alors aboutir à une « banale » histoire d'amour, mais il ne faut pas sous-estimer la puissance curative de l'amour dans le délire. Et d'ailleurs, la possession de notre héros par l'image de la Gradiva n'était-elle pas aussi une vraie passion amoureuse, bien qu'orienté vers le passé et un objet inanimé ? »]³³

C'est pour cela que j'avais indiqué que ce second séminaire s'élaborerait autour de la *Gradiva*.

Cependant, le directeur d'études propose (au moment — toujours prématuré — des programmes), l'homme (qui est en lui) dispose. J'ai renoncé à faire de la *Gradiva* le livre inducteur du séminaire 2. Il n'y aura pas de cours sur la *Gradiva*. Décevant pour certaines demandes d'inscription. Pourquoi ? et — dès lors — vers quoi ?

Quitter le livre

LA *GRADIVA* DEVIENT UNE FIGURE

Que s'est-il passé — dans mon travail (et dans mon existence, car c'est la même chose, surtout vu le sujet)³⁴ — par rapport à la *Gradiva* ? Simplement ceci : la *Gradiva* s'est imposée à moi peu à peu, jusqu'à ce que je l'accepte et l'assume, non comme un réservoir de figures possibles (c'était le cas de *Werther*) du discours amoureux, mais comme *l'une des figures* de ce discours. L'issue-*Gradiva*, le recours-*Gradiva* est une image très forte, très cernée. La *Gradiva* persiste (résiste) comme image, comme fragment *cerné* d'Imaginaire, comme bout de langage de l'Imaginaire, *phrase* de l'Imaginaire et donc, au contraire de *Werther*, le livre ne peut plus fonctionner comme réserve d'images, de figures.

Il y a dans notre travail (discours, séminaire) un mouvement très fort qui tend à *happer* toute notion, tout thème, d'abord perçu comme métalinguistique — espéré comme tel — dans la nappe, le réseau des figures. Toute *distance* à l'égard du discours amoureux est en quelque sorte *intenable*, ne peut durer longtemps : le métalinguistique est un *leurre* (il n'y a pas de science de l'amour !). Ce mouvement atteste l'intérêt et, si je puis dire, l'endurance de la notion de figure (son bien-fondé). La figure est dialectiquement à la fois saisie, fixation, mainmise, volonté de concept (*Begriff*), c'est-à-dire *catalepsis* (ce qui nous permet d'en parler) et *catalepsis* : fuite, passage, hémorragie du métalinguistique. Paradoxe : c'est en réintégrant le clan des figures qu'une notion entre, si l'on peut dire, dans la sortie, la *catalepsis* (car en somme la *catalepsis* de la science, c'est l'Imaginaire). La *Gradiva* est donc maintenant, non plus un livre conducteur, mais une figure comme une autre, que nous retrouverons à la lettre « G ».

Ne m'avouant pas vaincu dans la recherche d'un second livre conducteur (après *Werther*), j'ai pensé alors à un autre livre, lu pendant l'été : le *Banquet*, de Platon. Ce *Banquet*, pourtant, lui non plus, n'a pas *pris* : il ne s'est pas présenté, confirmé comme une réserve, un réseau, un « trésor », un « tuteur », un guide (tel Virgile pour Dante) dans la descente à travers les nouveaux redans du discours amoureux.

(Même problème que pour la recherche d'un texte à analyser selon la méthode du *S/Z*. *Sarrasine* s'est dévoilé comme une bonne réserve de codes, il a été possible de *réécrire Sarrasine*. Depuis, je n'ai pas encore trouvé de texte qui ait le même pouvoir. *Vérité sur le cas de M. Waldemar*³⁵ : même espoir, même attrait que le *Banquet* — et même échec : sans doute, l'un et l'autre pas assez *indirects*. Toute *réécriture* supposerait la nécessité d'une distance, d'un écran, et pour ainsi dire d'une *bêtise*, d'une naïveté (il y a une bêtise de Balzac). On ne peut réécrire un texte aigu, un texte focal, sans épaisseur — déjà réduit, en soi, à sa « maigreur essentielle »³⁶. La « bêtise » serait consubstantielle à la prolifération, à l'essaimage, au « bavardage » qui existe dans toute critique.)

On peut dire cet échec d'une autre manière : le *Banquet* est resté pour moi une lecture, il n'est pas devenu une (ré-)écriture. Qu'est-ce qui a enrayé ? Où est le grain de sable ?

Le blocage de la transitivité (lecture → écriture) ou la dérive vers la seule lecture s'opère en deux temps :

1) Le *Banquet* avait tout (sauf précisément *une chose* : *cataleipsis*) pour se constituer en livre conducteur du discours sur l'Amour :

a) Livre qui vise bien — qui pointe l'Imaginaire d'amour — peut-être moins clairement, moins réalistement que le Socrate I du *Phèdre*, mais avec une réelle ampleur théorique. Amour = délire, *mania* (délire divin) : apologie sublimante du délire d'amour.

b) Livre brûlant = *figurant* romanesquement, fantasmatiquement le désir d'amour, le désir brûlant, la langueur, l'*himéros*³⁷ (pour peu, tout au moins, qu'on désire les jeunes garçons : mais, après tout, le lecteur homosexuel est requis, par la culture, la société, de retrouver la figuration inversée de son désir dans une telle masse — écrasante — d'histoires hétérosexuelles, qu'on peut bien demander au lecteur hétérosexuel de s'investir un peu dans un livre homosexuel comme le *Banquet*)³⁸. Livre brûlant, à une condition : *contre-philologique* — dire *non* au mythe humaniste du *Banquet*. Cousin : « les grâces incomparables, la sérénité suprême et comme le divin sourire de la sagesse divine »³⁹. Il faut lire le *Banquet*, non comme un livre idéaliste, mais comme un livre « érotique » (au sens moderne du mot), qui sombre entièrement dans l'« amoureux ». Cela, sans doute, au prix d'un *contresens* (contre-philologie) : mêler tous les discours (Agathon, Pausanias, Éryximaque, Aristophane, Alcibiade) dans un unique discours du désir de l'autre. Et toujours rétablir, sous l'*intercourse*⁴⁰ de ces divers discours, les relations *réellement* amoureuses des partenaires : Pausanias amant d'Agathon, Agathon amant (ou aimé) de Platon, Platon amoureux de Dion, prince syracuséen, beau prince de corps et d'âme

(*Banquet* écrit, paraît-il, en souvenir de cet amour. Épitaphe de Platon sur Dion : « Toi qui, par l'amour, fis naître le délire en mon cœur, ô Dion »)⁴¹. Donc, livre brûlant, si l'on fait de tous les discours du *Banquet* un seul discours amoureux, un mixtage impertinent, libérateur. Contre-philologique = ne pas *distinguer* les voix selon leur origine. Tous les discours *sauf un* — et voilà le grain de sable qui enrayera peut-être le passage de la lecture à la réécriture. Ce discours d'exception, ce discours-grain de sable qui a, peut-être, empêché que le *Banquet* devienne, après *Werther*, notre second livre-tuteur, c'est le discours de Socrate.

2) Socrate⁴² : d'une manière générale, je n'aime pas, je n'ai jamais aimé Socrate (je ne suis pas le seul) : irrité par l'engouement dont il est l'objet de la part de ses disciples (mode effrénée, fétichisme : aller pieds nus comme lui). Cf. Nietzsche, début de *La Volonté de puissance*⁴³. Paradoxe : pourrait-on être platonicien jusqu'à Socrate exclu ? Oui, voir Nietzsche-Deleuze⁴⁴. Socrate est *l'Empêcheur de signifiant* (il s'en glorifierait d'ailleurs), celui qui invente et impose le signifié, celui qui accouche le signifié. Proximité avec l'analyse (maïeutique). C'est le retour, en *avant coup*, de l'analyse comme farce, l'inversion de l'analyse : un accoucheur de paroles, mais ces paroles sont de tout petits mots (*oui, non, sans doute, etc.*) qui ne sont même pas *insignifiants* (au sens du psychanalyste) : un analyste, qui parlerait, légalement et moralement⁴⁵.

« Empêcheur du signifiant » : pour le voir, il suffit de reconstituer la *scène* du *Banquet*. Le *Banquet*, c'est quoi ? Un dîner d'amis pédérastes, chez l'un d'eux ou au restaurant — tendance de la socialité pédérastique à *l'hétairie* (à la confrérie) —, qui sont plus ou moins amants les uns des autres et qui parlent, comme toujours, de pédérastie⁴⁶. Il s'agit donc d'une conversation. Or, sur la conversation, une théorie reste à faire (cf. un prochain numéro de *Communications*)⁴⁷ : la conversation est une chaîne de signifiants, sans arrêt, sans assomption d'un sens final, un furet qui ne s'arrêterait jamais (sauf par contingence a-structurale : fin du repas, fatigue, chaleur, addition à payer). Complexe de la Rumeur, du Potin : *Banquet* (sauf Socrate) = rumeur pédérastique : à toi, à toi maintenant, et cela indéfiniment. *Banquet* : schéma même du Potin. Aristodème a assisté au *Banquet*, il le raconte à Apollodore, qui le raconte à Glaucon, *pour nous* (devant nous). Nous « racontons » à notre tour le *Banquet*, c'est-à-dire que nous le lisons, en parlons (par exemple, Lacan reprend le discours d'Aristophane, la lamelle qui sépare l'androgynie)⁴⁸, le maintenons dans *la chaîne infinie des relèves de discours*. Par cette chaîne, le signifié (final) est toujours *en sursis* — le long de l'histoire (c'est cela, le Texte).

Or, je l'ai dit, quelqu'un, *sémantiquement*, arrête la chaîne, Socrate. Ou plutôt : dans la chaîne, ouverte *structuralement* (puisque nous lisons le *Banquet* 2 500 ans plus tard), Socrate introduit un arrêt, une clôture *sémantique*. Le sens apparaît, la Loi (comme interdit de jouissance : Socrate se refuse à Alcibiade), et, ici, vu le contexte, la femme (Diotime), c'est-à-dire la loi naturelle fondant la distinction des sexes⁴⁹.

Clôture par Socrate ! Il y a une feinte finale : le discours sur l'amour ne s'achève pas, ne se parfait pas en science, mais, par un dernier dérapage, en *éloge* (de Socrate par Alcibiade). Cet éloge pourrait être la *catalepsis* du discours fermé, conceptualisé de Socrate (*catalepsis*), c'est-à-dire le lapsus introduit dans la science par le désir. Mais précisément, c'est, en fait, l'éloge du refus : éloge de *qui a fermé le sens en se refusant*, en faisant coïncider l'interdit de sexe avec la loi morale et la loi sémantique : forclusion du Désir-Délire.

Je ne puis assurer que c'est cette fermeture qui a empêché, pour moi, le *Banquet* de devenir un second livre-trésor. Mais je dois remarquer que, paradoxalement (c'est-à-dire eu égard au caractère *démodé* du livre, qui pour bien des raisons est apparemment loin de moi), *Werther* a eu une fonction d'essaimage (c'est-à-dire de réécriture) que le *Banquet* n'a pu remplir. La raison serait précisément que *Werther* n'est pas un livre sémantiquement fermé ; et s'il n'est pas fermé, c'est précisément parce que *Werther* se suicide. Le suicide, c'est ce qui dit *non* au signifié, c'est la protestation majeure contre le signifié. Dans *Werther*, le délire amoureux ne se prête à aucune dérive sublimante (morale), il ne reçoit aucune transcendance. Il poursuit son *être-là* jusqu'au bout, il n'est pas *repris*, assujetti à un pouvoir : la *catalepsis* n'y triomphe pas. Et c'est en cela que *Werther* est le discours amoureux dans son exaltation même. *Exaltation* veut dire : débordement hors de la fermeture, bond dans l'infini du Haut.

Quoi qu'il en soit, le *Banquet* ne sera pas notre livre de l'année. Nous le retrouverons cependant sous la même forme que la *Gradiva* : happé dans la nappe des figures, non pas figure lui-même (\neq *Gradiva*), mais fournissant (au reste parcimonieusement) quelques figures (prises dans le discours autre que celui de Socrate).

Exit le Banquet.

1. Le terme « palinodie » est emprunté au *Phèdre* de Platon (243 a-243 d) : « Avant qu'Éros me punisse de l'avoir diffamé, je vais lui offrir ma palinodie » (traduction d'Émile Chambry, Paris, GF, 1964, p. 121). Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes cherche à dégager l'essence de la photographie. Il expérimente plusieurs hypothèses avant de reconnaître ses erreurs et de faire sa « palinodie » à la fin de la première partie.

Voir [ici](#).

2. Gif-sur-Yvette est une commune de la vallée de Chevreuse qui s'étend le long de la rivière l'Yvette (Essonne). Roland Barthes s'amuse à construire Discours-sur-Discours amoureux sur le modèle de Gif-sur-Yvette.

3. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).

4. Mot du vocabulaire lacanien que Roland Barthes emploie librement dans le sens de « duo, paire »...

5. *Sophros ta érôtika* (grec) : savant dans les choses de l'amour.

6. Précision de Roland Barthes : « Cf. *supra* » (voir [ici](#)).

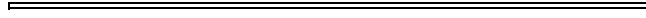
7. Les deux séminaires correspondent aux années universitaires 1974-1975 et 1975-1976, mais les séances de cours commençaient en janvier.

8. De 1975 à 1990, François Recanati est chargé de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales où il enseigne la pragmatique linguistique et la philosophie du langage.

9. Les explications de Roland Barthes restent très elliptiques dans le manuscrit. On a fait le choix d'explicitier les articulations de la pensée pour faciliter la lecture.
10. Ce rapport incessant de deux signifiants dans le discours est l'illustration de l'axiome de Jacques Lacan selon lequel un signifiant représente le sujet pour un autre signifiant ; autrement dit, le sujet n'est jamais représenté par un signifiant (ce serait alors le sujet substance de la métaphysique), mais il n'existe, n'ex-siste, que dans l'intervalle de deux signifiants, l'entre-deux d'une chaîne de langage.
11. Le signifiant impose sa présence, mais il n'existe pas en dehors d'une relation (→) à un autre signifiant. Le séminaire de 1975-1976 prend sens (→) par rapport au séminaire de 1974-1975.
12. « Zénon et les stoïciens font référence au monde et admettent une saisie totale de l'objet par un effort de l'attention, c'est la catalepse » (*Épictète et la sagesse stoïcienne*, Jean-Noël Duhot, Paris, Albin Michel, 2003, p. 4).
13. *Marg.* : « Nouvelle revue de psychanalyse, "La psyché", n° 12, p. 86 » (parution le 6 décembre 1975). — Il s'agit de Jacques-Alain Miller, psychanalyste et éditeur des *Séminaires* de Jacques Lacan.
14. *Begriff* (allemand) : notion, concept, idée.
15. *Catalepsis* (grec) : action de saisir, maîtrise ; *cataleipsis* (grec) : fureur sans contrôle. Avec la *catalepsis* comme figure de la maîtrise, le sujet prétend dominer son discours comme totalité close. La *cataleipsis*, en revanche, suppose que toute totalité en fait est trouée, qu'elle ajoute ou soustrait sans cesse. À la *catalepsis* comme prise, Roland Barthes oppose la *cataleipsis* comme déprise.
16. Voir [ici](#).
17. Voir la section « Phrase » (OC IV, 249), et la section « Voix » (p. 260). Les termes de « cacographie » et « cacophonie » ne figurent pas dans *Le Plaisir du texte*.
18. *Da capo* (italien) : mot du vocabulaire musical signifiant « au début ». Signe de reprise indiquant que l'interprète doit revenir au début de la partition.
19. Roland Barthes avait fait plusieurs fois la faute dans son manuscrit.
20. « Eschyle a une importance extraordinaire sur l'histoire du costume antique, parce qu'il a introduit le libre jeu des plis, la joliesse, la magnificence et la grâce du vêtement principal, alors que les Grecs avant lui vivaient en barbares pour ce qui est du vêtement et ignorait le libre jeu des plis » (*Œuvres philosophiques complètes, Écrits posthumes (1870-1873)*, t. I**, *Le Drame musical grec*, texte et variantes établies par G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1975, p. 30).
21. Poros (la Ressource) et Pénia (la Pauvreté). Roland Barthes cite la traduction de Mario Meunier, *op. cit.* (*Le Banquet* 203 b,c).
22. Voir [ici](#).
23. *Marg.* : « L'amour : excentrique dans les sciences sociales ».
24. *To biblion* (grec) : le livre.
25. L'écrivain cubain Severo Sarduy était un ami de Roland Barthes. En 1967, Roland Barthes consacre un article (« Plaisir au langage », OC II) à *Écrit en dansant. Kallima sur un corps : toile, idole*, texte dactylographié, écrit en français par Severo Sarduy, figure dans les archives du « Discours amoureux ».
26. Voir [ici](#).
27. Voir [ici](#).
28. La nouvelle de Jensen se déroule en Italie.
29. Dans les années 70, le mot « palimpseste » devient le symbole des théories et des pratiques de l'intertextualité littéraire. Voir, de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982 : « Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de chose montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte* — ainsi, dit-on, l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssée* d'Homère » (4^e de couverture).
30. Roland Barthes résume un passage de *Fragment d'une grande confession* de Theodor Reik, traduit de l'américain par Jacqueline Bernard, Paris, Denoël, coll. « Freud et son temps », 1973, p. 260.

31. Voir [ici](#).
32. Voir [ici](#).
33. *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1949, p. 145-146.
34. Biffé dans le manuscrit. Sur la question biographique, voir la préface, p. 41 sq.
35. Voir, de Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », 1973 (OC IV). Roland Barthes suit la même démarche que dans *S/Z*, mais son analyse ne porte que sur quelques pages du conte de Poe.
36. Dans son premier cours au Collège de France, Roland Barthes attribue l'expression « maigreur essentielle » à Paul Valéry (*Comment vivre ensemble 1976-1977*, *op. cit.*, p. 126). Mais, sauf erreur, cette expression n'apparaît pas dans l'œuvre de Valéry. En revanche, celle de « pauvreté essentielle » est présente dans *L'Imaginaire* de Jean-Paul Sartre pour qualifier l'image mentale ; il est probable que Roland Barthes ait attribué à Valéry un calque de l'expression sartrienne. Voir *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1940, 1980, p. 255.
37. *Himéros* (grec) : voir [ici](#).
38. Tout le passage entre parenthèses est barré dans le manuscrit.
39. Dans la préface de son édition, Mario Meunier cite le philosophe Victor Cousin (1792-1867). *Le Banquet*, *op. cit.*
40. *Intercourse* (anglais) : relation, rapport (y compris sexuel).
41. *Le Banquet*, traduction de Mario Meunier, *op. cit.*, p. 101. On attribue à Platon une épigramme amoureuse à l'adresse de Dion (cité dans Diogène Laërce, *Vies des philosophes*, « Platon », 3, 30).
42. Lors de la séance du 5 février 1976 du « petit séminaire », Patrizia Lombardo consacre un exposé à Socrate. Sur la relation de Roland Barthes à la figure de Socrate, voir la préface p. 44.
43. « Pensées liminaires », 1 : « “ Sous un titre qui n'est pas sans danger ” : “ La Volonté de puissance ”, c'est une philosophie nouvelle ou, plus précisément, l'Essai d'une interprétation nouvelle de l'évolution qui compte s'exprimer ici, de façon provisoire, sans doute, et à titre d'expérience, de préparation, d'interrogation, de prélude à des choses graves qui exigeront des oreilles initiées et choisies ; cela va de soi, ou devrait aller de soi, chaque fois qu'un philosophe prend la parole *en public*. (Mais de nos jours, grâce à l'esprit superficiel et prétentieux d'un siècle qui croit à “ l'égalité ”, on en est venu à ne plus croire aux privilèges intellectuels ni à l'incommunicabilité des vues dernières.) Car tout philosophe doit être assez pédagogue pour avoir appris à persuader avant d'entreprendre de démontrer. Avant toute démonstration, il faut que le penseur qui veut nous séduire mine et ébranle le terrain ; avant de commander et de marcher devant, il lui faut essayer jusqu'à quel point il est capable de nous séduire à son tour » (Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, t. I, traduction de Geneviève Blanquis, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1947, p. 31). Roland Barthes fait peut-être également allusion au texte « Le problème de Socrate » qui, selon l'un des plans, devait commencer *La Volonté de puissance*. Ce texte est édité au tome VIII des *Œuvres complètes* de Nietzsche, p. 69-74. Voir [ici](#), de cette édition. Nietzsche y définit Socrate comme décadent, plébéien, repoussant, mais, dans la 2^e partie, il admet qu'il avait pu être fascinant, « en gros érotique ».
44. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 15 et surtout p. 65-66.
45. Phrase barrée dans le manuscrit.
46. *Marg.* : « Le potin pédérastique ».
47. *Communications*, n° 30, 2^e trimestre, 1979, Seuil. La « Présentation » est écrite par Roland Barthes en collaboration avec Frédéric Berthet.
48. Voir « Position de l'inconscient », *Écrits*, *op. cit.* (en particulier p. 846).
49. Les notes de Roland Barthes sont très elliptiques. À la fin du *Banquet*, Alcibiade fait l'éloge de Socrate qui a résisté à ses avances. Selon Roland Barthes, ce renoncement est une soumission à la Loi comme interdit de jouissance. En exprimant le point de vue de Diotime sur l'amour, « une femme de Mantinée » (voir [ici](#)), Socrate, en effet, accepterait symboliquement la différence sexuelle et la Loi naturelle qui associent amour et procréation.

Séance du 15 janvier 1976



La palinodie

(suite)

NOYER LA LITTÉRATURE

Alors quoi ? — Eh bien : rien. Nous quittons le livre, que ce soit *Werther*, la *Gradiva* ou le *Banquet*. En somme, nous avons construit une fusée à deux étages : le premier — le livre-tuteur — va être détaché, la fusée va continuer toute seule, *sans livre* (ou du moins sans livre défini, nommé, sans *éponyme*). Il s'agit maintenant de *noyer la littérature*, de sortir radicalement le discours amoureux hors de la caution d'un auteur (*auctor* : garant, qui cautionne), de renoncer à ce que j'appelle la *philologie* (étude des auteurs, que ce soit par la voie traditionnelle ou la voie novatrice de la sémiologie).

Ça ne veut pas dire que lorsqu'on noie la littérature, on la *liquide*. Disons qu'on la *liquéfie* : elle disparaît comme institution, objet philologique, mais elle est là, non seulement comme culture, langage, mais aussi elle revient comme fête, pratique festive (jouissive) : sous forme de *l'écrire*. Lorsque j'écris, mon propre texte (Texte Roland) est dans un rapport de substitution avec toute littérature. Je puis abandonner la littérature comme *lecture* et la retrouver comme *écriture* : je deviens ma propre lecture.

LA MÉMOIRE CONFUSE

Pour cette palinodie, j'ai donc accepté (et vous prie de l'accepter aussi, bien que ce soit très peu méthodologique) de laisser remonter en moi les matériaux, les exemples, les idées, les « flashes » de phrases, *comme ça venait* (nous sommes de plus en plus dans la *catalepsis*), c'est-à-dire de deux zones qui interfèrent continuellement et se déterminent l'une l'autre : 1) ma culture, en tant qu'elle est *vague* (ma « lecture »), au sens générique, en tant qu'elle est irrepérable, mal ou sporadiquement originée, 2) mon propre texte, le texte

que je suis, non pas en tant qu'auteur, mais en tant que *producteur de langage*. L'Imaginaire produit en moi un langage : langage non écrit — matériellement — mais déjà dans ma tête : *phrasé*. Mon propre texte, que j'ai appelé en passant, l'année dernière, *Texte Roland*, ne peut être en fait que le texte de Roland, en tant qu'il a été ou est ou sera sujet amoureux ; et notre séminaire (ceci dit explicitement l'année dernière) = discours du *sujet* amoureux. Par la voie du séminaire, je suis le scripteur du discours amoureux qui s'est écrit, s'écrit ou s'écrira en moi.

Ce recours à mon propre « Texte » pour fonder un travail d'analyse, de classement, une recherche, un séminaire, apparaîtra comme une lourde faute, une aberration enseignante et scientifique : on dira (ce ne sera pas la première fois) que je suis « subjectif ». Subjectivité ? Encore une mise au point sur ce mot :

Mythe : objectivité/subjectivité : scientisme positiviste. Date du moment où l'on a aligné indûment les sciences humaines sur les sciences de la nature : mêmes méthodes, même Sur-Moi. Ça dure encore : toute une partie de l'université, la thèse de III^e cycle elle-même¹. Mais sciences des langages (de tout ce qui est traversé par le langage) : c'est une autre épistémologie. Notamment : 1) le fait n'est pas antérieur au sens, 2) objectivité : pur Imaginaire (idéologique) du savant-professeur. Le vrai paradigme : subjectivité idéaliste/matérialiste.

En effet, depuis Freud, le « sujet » humain ne peut être aligné purement et simplement sur l'individu civil, la personne morale. L'inconscient modifie complètement la carte traditionnelle de l'énonciation. Non seulement il n'y a pas d'énonciation pure, neutre, mate (sauf à travers les algorithmes mathématiques) — il n'y a pas d'énoncé sans énonciation, c'est-à-dire sans *trace* du sujet, c'est-à-dire sans que l'inconscient ne produise un *enchevêtrement du discours* (puisque chaque sujet est pris dans la *lalangue*) —, mais encore, ceci peu exploré, et au-delà même de la détermination névrotique de chaque sujet qui énonce, chaque idiome (chaque langue) a sa structure subjective, c'est-à-dire la façon dont, par ses rubriques obligatoires, elle oblige le sujet à se structurer. Par exemple les langues asiatiques : léger déplacement de l'Œdipe (voie passionnante à explorer). Il y a une *subjectivité de la langue* (façon dont la langue *oblige* (forme) le sujet) : subjectivité non idéaliste (face à quoi le sujet ou le non-sujet des matérialismes apparaît comme parfaitement idéaliste).

Quand donc je dis que je substitue mon propre texte au texte extérieur, issu de et accrédité par l'histoire de la littérature, je ne suis ni plus ni moins subjectif que le plus sévère des philologues ou des positivistes. La seule différence, c'est que j'assume mon inconscient : je le mets en scène, sous la forme d'une *cataleipsis*, d'un lapsus généralisé. Mais si je ne suis ni plus ni moins subjectif que le positiviste, je suis peut-être — et il ne s'en doute pas — plus matérialiste que lui. Le philologue s'aligne sur des *règles* ; mais en acceptant de laisser remonter dans mon travail mon propre texte, ce que je retrouve, ce sont des

structures autrement profondes, autrement générales, communes, collectives, que des règles. Ce sont les textes, les livres, en un mot les codes dont est tissé mon texte : ce que je retrouve, c'est *lalangue* et la subjectivité matérialiste de la langue (exemple ici même, indiqué l'année dernière² : obligé d'affronter, pour le discours amoureux, les rubriques obligatoires du masculin/féminin). Cela ne se produirait pas si, en bon philologue, je m'en tenais à une étude historico-idéologique de *Werther* ou du *Banquet*, car, dans ce cas, je n'aurais qu'à suivre les rubriques, les « performances » du texte-tuteur, du texte de l'auteur (*auctor* : garant, substitut de ma responsabilité) pour parler de l'objet, dire *elle* avec *Werther*, et *il* avec *Platon*. Peut-être faut-il radicaliser cela, dire qu'il est temps de réagir contre la tyrannie scientifique du texte écrit antérieur, du *produit*, de l'*œuvre*, du *document*, comme monument antérieur, équivalent imaginaire de ce qui est le fait pour les sciences empiriques.

Révolution linguistique et psychanalytique conjuguée (« sémanalyse »). Toute énonciation renvoie à l'intersubjectivité, toute énonciation est une mise en crise d'elle-même sous le regard, l'écoute, la parole de l'autre. Toute énonciation doit se penser en termes de *pratique* (de production, et non de livraison d'un produit, d'un message) : c'est l'Écriture. Or, retard significatif et probablement logique : très peu de linguistes et de psychanalystes assument l'énonciation, sont dans l'écriture, et non dans l'écrivance³ : Benveniste, sans doute, Lacan, sûrement (même si on n'aime pas toujours). Mais je veux ici surtout rappeler le cas d'un psychanalyste mineur, qui a eu le mérite d'écrire un livre en palimpseste, c'est-à-dire de mettre en scène, à partir d'un texte-tuteur, sa propre énonciation (telle qu'on pouvait l'entendre à l'époque, comme manière de raconter — et non comme manière d'écrire, de transformer la langue). Theodor Reik, disciple et ami de Freud, Viennois émigré aux USA, psychanalyste (psychanalysé par Abraham)⁴ mais non médecin (1888-1969), dans *Fragments d'une grande confession*⁵, a donné une étude psychanalytique de l'aventure amoureuse de Goethe et Frédérique Brion (*Poésie et vérité*)⁶. À la suite de quoi, à partir de quoi, il a fait la psychanalyse de sa propre aventure avec sa première femme, Ella. Il est permis de dire que le rapport de *Werther* et du Texte Roland tel que je le *réécrivis* dans le séminaire — c'est-à-dire *hors* de toute confiance *privée* — est du même ordre : un rapport de palimpseste.

On a dit (François Wahl) : « Où ça désire en vérité, ça signe ; et aujourd'hui, ça signe peu. »⁷ C'est dans cette perspective que le séminaire est *signé* : non par une signature civile, patronymique, *privée*, mais par la signature du désir.

Donc, pour résumer, et pour en revenir à ce congé qui est donné ici au Livre-Document : le séminaire de cette année 1976 ne sera plus *tenu* que par la *mémoire confuse*. La mémoire confuse est ce peu de mémoire qui produit des insistances, des balbutiements (même mis en forme), des phrases citées, des illusions de souvenirs, des généralisations d'incidents secrets, bref, encore une fois, au sens le plus large du terme : par *malangue*.

CORPUS, CORPS, VOIX

En somme, tous les livres et aucun. C'est-à-dire pas de *corpus*. Ou plutôt, glissement à assumer : le *corpus* devient le *corps* (mon corps et celui de quelques autres). Le corps sous quelle forme, quelle hypostase ? La *voix*. En effet : l'être du sujet amoureux, c'est la voix (c'est-à-dire indissolublement donnés : la parole, l'intonation, le grain).

C'est cette « essence » du sujet amoureux que dit le poète Philippe Desportes (1546-1606), le souffre-douleur de Malherbe, en imaginant très bien la mutabilité incessante, le pouvoir de métamorphose du sujet amoureux, autour d'un dernier état qui en est comme l'être : la voix. Desportes (voir *Anthologie de la poésie française*, Claude Bonnefoy)⁸ :

[*Sonnet*

Celui que l'Amour range à son commandement
Change de jour en jour de façon différente :
Hélas ! j'en ai bien fait mainte preuve apparente,
Ayant été par lui changé diversement.

Je me suis vu muer, pour le commencement,
En cerf qui porte au flanc une flèche sanglante ;
Après je devins cygne, et d'une voix dolente,
Je présageai ma mort, me plaignant doucement.

Depuis, je devins fleur languissante et penchée :
Puis je fus fait fontaine, aussi soudain séchée,
Épuisant par mes yeux toute l'eau que j'avois.

Or je suis salamandre et vis dedans la flamme :
Mais j'espère bientôt me voir changer en voix,
Pour dire incessamment les beautés de ma dame.]

C'est dire encore une fois que l'identification du sujet amoureux (et de l'amour) à son discours est justifiée.

JE FAIS MON MÉTIER

L'ouverture d'un séminaire de recherche au *prénom* de celui qui parle (ça ne veut pas dire à son *privé*) peut paraître une aberration méthodologique. Je voudrais dire à ceux qui pourraient en être déçus que, quels que soient les aspects excentriques de ce séminaire, il reste conforme au projet général, constant, public, de mon travail, depuis que j'écris (c'est-à-dire depuis *Le Degré zéro de l'écriture*) et plus précisément depuis que j'ai cette direction d'études : l'analyse du langage en tant qu'il se constitue discours. Autrement dit, je fais mon métier.

Discours sur discours

MÉTALANGAGE

En principe, notre séminaire est un discours *sur* le discours amoureux. S'agit-il d'un *métalangage* ?

C'est la question posée par la Modernité à tout discours sur un discours. François Wahl à propos de la philosophie : « la philosophie aux prises avec une mise en question structurale : avec l'impossibilité deux fois dite d'une énonciation [par la critique marxiste de l'idéologie et par la psychanalyse lacanienne]⁹ (: d'un sujet du discours) qui resterait derrière, *méta*, l'énoncé ; d'une énonciation qui ne serait pas *débarquée* au milieu aveugle du discours, dans ce reste situé qui permet seul à un énoncé de se tenir ? »¹⁰

Ce problème est celui de tout notre travail depuis la fin (pour moi) des illusions de la sémiologie comme métalangage → tentatives pour *déconstruire* le métalangage sémiologique (par exemple, la pratique des fragments, le droit à la métaphore).

Le séminaire sur le discours amoureux est le lieu privilégié (vif et chaud) de ce problème. Privilégié pourquoi ? Parce que lieu *intenable* — comme devrait le devenir tout discours « scientifique », tout métalangage. Nous tenons un discours *sur* le discours amoureux (« métalangage ») et cependant — en même temps — nous ne sommes pas *derrière* le discours dont nous parlons : aporie vivante et continue.

Aporie ou déconstruction ou encore *écrasement* de l'énoncé et de l'énonciation, subversion topologique (aucun langage n'est *derrière* un autre). Cela veut dire que le discours sur le discours amoureux (D/DA) se confond avec le discours amoureux (D = DA). Mais c'est une égalité approximative, immaîtrisable ; ou encore : la différence entre D et DA est à *peu près* nulle. L'aporie, l'intérêt est dans le *à peu près*, dans la nullité *imparfaite* de la différence : je suis entre la *science* (écart maximum entre D et DA) et le *roman* (identité de D et DA : par exemple, le discours du roman *Werther*). Je produis une feinte de métalangage, ou encore un « métalangage romanesque ».

Sans se laisser prendre au piège de l'analogie que je vais dire (qui devrait être affinée, spécifiée), les deux « agents » de parole qui viennent sur la scène de notre séminaire, le sujet amoureux et moi qui vous parle, ne sont pas sans rappeler les deux agents qui sont dans le « rêveur » (Safouan, *Études sur l'Œdipe*) : « [...] le rêve [...] impose la distinction entre le sujet qui parle *véritablement* (celui qui “travaille” dans le rêve) et celui qu'on peut appeler le “locuteur”, ou le “moulin à paroles”, c'est-à-dire celui qui nous rapporte, éveillé, ce rêve même. »¹¹ Différence à *peu près nulle*, puisque l'on ne peut se faire entendre sans l'autre : je suis ici le locuteur, le rapporteur, le moulin à paroles du rêve (du délire) amoureux et bien évidemment presque en aucune manière un « savant », un « sémiologue » qui analyserait ou interpréterait ce délire. Et cependant je maintiens le *presque*, car mon discours, sans être interprétatif, est classificateur, combinatoire, il crée des discontinuités. Celui qui parle ici est un sujet qui *s'est parlé* le discours amoureux, mais qui en même temps *vous le parle*. C'est dans cette duplicité, ce strabisme, qu'est le *presque nul* de la différence entre le discours (D) et le discours amoureux (DA), ou encore le va-et-vient entre l'énoncé et l'énonciation. Telle est la partie *méthodologique* du discours qui est tenu ici : visant à faire reconnaître comme valeur méthodologique le retour infini de tout énoncé à son énonciation, et de l'inconfort, l'insécurité de tout discours placé dans l'un des lieux institutionnels du savoir comme système d'énoncés, car :

— d'une part, D = DA,

— mais aussi d'autre part D/DA signifie D *barre* DA : l'institution, la salle, etc., empêche les auditeurs d'un séminaire d'être ou les confidents d'un sujet amoureux, ou les lecteurs d'un roman.

PAILLASSE

Insister sur cet inconfort. Supposons un sujet amoureux pris « à chaud » dans la crise amoureuse, affronté à la tâche de décrire, interpréter ou théoriser ce qui lui arrive. Par

exemple, un psychanalyste amoureux, ou un professeur amoureux, préparant une thèse sur l'Albertine de Proust¹², ou sur les héroïnes raciniennes, etc., va être soumis à un déchirement de langage. Il y aura jeu, grincement, friction d'une double temporalité : celle du texte intérieur (texte amoureux) et celle du discours extérieur qui se prépare :

— Décrire, analyser, théoriser des figures euphoriques, exaltées, heureuses, dans un temps dont telle contingence (téléphone, absence, etc.) aura fait un temps d'angoisse et de dérélition.

— Autre duplicité (cuisante) : avoir à classer, analyser, théoriser, c'est-à-dire orner d'un sens, ce qui n'est pas fini, ce dont on ne connaît pas la fin. Insécurité vertigineuse de l'analyse à chaud : c'est l'aporie de *l'histoire au présent* (qui est peut-être tout simplement *le politique*). Il suffit, pour comprendre cette insécurité, d'imaginer le Platon du *Banquet* en train d'être amoureux (ce qu'il fut, de Dion, mais bien avant d'écrire le *Banquet*).

La duplicité radicale des langages peut atteindre un état de distorsion quasi grotesque : c'est l'un des *obscènes* de l'amour. L'image populaire de cette distorsion tragicomique, c'est le clown Paillasse : *Ris donc, Paillasse*¹³. « Le complexe de Paillasse » applicable au métalinguiste amoureux.

USAGE ET MENTION

Nous nous interrogeons sur le rapport entre le discours (signifiant 1 et signifiant 2), c'est-à-dire notre discours de séminaire, et le discours amoureux, ou encore sur la nature métalinguistique de notre discours par rapport à un langage-objet qui serait le discours amoureux. Nous disons que c'est un rapport *presque* confusionnel, ou que le discours (D) égale *presque* le discours amoureux (DA). Voilà encore une manière d'approcher ce *presque* (*presque* est une notion impensable structurellement, sémiologiquement, c'est pourquoi nous nous efforçons ici de la penser).

La logique distingue l'*usage* et la *mention* (d'un mot) : *mus rodit/mus est syllaba*¹⁴. La logique moderne (≠ Port-Royal) impose le plus grand écart entre l'usage et la mention. Pour elle, rat et *rat* ne sont pas du tout le même objet : lorsqu'il est mention, *rat* est dit le *nom propre* du rat-usage. Écart maximal nécessaire pour le *bien-penser* (objet de la logique).

Nous pourrions, d'une façon plausible, dire aussi que notre discours est la *mention* d'un discours-usage, qui est le discours amoureux. Dans un cas, notre séminaire est le nom propre du discours amoureux : il y aurait deux niveaux bien séparés, le D et le DA. Nous serions superbement dans la *science* sémiologique que, comme science du discours, des discours, nous pourrions appeler la « logologie ».

Cependant, aussi bien pour Port-Royal que pour la logique freudienne, quelque chose résiste à la séparation de rat et *rat*, de l'usage et de la mention — et donc de notre D et du

DA. Rat et *rat* sont le même objet : impossible de dissocier complètement la chose du signe, ou mieux la chose de la chosité du signe. Cette solidarité permet de rendre compte du *jeu de mots* : rat ronge, or « rat » est une syllabe, donc la syllabe ronge, ce que ne permet pas la logique moderne. À la place du *bien-penser* de la logique, vient le *comment on parle* (*comment ça parle*) de la logique freudienne.

Même chose pour nous : nous admettons que quelque chose résiste à dissocier complètement notre D et le DA : c'est le même objet (biface). Notre discours : non pas le nom propre (son lapsus). Ce ne sont pas deux *tout* (l'un ayant barre sur l'autre), mais un *tout* qui fuit : un tout + 1 (ou - 1).

PERFORMATIF

Insistons une fois encore, et sous une autre forme. Le *performatif* désigne la coïncidence (rare, topique) de l'énoncé et de l'énonciation, au niveau de la langue : *je déclare la guerre, je promets*. L'énoncé n'a d'autre signifié que l'acte d'énonciation qui le produit. Benveniste préfère appeler le performatif d'Austin¹⁵ le *sui-référentiel* : un terme fait référence à son énonciation (par exemple : *je mens*). Nous pouvons dire de la même manière que notre discours sur le discours amoureux, dans la mesure où il ne se contente pas de relater, de constater à froid le discours amoureux, mais accepte d'établir un *va-et-vient* (à chaud, brûlant) entre l'expérience amoureuse (expérience langagière) et un discours qui le prend en charge, tend (mais toujours imparfaitement) à une coïncidence de l'énoncé (le DA) et de l'énonciation (notre D) sous la forme d'un acte verbal (le séminaire) et donc tend au *performatif*. Notre discours est largement (puisque nous avons abandonné *Werther* sans le remplacer par aucun énoncé-extérieur, par aucun livre) *sui-référentiel*. En somme, nous tendons à supprimer les guillemets que, par *Werther*, nous avons mis autour du discours amoureux. Nous tendons à congédier les « citations » (mais non la « frappe », car le discours amoureux est frappé), nous tendons à constituer un énorme performatif autour de ce performatif pur qu'est la figure *Je-t-aime*. Notre discours est l'acte même d'énonciation en quoi coïncide et s'épuise *Je-t-aime*. Tout notre séminaire (vous à titre projectif, et moi à titre de voix) veut dire : *Je-t-aime*. Et nous ne refuserons pas la *parenté* plus ou moins ironique, à notre gré, qui unit dans cette même catégorie qu'est le performatif : *je t'aime, je promets, je déclare la guerre, je mens*.

Ou encore, posons que le discours amoureux est un tout (soumis classiquement, scientifiquement, à l'analyse). Pour la logique, il est nécessaire de poser l'agent de la totalisation comme *extérieur* à la totalisation : le totalisant est à un autre niveau que le totalisé (dans ce cas D *extérieur* à DA). Sinon il se produit un *paradoxe* (le paradoxe du menteur)¹⁶. Mais, pour nous, nous escamotons volontairement cette extériorité, nous

refusons le leurre logique élaboré par les logiciens pour sauver le tout, nous acceptons un tout décomplété, marqué d'un point d'hémorragie.

En somme, on attendrait D/DA (Gif-sur-Yvette)¹⁷, c'est-à-dire discours sur discours amoureux. Mais nous *décevons* cette structure, nous perçons la barre : D↔ C DA : l'Yvette envahit Gif, le discours amoureux irrigue son métalangage. Deux incidences (entre autres) :

1) L'œuvre d'art

Tout ce préambule est une réflexion circonvolutive, par la voie de la logique lacano-freudienne (Recanati), autour du *tout* : *tout* parfait, absolu, complet pour la logique (moderne), par opposition au *tout* qui est toujours décomplété (tout moins un, ou plus un) de la logique lacano-freudienne (totalité/atotalité). Notre discours s'assume, c'est-à-dire *se pratique* dans l'atotalité. Ceci s'exprime par le fait qu'au *bris* du discours amoureux (mouvement brownien de *débris* de langage du sujet amoureux), correspond le *bris* de notre discours, à savoir les figures, qui est collection — un défilé *atotal* — non seulement parce que ce défilé n'est pas clos (à preuve les ajouts de cette année), mais encore et surtout parce que l'énuméré (l'énoncé) des figures implique des interstices et forme dès lors la structure même du trou, du non-dit, ou du sur-dit (du deux-fois-dit), c'est-à-dire, génériquement : du *lapsus*. En sorte que D C DA, en tant que bris et sur-bris, est comme une « œuvre » (littéraire ou artistique), mais de l'ordre des œuvres secondes, dont la littérature et l'art s'approchent peu à peu : l'ordre des *délires* (les « délires » ne sont pas forcément « fous », au sens courant du terme). Notre séminaire est une sur-construction, un *délire* (comme la religion, la science et l'analyse). Construction réussie ? Aussi nous faut-il peut-être renverser un mot de Freud (lettre à Jung, 1909, citée par Jones)¹⁸ : « Quel gâchis quand nous tentons de décrire une analyse ! Quel dommage de mettre en pièces le grand travail artistique que la nature a créé dans la sphère psychique ! » Remarque normale chez Freud, puisqu'il avait une idée unitaire de l'œuvre d'art, et une idée analytique de l'interprétation (avant que ce soit une idée psychanalytique). Mais, pour nous, c'est la *mise en pièces* de ce qui est déjà désuni, récurrent, tournoyant au sein même du langage amoureux, de la loquèle amoureuse, c'est cette mise en pièces des pièces (c'est-à-dire le contraire même d'une reconstitution, d'une restauration, d'une réunification) qui constitue l'œuvre d'art seconde, la nouvelle œuvre d'art. Notre séminaire est *une œuvre d'art*.

2) La bêtise

Il est des délires flamboyants, supérieurs, « respectalisés » par le « génie » : les délires artistiques (mythe Van Gogh). Le discours amoureux est certes une « œuvre d'art », mais

une œuvre d'art « bête », un délire « bête ». Or, si D↔DA, notre discours doit assumer une certaine bêtise — ou plutôt il doit accepter de rester muet sur l'éventualité de sa propre bêtise. Même problème que dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* (livre écrit au premier degré, mais pour être lu au second degré : risque énorme) : dire des choses bêtes en le sachant, mais sans le dire, *sans guillemets*. Ceci est la transgression même du métalangage. En effet, le métalangage met des guillemets, transforme l'*usage* en *mention*. De même, si nous étions « scientifiques », nous devrions, tout au long de notre séminaire, mettre des guillemets au discours amoureux, le rapporter de loin, avec des pincettes, ces pincettes que sont les guillemets : ne pas mélanger les torchons du discours amoureux et les serviettes de notre propre discours scientifique, sémiologique, critique. L'attitude « droite », « légale » serait de décrire des cas de discours amoureux, et puis d'interpréter, de distancier, de démystifier, de pointer le leurre. Or, c'est cette attitude *droite* que je récuse : nous ne distinguons pas vraiment l'*usage* et la *mention*, le *constatatif* et le *performatif*. C'est ce refus de se *reculer* — prendre du recul — par rapport au leurre (comme le faisait autrefois le dessinateur réaliste face à son modèle). C'est ce refus de recul que nous pouvons appeler du terme général de « bêtise ». La « bêtise » qu'il faut assumer dans le discours amoureux (et dans notre discours, qui n'en est que la palinodie) n'est pas sans rappeler la bêtise que l'analysant — ou même le simple consultant — doit accepter dans son discours. Mais naturellement, lorsqu'il s'agit d'un séminaire ou d'un livre, il faut beaucoup de temps, beaucoup de travail, pour supporter l'idée de paraître bête, pour en arriver à cet acte : lever, enlever les guillemets qui m'assurent contre l'accusation de bêtise.

Ou encore : qu'est-ce que la bêtise ? Un arrêt, une butée (cf. être buté), un figement *inopportun* (opéré à un mauvais moment). Un jour, un ami se mit à lire des fiches disposées sur ma table en vue d'un travail que j'avais à faire. J'en ai eu un vif sentiment de honte, comme si ces fiches, ainsi surprises, ne pouvaient être que « bêtes » : en fait, elles étaient bêtes parce que surprises, arrêtées, figées *prématurément*¹⁹. Être bête, c'est être surpris à son corps défendant. Le regard de l'autre fige mes fiches dans un drôle d'air, factice et naïf tout à la fois : c'est ainsi que naît la bêtise (cf. jeux d'enfants où il faut rester figé dans un geste idiot). De même, le discours sur le discours amoureux — du moment qu'il ne se veut pas « science » (« chiance » : « science avec patience, le supplice est sûr »)²⁰ et j'ai dit abondamment pourquoi — est un discours perpétuellement surpris en état d'impréparation, comme si sa « distance », sa « protection », sa « socialisation » était toujours devant lui, comme si vous, auditeurs, vous arriviez *toujours trop tôt* : « Attendez, n'ouvrez pas, n'entrez pas, je ne suis pas prêt. » Dans le cas du discours amoureux, la *butée prématurée* (la bêtise) a une forme précise ou un risque précis, la *psychologisation* (l'introspection psychologique) : toujours menacé de tomber dans une psychologie de l'amour (mais peut-être la psychologie est-elle le discours *naturel*, la *langue adamique* de l'amour). À cet égard, le recours psychanalytique²¹ est ambivalent : 1) il protège contre la « bêtise » psychologique, 2) il

risque de « réduire » le discours amoureux en agissant sur lui comme science. Car, si nous sommes « scientifiques », c'est souvent dans l'espoir d'éviter d'être « bêtes », ce qui n'empêche nullement qu'il y ait, à son tour, une bêtise de la science (manque de subtilité, dirait Nietzsche).

De nouveau, les figures

Notre travail de l'année dernière : *ouvrir*, dans la nappe du discours amoureux, des figures et les énumérer alphabétiquement (cent figures).

Je rappelle : la Figure est un épisode de *langage* (et à aucun moment un épisode biographique, un épisode de roman) du sujet amoureux. Épisode 1) *cernable* (propre à être distingué d'autres épisodes), 2) *repérable*, itératif (propre à être ressassé), sauf pour l'énamoration, que nous avons mise à part, 3) *reconnaissable* (en cela, c'est un signe), 4) *définissable* (pour chaque figure une définition, que nous avons donnée), 5) *nommable* (chaque figure peut être subsumée sous un nom : « Absence », « Comprendre », « Induction », etc.), 6) *citabile* (propre à être emblématisée, frappée par une marque verbale, une phrase, une citation, un exergue (l'année dernière dans *Werther* et les romantiques allemands)).

À ce rappel de définitions (car cette année de nouveau les figures), quelques ajouts récents :

DÉPIÈCEMENT ET ROMAN D'AMOUR

Option fondamentale de la notion de figure (concept opératoire) : le *discontinu*²². Façon dont nous immobilisons les figures pour en parler : ce n'est pas comme si nous immobilisions quelque chose qui flue, qui évolue lentement, organiquement, en faisant une « coupe » (géologique, microscopique), c'est plutôt comme si notre propre discours (le discours-séminaire) cassait, étoilait une vitre, la vitre du discours amoureux, et la considérait en mille (en cent) petits morceaux mobiles (comme dans un kaléidoscope). Les figures : des bris (aux arêtes vives).

Mais attention : il ne faut pas croire que nous *cassons* artificiellement le discours amoureux. Le *discours* est fondamentalement objet brisé, amas de bris, de débris. Cela se voit bien dans l'étymologie : *discursus* = « action de courir çà et là, allées et venues, démarches, intrigue ». Toutes ces premières définitions sont admirablement conformes au

discours amoureux (discours du sujet amoureux) : le malheureux, par son langage, dans la sphère de son langage (il n'est que langage) court çà et là (affolé, aveugle, méconnaissant). Ce sont d'incessantes allées et venues entre mille images, raisonnements, pensées, velléités, humeurs (nos figures). Son discours est effectivement une suite heurtée et contradictoire de démarches, d'intrigues à l'égard de l'autre, de lui-même, c'est la structure épuisante du *redan*. *Dis-cursus* : le discours est en soi dissociation, écartement, disruption (décharge électrique avec étincelle, éclatement), dépiècement.

ROMAN D'AMOUR

Il est une entité que le discours (en tant que force essentielle de dépiècement) défait : la suite chronologique des événements amoureux en tant qu'elle apparaît douée d'un devenir, d'un sens, c'est-à-dire le *roman d'amour*. Il y a antinomie entre le roman d'amour et le réseau des figures, et même un rapport de résistance du premier au second :

— Expérience d'un sujet qui voudrait « reprendre » des notes biographiques, le « journal »²³ d'un épisode amoureux, pour le casser et le ventiler, le dispatcher dans différentes figures : il y résisterait et se découvrirait attaché à l'*ordre* des incidents (la *chronique* de son amour), menacé d'être dépossédé de cet amour s'il consentait à abandonner son « histoire » pour se réduire à un bris anarchique de langage. Que se passe-t-il ?

— L'*ordre* (la suite diachronique des incidents, blessures, crises, réparations, fêtes) apparaît comme le *garant de l'image*, car l'ordre renforce le caractère fondamental de l'image : la *consistance*, la coalescence. Je suis fasciné par mon propre roman d'amour, mon amour comme histoire, sens, destin : la bio-graphie, l'éroto-graphie, un bien hautement narcissique (concept, même, de roman d'amour).

— Donc, en disloquant, en dépiétant ce roman en figures, en révélant sa vérité de pur discours (dis/cours), j'attente cruellement à l'Imaginaire, à mon Imaginaire (roman = dernière assomption, assomption supérieure de l'image). Les figures sont des *coins* insérés dans la compacité, le nappé du roman : je décolle *la peau du temps*, cette peau qui donne son individualité au corps spéculaire. Je détruis mon histoire, ma propre histoire, le leurre de cette propriété absolue : ma vie comme roman, ma *bio-graphie*.

De là (fantaisie épistémologique), imaginer une histoire qui ne serait pas chronique d'événements, mais chronique de *retentissements* : l'événement ne serait pas raconté (l'incident d'amour est d'ailleurs si futile qu'il est en fait irracontable ; dès qu'on n'est plus amoureux, il n'y a, rétrospectivement, plus rien à raconter), seulement son effet (cf. la poésie symbolique)²⁴. Le texte ainsi produit serait tout à fait énigmatique, du genre fantastique : ce qu'est, je crois, le texte des figures, le texte de notre séminaire.

Bien comprendre l'importance du passage (véritable mutation, saut structurel) de la chronique à la liste des figures. C'est l'opposition du roman et du code (d'amour). Par exemple, le code d'amour courtois : une trentaine de « figures », sous forme de maximes constatatives ou directives. Exemple : « Qui ne sait celer ne sait aimer », « À la vue imprévue de ce qu'on aime, on tremble », etc. Cité par Stendhal, *De l'amour*, et *Anthologie de l'amour sublime* (B. Péret)²⁵. Il y a eu, au moins, une tentative intéressante de compromis entre le roman et le code d'amour, la chronique et les figures : *la carte du Tendre*²⁶ (*Le Grand Cyrus*, de M^{lle} de Scudéry : figures bien cernées, mais disposées en *parcours*, voyage, du reste bien compliqué). Nous avons préféré la nudité de l'alphabet.

En effet, bien insister : la *suite* (alphabétique) de nos figures est voulue comme une *offense au roman* (qui est invinciblement en nous). La meilleure métaphore pour cette suite (c'est-à-dire notre séminaire) est une notion du bouddhisme tantrique. Les Tibétains envisagent une succession de vies (figures) comme les fleurs séparées d'une guirlande accrochée à un même fil : c'est l'*Ekotibhava*, « l'être-filé-ensemble »²⁷. Notre séminaire est un *Ekotibhava*.

WAGNER ET LA TON-SEMIOTIK²⁸

Le « dépiècement » (impliqué par la méthode des figures, qui repose sur le postulat que tout amour est en fait un dis/cours) — le dépiècement de la *chronique* (du roman) implique un problème de *valeur*. Ce dépiècement ou, si l'on veut parler positivement, cette promotion du « détail » (au détriment de l'idée même d'ensemble), ce privilège accordé chaque fois à une figure comme un morceau d'ivresse, cette volonté de retirer la vie, le sens de l'ensemble, a été défini, et dénoncé, par Nietzsche (à propos de Wagner) comme *décadent* : « Par quoi toute *décadence littéraire* est-elle caractérisée ? Par le fait que la vie ne réside plus dans l'ensemble. Le mot devient souverain et fait un saut hors de la phrase, la phrase grossit et obscurcit le sens de la page, la page prend vie aux dépens de l'ensemble — l'ensemble n'est plus un ensemble. Mais c'est là le signe pour tout style de *décadence* ; à chaque fois, anarchie des atomes, désagrégation de la volonté, liberté de l'individu » (*Le Cas Wagner*).

Or, curieusement — par un hasard curieux —, Nietzsche appelle ce cerne, cet isolement, cette autonomie du détail, un *geste*, et ces « gestes » relèvent de ce qu'il appelle la *sémiotique musicale* (*die Ton-Semiotik*) : « Chez Wagner, il y a au début des phénomènes d'hallucination, non pas des tons, mais des gestes. C'est pour les gestes qu'il cherche d'abord la sémiotique musicale ; si l'on veut l'admirer, c'est ici qu'il faut le voir à l'œuvre : comme il décompose, comme il sépare en petites unités, comme il anime ces unités, comme il les fait

ressortir, comme il les rend visibles ! Mais à cela s'épuise sa puissance : le reste ne vaut rien. »²⁹

De même, nous sommes décadents, nos figures procèdent bien d'un *geste sémiotique* ; mais, pour nous, c'est en quelque sorte volontairement que nous considérons que le discours amoureux — comme ensemble — *ne vaut rien*. Aucun respect *esthétique* (apollinien) pour le discours amoureux et cependant, nous l'avons vu, c'est une *œuvre d'art*, une dé-construction du continu (roman d'amour) et en même temps une construction du discontinu : un délire.

Le mot de Nietzsche est très important pour nous, car il nous fournit la définition la plus générale et la plus précise à la fois de la figure : *la figure est un geste de langage* (ici : bien opposer *geste* à *acte*).

-
1. Précision de Roland Barthes : « Cf. *supra* » (voir [ici](#)).
 2. Voir [ici](#).
 3. Sur cette célèbre distinction, voir « Écrivains et écrivants », 1960, *Essais critiques* (OC II, 403). L'écrivain utilise la langue comme un moyen, l'écrivain pratique la langue comme une fin.
 4. Karl Abraham (1877-1925) : psychanalyste, disciple et ami de Sigmund Freud. Ses *Œuvres complètes* (2 tomes) paraissent en 1965 et 1966 chez Payot.
 5. Theodor Reik, *Fragment d'une grande confession*, *op. cit.*
 6. C'est au livre XI de la 3^e partie de *Poésie et vérité. Souvenirs de ma vie (Dichtung und Wahrheit)* que Goethe relate sa passion pour Frédérique Brion.
 7. NDE : François Wahl, philosophe, éditeur et ami de Roland Barthes. — Voir « Chute », *Tel Quel*, automne 1975, n° 63, p. 39. Parmi « ceux qui signent », François Wahl cite Lacan et Mao.
 8. Claude Bonnefoy, *La Poésie française, des origines à nos jours. Anthologie*, Paris, Seuil, 1975, p. 76.
 9. Commentaire de Roland Barthes entre crochets.
 10. « Chute », *op. cit.*, p. 34.
 11. *Études sur l'Edipe. Introduction à une théorie du sujet*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1974, p. 18. Sur le « moulin à paroles », voir [ici](#).
 12. Le 22 janvier 1976, Alain Rousset fait un exposé sur Proust dans le cadre du « petit séminaire ».
 13. *Paillasse (I Pagliacci)*, opéra de Ruggero Leoncavallo (1892). Dans l'air le plus célèbre de la partition (« Ris donc, Paillasse »), l'acteur comique Canio (« Paillasse ») découvre la trahison de sa femme Nedda juste avant de monter sur scène...
 14. *Mus rodit/mus est syllaba* (latin) : la souris ronge/« souris » est une syllabe. Roland Barthes oppose l'emploi référentiel et l'emploi autonymique du mot « souris ».
 15. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points », 1979.
 16. Allusion au paradoxe d'Épiménide le Crétois. Roland Barthes se souvient peut-être de l'article de Didier Anzieu, « Le transfert paradoxal », tiré de la *Nouvelle revue de psychanalyse*, « La psyché », *op. cit.*, numéro auquel il se réfère dans ses notes de séminaire. Dans son article, Didier Anzieu surnomme Épiménide un de ses patients et apporte en note le commentaire suivant : « La forme logique la plus pure de ce paradoxe est : je mens. Donc je mens en disant que je mens. Donc je suis véridique. Mais si je suis véridique, je dis vrai en disant que je mens, etc. Les travaux de Russell sur les principes des mathématiques et le théorème de Gödel ont montré qu'on ne peut pas appliquer un raisonnement aux données constituant le cadre dudit raisonnement. Il est donc indécidable de savoir si je mens est vrai ou faux » (note 1,

p. 55).

17. Voir [ici](#).
18. NDE : Lettre du 30 juin 1909, citée par Ernest Jones, in *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, t. II : *Les Années de maturité (1901-1919)*, traduit de l'anglais par Anne Bertran, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1961, 2006, p. 281.
19. *Marg.* : « La Butée ».
20. Voir, d'Arthur Rimbaud, « L'Éternité », *Derniers vers* : « Là pas d'espérance,/ Nul orietur./ Science avec patience,/ Le supplice est sûr. » Lors de la séance du 30 janvier du « séminaire restreint », André Guyaux consacre un exposé à Rimbaud.
21. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
22. La fin du paragraphe est barrée dans le manuscrit.
23. Sur cette question du journal amoureux, voir la préface p. 41.
24. Roland Barthes écrit bien « symbolique » et non « symboliste » comme on pourrait s'y attendre.
25. *Op. cit.*, p. 40 sq. La référence renvoie à l'avant-propos « Le noyau de la comète ».
26. En fait, la carte de Tendre... Dans *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), roman précieux de M^{lle} de Scudéry, le pays de Tendre est une cartographie allégorique du sentiment amoureux et des différents cheminements qu'il peut suivre.
27. Maurice Percheron, *Le Bouddha et le bouddhisme*, Paris, Seuil, coll. « Maîtres spirituels », 1956, p. 129.
28. *Ton-Semiotik* (allemand) : sémiotique musicale.
29. Comme il le précise en marge, Roland Barthes se réfère au livre de J. Sojcher, *La Question et le sens. Esthétique de Nietzsche*, Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p. 221. Roland Barthes reviendra sur ces analyses nietzschéennes dans le séminaire « Tenir un discours », *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 203. Voir, de Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, texte et variantes par G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 36.

Séance du 22 janvier 1976

Que sont les figures ?

Quelle sorte d'êtres sont les figures ? Cela dépend du *point de vue*, c'est-à-dire de qui les considère — et dans un rapport d'usage avec elles¹ :

1) ÉRINYES

Du point de vue du sujet amoureux : imaginons un amoureux, en proie, un moment et par chance, à un état euphorique. Dans cet état — qu'il sait fragile —, une pensée, une image *contraire* va s'insinuer (par exemple, une pensée de jalousie, une pensée dépréciatrice de soi-même, etc.). C'est une figure dévastatrice, ravageuse. Elle guette le sujet, le happe, s'implante, le ravage, l'emporte : expérience pour ainsi dire quotidienne et épuisante du sujet amoureux qui se sent ainsi sans cesse, quoi qu'il en ait, *jeté* au milieu des figures qui se l'arrachent, se le disputent (cf. la *gribouillette*, objet-enjeu jeté au milieu d'un groupe d'enfants : à qui l'attrapera). Par quoi l'on voit que les figures sont des déesses, des êtres mythologiques : Bacchantes ou Érinyes, femmes de la Délacération. La figure est la sévère déesse dont parle Freud à propos du névrosé (*Essais de psychanalyse appliquée*) : « Il est une sorte de personnes auxquelles, non pas un dieu, mais une sévère déesse — la nécessité — a donné la mission d'exprimer ce qu'elles souffrent et de quoi elles se réjouissent. Ce sont les névrosés [...] »² L'ensemble des figures est une collection de dieux païens, un Olympe hétéroclite : la déesse « Attente », le dieu « Imaginaire », le démon « Retentissement ». Divinités ? Oui, à preuve qu'on voudrait bien les apaiser, les implorer et aussi peut-être les

honorer (aussi, chez soi, un petit autel éclairé au dieu « Comblement » ou à la déesse « Angoisse », plus qu'à l'objet aimé lui-même).

(N'oublions pas que toute la poésie du XVII^e siècle entre autres parlait abondamment de l'amour en termes mythologiques : c'est pour nous très ennuyeux → « immense erreur de langage d'une époque »³. Mais aussi et à l'inverse, on peut essayer de retrouver en quoi c'était senti, vivant : si je dis que les figures sont des Érinyes — pour peu que j'aie un peu de culture grecque — ce n'est pas de tout repos.)

2) SYMPTÔMES ET ÊTRES MYTHIQUES

Du point de vue « méta-psychologique » (c'est-à-dire « théorique », sinon « scientifique ») :

— La plupart des figures ont un versant imaginaire et un versant symbolique. Sans doute des « symptômes » (hypothèses d'Antoine Compagnon)⁴ : elles sont cernées par le Symbolique. Si l'amoureux en crise allait « consulter » un analyste et que celui-ci lui demandât quels sont les symptômes de « ce qui ne va pas », les symptômes du « grain de sable », la meilleure réponse de l'amoureux, pour peu qu'il ait assisté avec complicité à ce séminaire : « Mes symptômes ? Mais, ce sont les cent (et plus) figures du discours amoureux ! » Ce pour quoi on peut dire que l'amoureux en proie aux figures se sent continûment en *mal de sens* (ce « mal de sens » qu'est le symptôme), ce que dit Lévi-Strauss de la musique⁵, ce que je dirais de la « signifiance ». L'amoureux est dans la signifiance et dans la musique (vrai historiquement : poésie et musique, lieder).

— Même « scientifiquement », les figures sont des êtres mythiques. On peut dire de la figure ce que Freud disait de la pulsion (bien qu'il n'y ait aucune identité ; comparaison purement structurale : non de contenu, mais de place dans la « recherche ») : « La doctrine des pulsions est pour ainsi dire notre mythologie : les pulsions sont des êtres mythiques, à la fois mal définis et sublimes. Tout en ne pouvant jamais cesser d'en tenir compte au cours de notre travail, nous ne sommes pas certains de les bien concevoir. »⁶

3) CHIMÈRE. ÊTRE VERBAL

Une « définition » — sans la pertinence philosophique — peut faire la synthèse de l'approche amoureuse et de l'approche « scientifique » : on pourrait définir la figure comme une *chimère*, au sens spinozien (*Pensées métaphysiques*), c'est-à-dire essentiellement comme un *être verbal* : « Une chimère n'étant ni dans l'entendement ni dans l'imagination (faculté d'imiter, de représenter)⁷, nous pouvons l'appeler proprement un être verbal ; car on ne

peut l'exprimer autrement que par des mots. »⁸ La figure ne peut en effet se concevoir qu'à partir de et dans un contexte purement langagier, qui est le discours amoureux. La figure est un *concentré d'Imaginaire*.

Dans l'ordre des sciences dites « humaines » (je ne connais pas les autres), on ne peut définir l'*objet scientifique* que comme un objet qui a le consensus des savants. Cf. Brecht : la Raison est l'ensemble des gens raisonnables⁹. La « pulsion » est ce qui reçoit le consensus des psychanalystes. Consensus : fragile historiquement, précaire, offert à des délabrements, des mutations → dialectique des sciences. La figure : encore très faible consensus, même, plutôt *sensus* que consensus. C'est cette « possibilité » de consensus qu'on appelle la recherche... Ou du moins, actuellement : consensus avec moi-même. Depuis deux ans, je travaille bien avec cette notion : elle me *tient* bien.

4) SYNOPSIS

Enfin, du point de vue sémiologique, ne pas éviter la question : les figures, des signifiants ou des signifiés ? Rappelons d'abord que des signifiés, « y en a pas ». Depuis le passage de Lacan, ils ont disparu. En fait, les figures sont des épisodes de langage venus, advenus au sujet et qui sont transformés, retransformés en discours, plus ou moins variés. C'est toujours : ni signifié ni signifiant (au sens de l'ancienne sémiologie), mais *signifiant sur signifiant*. Les figures sont comme les matériaux d'un roman, les feuilles de carnet d'un romancier. Ce sont des *thèmes*, mais des thèmes, dès l'origine, verbaux. Le mieux est de comparer (et comparaison vaudra raison) la figure à un fragment de *synopsis* : le synopsis n'est ni un contenu, ni une forme (finale, arrêtée). C'est un objet langagier (verbal) *traductible, en transit*, qui peut passer dans d'autres formes, d'autres objets langagiers.

Sémiologiquement : tendre à déplacer la notion de signifiant — trop liée paradigmatiquement à signifié — vers celle de *traductible*, ou mieux, pour bien marquer l'idée de *passage* (*traducere* : faire passer d'un lieu à un autre) : *traductum-traducendum* (*traducta-traducenda*), choses déjà traduites et encore à traduire¹⁰.

« Vie » des figures

Quelle est la vie des figures (dans le sujet amoureux) ; vie = animation d'éléments le long d'un temps ?

Vie *imprévue* : 1) Au fur et à mesure que son amour « avance » (dans le temps), le sujet constate que certaines figures, d'abord très actives, insistantes, récurrentes, peu à peu (ou tout d'un coup) disparaissent, au point que le sujet doit faire effort, ensuite, pour retrouver à quel état elles se réfèrent. Certaines figures sont peu à peu frappées de déshérence, deviennent des sortes de vestiges archéologiques¹¹. 2) D'autres, au contraire, se maintiennent plus créatrices, plus vivantes que jamais, alimentent et animent sans répit la loquèle amoureuse : « elles tiennent le coup ». 3) Enfin, des figures, tuées pendant longtemps et que le sujet peut croire mortes, viennent à être réactivées puissamment par une contingence (un voyage, par exemple).

Cette « liberté » — ou disponibilité de mort/résurrection — de *passage* (du virtuel à l'actuel et vice-versa) des figures veut dire qu'elles forment bien un véritable *code*. Les figures sont actualisables comme des signes pris dans une réserve, selon les besoins des circonstances¹². Les figures ne sont pas plus « obsessionnelles » que les signes d'une langue : je puis rester vingt ans sans employer le mot « baobab », mais il n'est pas disparu : il peut réapparaître tout d'un coup dans mon discours. Les figures ne sont *ni refoulées ni forcloses*, seulement virtuelles, tenues à disposition, dans la mémoire de l'Imaginaire : l'Imaginaire comme mémoire, routine.

GROUPEMENT DE FIGURES

L'année dernière, les figures ont été présentées dans l'un des rares ordres qui ne soit pas un ordre, sans être désordonné : l'alphabet. Ceci avait valeur de principe méthodologique : 1) il n'y a pas de « construction » interne du discours amoureux, pas de structure unitaire, centrifuge, pas de hiérarchie, pas de sens global ; 2) les figures sont discontinues, on ne peut même pas en grouper certaines en micro-réseaux logiques. Ceci a été discuté en séminaire restreint¹³ ; en effet, parfois un semblant de lien logique : par exemple, entre « Cacher » et « Oblations » ? Mais je suis persuadé que l'ensemble des figures est vécu comme illogique, non fondé sur l'implication. Le discours amoureux est une nappe de langage que viennent crever des bulles, un « mouvement brownien ». La seule solidarité entre plusieurs figures est d'ordre syntagmatique : un « incident » fort (rencontre inopinée, etc.) peut amener un paquet, une grappe de figures : combinatoire éphémère.

J'insiste, car le fait — pour nous qui sommes des « commentateurs » et nous donnons inévitablement des airs de métalinguistes — de ne pas regrouper, organiser, synthétiser les figures suscite beaucoup de résistance. Il y a un entraînement (scolaire, rhétorique) vers le genre, la transcendance générique (forme, sans doute, du mythe de l'organique, de la synthèse, et finalement du Plein) : bourrer de force chaque « catégorie » et surtout que rien ne reste « en l'air » (car toutes nos figures sont « en l'air »). Pente aperçue — et dénoncée —

par Genette à propos de ces autres figures que sont les figures de rhétorique (*Figures III*)¹⁴ : ne pas resserrer les figures autour de quelques figures, pas de figure maîtresse.

Cette résistance au dépiècement égalitaire (qui est la nôtre), c'est l'envers de la séduction du *genre* (du générique), favorisée (flattée) par le fait qu'il y a des figures apparemment affinitaires, et que dès lors il apparaît « naturel » de les grouper sous un seul nom : cela économiserait le *pluriel* qui toujours coûte *plus cher* (économie par collectivisation). Par exemple : « Bonté », « Perfection » et son contraire « Altération » ; ou « Image » et « Retentissement ». Envie naturelle de regrouper les différents « malheurs » de l'amoureux (angoisse, catastrophe, abîme, délabrement) sous un seul genre : « Malheureux ». Il faut résister à cette envie, je l'ai dit, culturelle, rhétorique, n'admettre aucun *genre* comme tel. Pour nous, structurellement parlant, le genre est sur le même plan que l'espèce, le genre est un terme au même titre que l'espèce. Nous aurons : *Malheureux/Angoisse/Catastrophe*, etc. Le genre n'est pas *au-dessus* de l'espèce, il est à *côté*. Le genre se met sur la même ligne que l'espèce = destruction de l'*acolade*, objet logico-idéologique. Dans les deux cas douteux, il faut toujours aller dans le sens non de la synthèse mais de la partition des figures, non de la simplification mais de la multiplication.

Pourquoi ? Il faut encore le répéter : l'amoureux (celui qui tient et se tient un discours), ce n'est pas un logicien, ni un rhétoricien (même s'il est quelque peu rhéteur). Pour lui, *parce qu'il est toujours à même le langage*, dans la « tripe » langagière, « Bonté » ne peut se rapprocher de « Perfection » que dans le ciel des associations faciles, abstraites, scolaires. Ce qui fonde la figure n'est pas un mouvement analytique, conceptuel, métalinguistique, mais un mouvement de langage, et même de parole : la vie du langage n'est pas celle de l'esprit. L'être de la figure est un être de discours : l'*inflexion lexicale* est donc décisive. Le critère de contenu est secondaire. Ce qui est pertinent, ce n'est pas le contenu du « malheur » amoureux, c'est que l'amoureux se dise lourdement à un moment donné (et se le répète) : *je suis malheureux*. Si, à un autre moment, le sujet se sent (se dit) « délabré », il ne faut pas que nous le forcions à se dire « angoissé »¹⁵.

Philosophie de tout cela : n'accepter à aucun moment la *réduction* d'un mot à l'autre. Certes, à chaque figure, nous « interprétons » le mot qui la soutient ; mais notre interprétation, ne se référant pas à un système fermé, total (*cataleipsis*), n'est pas *réduction*, mais *efflorescence* : nous produisons un second texte.

L'ENSEIGNE

L'année dernière, à chaque figure, une *enseigne*, c'est-à-dire une marque verbale, une sorte de résumé formulaire (un exergue), prélevée dans *Werther* (ou dans les romantiques allemands). Cette année : plus de livre, donc, pour les nouvelles figures, pas d'enseigne ou

du moins l'enseigne restera vide, à *trouver* (plus ou moins ultérieurement). À trouver par moi, mais aussi, pourquoi pas ? par vous. Donc ici, seulement deux remarques générales sur l'enseigne, destinées aux auditeurs de l'année dernière :

1) Lieu d'extraction, mine, réserve des enseignes : *thesaurus*. J'indique deux réserves exemplaires (en laissant de côté le pur roman d'amour : *Werther*) :

a) On peut dire que chaque figure (« Attente », « Jaloux », « Angoisse », etc.) est très exactement la matière d'une *poésie*, comme au temps romantique : heureux temps (Hugo) où le fragment, le bris de langage (amoureux) qui vous montait à la tête était tout de suite une envie de vers, une envie de poème, une envie de forme ! (Le « poème » est, structurellement, la métaphore variée d'un seul signifié, qui court ainsi à travers les siècles : *Je-t-aime*.) Donc, réserve : la poésie.

b) Resserrant cette réserve et donc constituant la réserve *essentielle* (d'essence) de l'enseigne : l'*opéra*. L'assomption emblématique de l'enseigne, c'est l'air d'opéra. Normal, car l'opéra est le champ même (culturel) de *la production du discours amoureux*. La poésie (amoureuse) y reçoit son inscription décisive, double : inscription musicale (musique comme *bord* de la parole, musique *quasi parlando*)¹⁶ et inscription dans (sur) la scène, c'est-à-dire dans la situation intersubjective. Si j'avais eu le temps, mes enseignes, je les aurais trouvées (vous pouvez le faire à ma place) dans les *incipit* des airs d'opéra (attention : pas de discrimination par le goût ; Saint-Saëns comme Mozart : l'amoureux n'est pas un esthète). Noter, de plus, la très grande fortune culturelle de ces *incipit* (échos dans Proust¹⁷, preuve qu'il y a là un signifiant majeur) : « Je veux vivre dans ce rêve » (*Roméo et Juliette*, Gounod)¹⁸ ; « Pleurez mes yeux » (Chimène, Massenet)¹⁹. « La ci darem la mano »²⁰, « E lucevan le stelle »²¹ (anamnèse), « Non piangere, Liu » (*Turandot*)²², etc. Autant de figures pointées par la *formule*. Cette assimilation de la figure et de l'air d'opéra n'est pas factice. *Opera seria* (*Il Re pastore* de Mozart)²³ : air : développement d'un sentiment, *stase*, le long d'un fil narratif : le *recitativo secco* (les incidents, le fil de l'*Ekotibhava*)²⁴.

2) En effet, enseigne = formule. Réduites (légitimement) à leurs enseignes, les figures sont un *formulaire*, un discours de phrases, une phraséologie (cf. le Littré). Se rappeler Wittgenstein, Lacan (*Séminaire I*)²⁵ : signification d'un mot = tous ses emplois. La phrase, elle, n'a pas d'emplois, ou du moins ses emplois, par possibilité d'une combinatoire infinie, ne sont pas maîtrisables. Problème central de la linguistique, pressenti par Saussure : syntagmes figés, car il y a des phrases figées dans des emplois (les formules, les stéréotypes). Ce sont, en quelque sorte, des phrases-mots. À cette classe des phrases-emplois appartiennent, d'une façon plus ou moins proche, les *enseignes*, les phrases-guides du discours amoureux. Les enseignes sont des phrases qui ont un *emploi* (on pourrait presque dire au sens théâtral) dans l'économie signifiante du sujet amoureux.

Ceci veut dire que « la figure de la figure » est une forme phrastique, l'« essence » de la figure est en quelque sorte une phrase (même si on ne peut toujours la capter, la fixer). Et il

faut aller plus loin : une phrase, non pas en tant que contenu achevé, message plein (et à ce titre, nos enseignes sont trop accomplies, elles vont trop loin), mais en tant que forme, ébauche, *air syntaxique*, simple « mode de construction ». Par exemple, si l'objet aimé fait attendre indûment le sujet amoureux à un rendez-vous, une phrase vient à ressassement dans la tête de l'amoureux, ou plutôt un air de phrase, une phrase tronquée, réduite à son articulation : « Tout de même, c'est pas chic... il (elle) aurait bien pu... il (elle) sait bien pourtant... etc. » Ces phrases sont des matrices en ceci précisément qu'elles sont suspendues : la signifiante est dans l'allure syntaxique, non dans le rempli. *C'est dans la syntaxe qu'est la névrose*. On pourrait dire, avec un excès de paradoxe : les mots ne sont jamais fous (mais ils peuvent être jouissifs). C'est la syntaxe qui est folle. Normal : c'est là que le sujet cherche sa place — et ne la trouve pas — ou subit une place qui lui est imposée par sa langue. D'où²⁶ peut-être différents types de « folies » (de « sujets ») selon les langues : pas de psychanalyse au Japon, car syntaxe, peut-être, qui déplace l'Œdipe. Champ décisif de recherche à venir : la confrontation, non pas de la psychanalyse et de la linguistique du langage (déjà fait : Lacan, Jakobson)²⁷, mais de la psychanalyse et de la linguistique des langues, entièrement à faire.

Crédibilité initiale de cette recherche : ce qui a été pointé (malheureusement en passant) par Freud, Lacan et Safouan reprenant Lacan : appelons ce thème celui des « hallucinations verbales ». Lacan (Safouan, *Études sur l'Œdipe*) : « [...] caractère tronqué des hallucinations verbales, lesquelles se limitent le plus souvent à la partie syntaxique de la phrase : “Bien que tu sois...”, “Si tu devais encore...” »²⁸ = « mode de construction », « airs syntaxiques » (Safouan)²⁹. On peut remonter à Freud : 1) *L'Interprétation des rêves*, VII³⁰ : rêve du rêveur inconnu. Père veillant son fils mort : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » Freud décompose en « Père, ne vois-tu pas... » (et c'est effectivement ce qui nous reste, d'une façon assez troublante — et terrifiante — dans l'oreille. 2) Safouan : « L'inoubliable rêve de *non vixit* n'a-t-il pas livré son secret à Freud quand une phrase l'amena, *par son mode de construction*, à y soupçonner l'écho d'une autre [...] »³¹ Freud, *L'Interprétation des rêves*, VI³² : *non vixit* à la place de *non vivit*³³. Vient de l'antithèse shakespearienne : Brutus (*L'Interprétation des rêves*)³⁴. Freud parle ailleurs (*L'Interprétation des rêves*, VI, 4)³⁵ d'une certaine sorte de *déplacement* : « échange d'expressions verbales » entre les pensées. Il note *l'importance des « locutions usuelles »*³⁶.

LA SCÈNE

Pour en revenir au discours amoureux : évidente liaison entre l'air syntaxique, l'impulsion syntaxique et la « scène » (le rêve). Toutes ces « phrases tronquées » = les départs de scène, de retentissement, d'embarras, de redans : « Tout de même il (elle) aurait

bien pu » → « Tu aurais bien pu... » (≠ la non-scène, le « normal rationnel » : mais non, c'est très normal qu'il/elle soit en retard, ce n'est pas grave, etc.) La figure, parce que son être est une phrase (qui souvent résiste à se laisser retrouver, reconstituer), est toujours une « scène » virtuelle. Le discours amoureux n'est en somme fait que de « scènes » (que l'on fait mentalement à l'autre, aux autres et à soi-même) : versant psychotique-paranoïaque de l'amour-passion. Sous la voix amène, qui, l'être aimé étant arrivé et ayant mis fin à l'attente, ne marque en rien l'attente précédente et gomme avec terreur le reproche intérieur (peur d'être coupable en reprochant quoi que ce soit à l'être aimé), il faut, en toutes circonstances, entendre la voix aigre, agressive, mesquine et blessée qui dit : « Tout de même, tu aurais bien pu... » Bon exemple d'une scène tendre et agressive reposant sur un « Tout de même, vous auriez bien pu me répondre, m'écrire » : tout le discours de Charlus au Narrateur (*Le Côté de Guermantes*)³⁷ : de colère (rupture), où passe tout d'un coup l'inflexion verbale de l'attendrissement sur soi-même et cela *se traduit* en un paragraphe.

L'INTITULÉ DE LA FIGURE : LE MOT-ENSEIGNE

La phrase tronquée (l'hallucination verbale) qui est le germe de la figure (dont la figure est le déplacement langagier) serait souvent longue et difficile à retrouver (dans le rêve, il y faut au moins une auto-analyse). Cela n'empêche pas qu'il faille la postuler, même si elle est (provisoirement) absente de nos figures. Au reste, on peut considérer que le mot (singulier) qui sert d'intitulé à la figure procède du même mécanisme que l'enseigne. On ne doit pas le prendre pour un terme purement métalinguistique, lexicographique. À la limite, l'enseignement, ce peut être le mot qui indexe la figure, ce n'est pas alors un mot de dictionnaire (unité sémantique neutre, finie), c'est plutôt un mot-phrase (meilleur exemple : *Je-t-aime*). Par exemple, *Angoisse* n'est pas un simple concept, c'est une assertion (une exclamation) existentielle : « Je suis angoissé. » Le mot intitulant n'est donc pas une entrée de dictionnaire, c'est déjà un épingle verbal quasi syntaxique, quasi délirant, issu du sujet amoureux (tributaire, donc, de la *culture* de ce sujet). On dira que la figure est le nom insistant sous lequel le sujet manie l'affect. « Manie » signifie à la fois *croit exprimer* et *provoque, entretient*.

LA DÉFINITION

Quant à la *définition* qui a été donnée et sera redonnée au début de chaque figure, son ambivalence est claire : 1) d'une part, elle feint de jouer le jeu de la métalinguistique, elle joue au dictionnaire, *pondère* la figure, comme d'une tare (quille d'un bateau), permet donc

de la manier, de la faire revenir, de la distinguer, d'en faire *un objet de manipulation* intellectuelle ; 2) d'autre part, c'est une définition non conceptuelle, mais plutôt phraséologique : elle ne cherche pas à dire ce qu'est la figure, mais comment il faut en user, *par différence* avec ses voisines. Dictionnaire d'emplois ≠ dictionnaire de sens (de sémantèmes).

Insister sur ceci : la définition se place dans le champ du langage amoureux, non d'un être supposé de l'amour. La définition ne se réfère pas à ce qu'est le sujet, mais à *ce qu'il se dit*. S'il y a une figure (et une définition) de « Malheureux », c'est simplement parce que le sujet se dit parfois « Je suis malheureux ». Même si la définition est énoncée d'une façon apparemment impersonnelle et objective, il faut toujours se rappeler que c'est le sujet amoureux qui parle : si je dis de telle figure « Pensée de... », il faut savoir que c'est une pensée *parlée*. Le début implicite de toute définition est « Épisode de langage au cours duquel... ».

Reconnaisances

Nos figures forment un réseau (décentré). Pour qui ? (Pour qui ce travail ?) Non pour la science, mais *pour nous* (auditeurs, lecteurs du livre éventuel). Travail ad-hominatif, allocutoire (et par là même silencieusement interlocutoire). Autrement dit (ou du moins dit aussi dans un premier temps) : réseau *projectif*. Pour que *ça marche* (notre discours, le séminaire), il faut que certains s'y retrouvent : ce travail veut aller au-devant de l'auditeur, non pour l'instruire ou le séduire, mais pour lui offrir *un champ de reconnaissances*.

RECONNAISSANCE. IDENTIFICATION

Est-il demandé une projection pure (de l'auditeur dans les figures), une identification absolue (de ce même auditeur au sujet amoureux ici allégué) ? Nullement, ou du moins pas exactement. J'explique, ou du moins j'approche la nuance, par une métaphore.

Dans le *Banquet*, il est dit que l'homme est un *symbole*³⁸. Or (chez les anciens Grecs), le mot renvoie à une pratique de *complément*. Le symbole est une moitié de tessère : la tessère (tablette de métal ou d'ivoire : billet d'entrée, bulletin de vote, signe de ralliement) était partagée en deux. L'hôte en gardait une moitié, l'étranger accueilli l'autre moitié : en les mettant ensemble (*symbole*), ils pouvaient plus tard se reconnaître. Autrement dit, il faut distinguer *reconnaissance* d'*identification*. La reconnaissance ne se fait pas par projection,

surimpression identificatrice, mais par rapprochement de parties, de *bris* qui se complètent, comme dans un puzzle.

COMPLÉTER

Les deux parties sont mises en contact : la figure et son écouteur. Il s'agit, si l'on peut dire, simplement d'une *touche* : la figure vient *toucher* dans l'écouteur quelque chose de souvent obscur ; son statut est moins d'analogie que d'appel. Autrement dit (cf. notre métaphore de la tessère), il ne faut pas *s'écraser* dans la figure, l'épouser, mais seulement la *compléter*, chacun avec sa propre différence. Ce qui est pertinent dans la figure, c'est ce qui, en elle, oblige (l'écouteur) à *différer* : non pas à s'opposer, mais à *nuancer*, à *nuer* (tapisserie), c'est-à-dire en même temps *harmoniser et différencier*. Les deux parties de la tessère s'emboîtent, mais aucune tessère n'a la même ligne de cassure que sa voisine. Je considère donc comme une écoute « musicale » (harmonieuse), non pas forcément l'écoute identificatrice, mais aussi l'écoute de différence : la contre-reconnaissance (« mais je ne suis pas du tout comme ça ! »). L'auditeur se reconnaît comme « n'ayant pas vocation d'amoureux » : j'appartiens à une autre folie³⁹. L'ensemble des figures est comme un *canevas* : chacun complète avec ses laines. Ceci pourrait être un élément d'une théorie de la lecture : espace projectif mais non identification, c'est-à-dire pratique des *différences* mobilisées autour d'un schème commun, d'une *règle*, d'un *protocole*. La lecture est un appel de différences (\neq philologie), ou encore la lecture (ici, l'écoute) est le champ des *fausses ressemblances* (ou des reconnaissances provisoires, dilatoires, sursitaires, qui passent).

LE PLURIEL NÉVROTIQUE

Cependant, problème : ce qui est proposé, tendu ici à la reconnaissance (au complément, au « rêver à partir de... »), n'est-il pas trop formé, trop orienté, trop personnalisé, trop structuré (névrotiquement) ?

À cela répond ce que l'on pourrait appeler le « pluriel névrotique ».

1) Tentation typologique de la psychanalyse : définition, classification névrotique (ou psychotique) des sujets (hystériques, obsessionnels, paranoïaques). Par exemple cette tripartition (d'ailleurs très belle) de Freud (*Totem et tabou*) : « On pourrait presque dire qu'une hystérie est une œuvre d'art déformée, qu'une névrose obsessionnelle est une religion déformée et une manie paranoïaque un système philosophique déformé. »⁴⁰ Cette typologie s'est sclérosée dans les formes mondaines de la psychanalyse, dans les conversations, le « potin » où, à moitié par jeu, on essaie de situer chaque personne connue : est-ce un

hystérique ? un paranoïaque ? Sorte de jeu qui a remplacé le jeu psychologique des salons du XVII^e siècle → les portraits, La Rochefoucauld → la maxime (art admiré de Nietzsche).

Cette typologie est maintenant largement assouplie, dissociée. Il y a des *structures* typées, plus que des sujets typés. Un sujet a sans doute une structure dominante, mais d'autres traits d'autres névroses peuvent coexister à cette structure : un hystérique n'est pas indemne de traits obsessionnels, etc. Chaque sujet est un pandémonium de traits diversement combinés.

Quelle est la structure dominante du sujet amoureux pris en charge ici ?

L'amour relève, certes, d'une description psychanalytique, semble-t-il, mais le sujet amoureux n'est pas assigné à un type métapsychologique. Ou bien la crise amoureuse est censée « passer » toute seule, sans le recours à la cure, ou bien, si elle revient, c'est que l'investigation doit aller au-delà de l'état amoureux et remonter dans l'histoire du sujet jusqu'à une structure dominante connue.

À moins qu'il n'y ait là un défaut typologique : le sujet amoureux (qui répète toute sa vie l'état amoureux) est sous l'emprise de l'Imaginaire. Or, pas de nom pour la dominance de cette structure qui serait à la frontière (*borderline*) du névrotique et du psychotique (traits paranoïaques) (cf. cependant Christian David parlant de la *perversion* amoureuse)⁴¹. Il faudrait en inventer un. Lequel (à aligner sur hystérique, obsessionnel, etc.) ? Peut-être le *lunaire*.

Le *lunaire* : cf. Winnicott (ou du moins sa traductrice : *Fragment d'une analyse*)⁴² : *être-dans-la-lune* (sans substantif correspondant ; donc, en disant le *lunaire*, nous infléchissons). Enfants : processus *négatif* (car ne réfère même pas à une fantasmatisation), langage qui fait bloc, lié à la mère, proche du babil, mais moins positif : objet transitionnel qui ne pourrait bouger, *langage qui ennuie*.

Le *lunaire* est une appellation sévère qui définirait le discours amoureux dans son état le plus pauvre, comme un langage-bloc, proche d'un babil (cf. la loquèle)⁴³ : aire transitionnelle figée. État pauvre, mais peut-être « vrai », de l'Imaginaire.

Ce serait cet état de base qui serait *colorié*, dans certains cas heureux, par la verve poétique (poésie amoureuse) : sorte de contre-ennui artificiel arraché à l'ennui du discours amoureux.

2) La taxinomie psychanalytique n'est pas sans danger, car, à la sclérose d'une typologie raide des névroses, correspond en général une croyance accrue dans leur fixité. La névrose est conceptualisée comme une fatalité, ce dont le sujet peut tirer un profit secondaire : il souffre, mais au moins il n'est pas responsable, ce qui est la définition même de la tragédie (antique). Cependant, même si sa névrose est « donnée » à chacun, formée comme « avant lui », dans une région sur laquelle son « libre arbitre » n'a de prise qu'au prix du long travail analytique, même alors il est bien évident que chacun *colorie* — et il faut aller plus loin : a la liberté de *colorier* sa névrose à sa façon. Chacun peut se servir de sa

névrose pour en faire quelque chose d'autre qu'une névrose : une « œuvre d'art » (bien sûr), une philosophie — ceci repéré par Freud — mais aussi des productions plus privées : un charme pour l'autre, une aide, un éveil, etc. « Du profit intersubjectif des névroses ? » Peut-être faut-il avoir de ceci une vue quelque peu héraclitienne (cf. Nietzsche, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs, Écrits posthumes*). Héraclite : « Sa lecture de la loi au sein du devenir et du jeu au sein de la nécessité. »⁴⁴ Cette « couleur » de la névrose est comme l'un des points de « fuite » — d'ex-sistence — de *catalepsis* de la *catalepsis* psychanalytique.

Telles sont les possibilités d'une répercussion plurielle, d'une diffraction parmi les sujets d'un auditoire de cette construction apparemment compacte, monolithique du discours amoureux, tel qu'il est parlé ici.

YUN SHUI

Cette esquisse de l'écoute projective est conforme au sentiment que nous pouvons avoir des figures (que j'en ai eu moi-même en les travaillant pendant plus d'un an). Sentiment d'une contradiction inépuisable : d'une part, on croit — et on voit — qu'on peut toujours en rajouter, que la liste en est infinie, on en découvre toujours de nouvelles ; et d'autre part, on a le sentiment inverse qu'on les « retrouve » toujours, qu'elles se répètent en se variant, donc qu'on peut en emboîter certaines dans d'autres. Bref, avec autant de raison, on peut les augmenter et les réduire. Or, au décentrement, à l'instabilité du *corps* des figures (corps mystérieusement dilatant et contractant), répond la multiplicité, la labilité, la précarité des « reconnaissances ». En japonais, on appelle l'étudiant zen : *yun shui*, « nuage et eau », « celui qui passe comme un nuage et coule comme de l'eau »⁴⁵. Ainsi, me semble-t-il, des auditeurs du séminaire. Vous êtes *yun shui*, nuages et eau, non seulement à la fois restant et passant d'une année à l'autre, mais en chacun de vous à la fois s'obstinent et passent les sujets qui le composent⁴⁶.

La main entrouverte (le plaqué psychanalytique)

Style habituel, comminatoire, des intervieweurs : *comment vous situez-vous par rapport à... ?* Mythe d'une place obligée, d'une *topie* → embarras à répondre du sujet *a-topique* → question terroriste, puisque les termes mêmes en sont inacceptables.

Par exemple, comme il a été passablement question de psychanalyse dans le séminaire 1 (1975), la question inévitable serait : *comment vous situez-vous par rapport à la*

psychanalyse ? Cette question ne m'intéresse pas tellement, car nul n'a à rendre compte de sa situation, de son langage. Cependant, je n'éluderai pas, du moins pas complètement. Je vais essayer de répondre, mais seulement : 1) dans le champ de cette recherche-ci, c'est-à-dire sous l'instance d'un discours qui a pour objet le discours amoureux ; 2) donner des réponses « en spirale », s'ajoutant les unes aux autres, mais chaque fois à un niveau différent : surdéterminations sans cran d'arrêt.

Donc, motivation et sens du recours à la psychanalyse (comme méta-psychologie) dans ce séminaire ? Et donc, je répète, réponses en spirale.

1) DÉVOTION GIBELINE

Michelet⁴⁷ opposait l'esprit guelfe et l'esprit gibelin. *Guelfe* : Français légiste, scribe, homme de la loi, du formulaire écrit, de la raison, l'intellectuel (qui investit dans des « idées ») ≠ *Gibelin* (parti de Dante) : dévotion féodale de l'homme à l'homme, de sang à sang (cf. Marc Bloch)⁴⁸, qui investit dans des sujets humains plus que dans des idées. D'où une première réponse *possible*. Recours à la psychanalyse : non par croyance, conviction, responsabilité, mais par *dévotion aux amis*⁴⁹. Des morceaux de langage (en l'occurrence psychanalytiques) sont *voués* à ceux pour qui ce langage est important : *don*, don de langage. Problème énorme, et peut-être nouveau, le *don* de langage qui nuancerait l'analyse des conversions, convictions, foi, etc., que l'on rapporte seulement, d'ordinaire, à une pulsion d'*imitation* (psittacisme). En fait, le sujet se met à parler tel langage parce qu'il veut en faire don au sujet (transférentiel) qui l'inspire. Don de langage comme don d'amour. On peut aller plus loin : il n'y a pas de dehors de l'analyse ; quiconque est en milieu analytique est déjà analysant ; quiconque est en relation affective avec un analysant est lui-même analysant.

2) DE LA TAXINOMIE À LA LOGIQUE

Étant admis qu'on est *dans* la psychanalyse, reste à savoir à quoi, en elle, intellectuellement, on s'accroche. En moi-même, et selon ma propre histoire, cela peut changer. Par exemple : 1) Recours insistant à la typologie (à la taxinomie). Freud : Hystérique/Obsessionnel/Pervers, etc. ; Lacan : Réel/Symbolique/Imaginaire ; Frustration/Privation/Castration → matériaux chéris de la vulgate. Moi-même, j'ai fait un large recours, l'année dernière, à une psychanalyse typologique. Ce recours correspond à une envie de se mettre dans le tableau, d'être classé, c'est-à-dire *de ne pas être exclu*. En fait, il faut distinguer deux exclusions : a) l'exclusion qui est constituée, par la société, en *classe*

d'exclus (exemple les parias) ; cela appelle la « revendication » d'inclusion ; il est possible qu'un sujet exclu, *s'il est classé comme exclu*, puisse vivre positivement, dynamiquement, dialectiquement cette exclusion ; b) l'exclusion extrême, c'est-à-dire *l'exclusion du classement lui-même* ; le sujet n'est pas classé (ou classable) : c'est *l'atopie*, le statut vraiment intéressant, car il n'a aucun répondant, ethnologique ou sociologique (*l'atopique* n'est même pas marginal, car la marginalité est elle-même une classe). Donc, se classer (implicitement) comme obsessionnel ou psychotique, c'est d'une certaine manière s'intégrer, se récupérer, se réconcilier⁵⁰.

2) On peut lâcher la taxinomie analytique et suivre plutôt, dans la psychanalyse, le filon *logique* : logique du signifiant et du manque (sujet et/ou objet) ; mathèmes lacaniens⁵¹, ce que j'ai déjà un peu fait tout au long de ce proème (*catalepsis* et *cataleipsis*, Tout atotal, etc.). On investit alors dans une contre-logique : voie, non plus du bien-penser (c'est-à-dire penser selon des classes, des catégories étanches), mais du mal-penser, du penser-fuyant, du penser hors-classe.

3) SUIVRE LE LANGAGE

Cet itinéraire ébauché (au reste non terminé, *par statut*), je puis devenir plus précis. Ce qui m'intéresse *aujourd'hui* (ou de plus en plus) dans la psychanalyse, ce n'est pas — ou ce n'est plus, ou c'est de moins en moins — l'action, la pratique (l'intelligence) interprétative ou classificatoire, car je suis de plus en plus sensible au danger réductionniste. Ce n'est même plus tout à fait, comme je le croyais naguère, la postulation d'une science des déplacements (des substitutions). C'est plutôt de pouvoir suivre (indéfiniment) *où va le langage* (où va le discours)⁵² ; ou encore suivre le langage en sachant qu'il ne va nulle part. Je suis là pour aller plus loin — sans que ce *plus loin* doive être évalué en privilège de vérité, mais plutôt en termes d'aventure, de nécessité, de mouvement, au sens héraclitéen. Comme un géographe qui essaierait de repérer le trajet (souvent « perdu ») d'un cours d'eau dont il ne saurait où il va, ni si c'est le même (qui reparaît après ce « trou ») ; géographe, cependant, bien particulier : hors de tout métalangage, géographe lui-même dans le cours d'eau, « dans le bain ». Psychanalyse : vivante, pour moi, moins parce que je reconnais le *poids de l'obscur* que la fuite épuisante *dans l'enchevêtré*. (J'imagine un séminaire possible sur le labyrinthe.)⁵³

4) HUMAIN TROP HUMAIN

Je puis donc reprendre la question comminatoire de l'intervieweur : comment vous situez-vous par rapport à la psychanalyse ? Mais évidemment : *dedans* ! Seulement, ce dedans comporte, sans doute — ou inévitablement —, son point de fuite, qui n'est pas forcément son point de résistance ; bref : son ex-sistence. Autrement dit, chaque fois que la psychanalyse se présente elle-même comme une *catalepsis*, une fermeture, une prise, une mainmise, un tout total, je lui imagine ou je lui désire une *cataleipsis*, un laisser-couler, un *laisser-échapper*, un reste, un déchet : le lapsus même de la science des lapsus.

Très difficile — impossible même pour le moment — de conceptualiser, de théoriser ce nouveau déchet, ou ce déchet à venir. Ce qu'on peut dire : qu'il n'est pas de l'ordre de la *résistance* (sinon, il serait repris dans la *catalepsis* analytique et tout serait de nouveau bloqué, arrêté, asserté, dogmatisé). Peut-être, ce lapsus de la psychanalyse : l'histoire en tant qu'elle défera d'une manière imprévisible la prise psychanalytique (mais, bien sûr, pas *contre* la psychanalyse, ce qui serait une régression pure et simple, un obscurantisme), comme Einstein a *défait* Newton, sans l'abolir — car l'histoire (le temps) représente la puissance même, invincible, de l'Atotal.

Ou encore, avoir seulement envie de donner des noms, des lueurs nominales, à cela qui échappe — à l'Irréductible, à l'Intraitable : par exemple, selon un vocabulaire nietzschéen.

Ce lapsus infini peut être :

- 1) le « Humain, trop humain »⁵⁴,
- 2) la fête,
- 3) le païen, le vraiment païen,
- 4) un droit de second ordre, reconnu à l'intérieur du grand droit⁵⁵.

Tout ceci peut-être déjà rassemblé dans cette citation de Nietzsche, à ne pas prendre à la lettre, mais plutôt comme une *incitation* (Nietzsche, *Opinions et sentences mêlées*⁵⁶ ; 1^{er} tome de la seconde partie de *Humain, trop humain*) :

« *Ce qui est vraiment païen.* — Peut-être n'y a-t-il rien de plus étrange pour celui qui regarde le monde grec, que de découvrir que les Grecs offraient de temps en temps quelque chose comme des fêtes à toutes leurs passions et à tous leurs mauvais penchants, et qu'ils avaient même institué, par voie d'État, une sorte de réglementation pour célébrer ce qui était chez eux trop humain : c'est là ce qu'il y a de vraiment païen dans leur monde, quelque chose qui, au point de vue du christianisme, ne pourra être jamais compris et sera toujours combattu violemment. Ils considéraient leur "trop humain" comme quelque chose d'inévitable, et préféreraient, au lieu de le calomnier, lui accorder une sorte de droit de second ordre [...] »⁵⁷

(Peut-être : les Grecs de Nietzsche : notre Asie.)

5) LA PHILOSOPHIE

Ou encore : la « philosophie ». Encore une citation de Nietzsche : « Aristote dit à juste titre que “ce que savaient Thalès et Anaxagore nous le qualifierons d’extraordinaire, d’étonnant, de difficile, de divin, mais aussi d’inutile, car ils ne mettaient pas ce savoir au service du bien des hommes”. En choisissant et en distinguant ce qui est extraordinaire, étonnant, difficile, divin, la philosophie se définit par opposition à la science, de même qu’elle se définit par rapport à l’habileté en préférant l’inutile. La science se précipite sans faire de tels choix, sans une telle délicatesse, sur tout ce qui est connaissable, aveuglée par le désir de tout connaître, à n’importe quel prix » (Nietzsche, *La Philosophie à l’époque tragique des Grecs, Écrits posthumes*)⁵⁸.

6) LA DÉLICATESSE

Ou encore : la « subtilité », non comme qualité intellectuelle, mais comme option du *non-arrêt* des langages. Cf. Nietzsche : nous sommes scientifiques par manque de subtilité. J’aimerais mieux dire que le *lapsus* de la psychanalyse, ce serait la *délicatesse* (mot d’ailleurs nietzschéen)⁵⁹, seule garantie d’une carence radicale de toute normativité (et d’une carence de toute revendication de non-normativité : *époque*).

Comment peut apparaître, se manifester, se pratiquer le *supplément* (le *lapsus*) de la *catalepsis* psychanalytique ? Peut-être partir d’une remarque de Freud lui-même (*Essais de psychanalyse appliquée*, « Le thème des trois coffrets »)⁶⁰ à propos du *Roi Lear* : « Le contenu latent n’oblitére pas le contenu manifeste. »⁶¹ Or l’interprétation est invinciblement entraînée à oblitérer le contenu manifeste, et risque alors d’engendrer un discours réducteur (cataleptique). La *catalepsis* de la psychanalyse consisterait donc à entretenir un regard *louche*, strabique : à regarder *en même temps* dans la direction du contenu manifeste et du contenu latent, car le contenu manifeste a sa richesse et ce n’est pas Freud qui le niait (*Lear* par exemple). Et peut-être que, par un tour de vis supplémentaire, le contenu manifeste devient la *catalepsis* du contenu latent ! Ô paradoxe ! Soit un rêve où s’entend la phrase suivante : « La vérité, c’est l’affolement. » Je puis prendre tout de suite la voie psychanalytique, celle du jeu de mots. Par exemple, *la folle ment*, etc. Mais sans barrer cette voie, je puis aussi accorder une sorte de crédit extra-analytique — disons « philosophique » — à l’énoncé manifeste (celui qui est rapporté *en toute innocence* par le rêveur) : la vérité, c’est l’affolement, ma peur est ma vérité, etc. On retrouvera précisément dans cette phrase d’un rêveur amoureux la perception de l’amour comme vérité irréductible, perception d’où découlent les plus grandes productions de l’art et de la philosophie. Maintenu un peu plus

longtemps qu'il n'est convenable à côté de l'interprétation, la vérité en vient à figurer la *cataleipsis* même du leurre : elle devient l'*ex-sistant* du lapsus démystifié.

L'art, la philosophie, les œuvres sont certes, de droit, des champs de l'interprétation psychanalytique, mais ils en sont toujours et en même temps *les suppléments, les restes* (les déchets, les lapsus), ce qui s'offre, ne résiste pas et cependant ne se réduit pas. La lecture des autres œuvres que celles du corpus psychanalytique, pour tout sujet qui recourt à la psychanalyse, est donc capitale : cette lecture ne doit pas s'épuiser dans une intégration, ni s'absenter dans une distraction, ni se leurrer d'un profit « culturel » : elle doit fonctionner comme une force décisive qui permet de *dérivée*, de *déporter*, de déconstruire sans détruire, de déjouer la menace de la foi (psychanalytique).

7) LE PLAQUÉ PSYCHANALYTIQUE

Revenons au discours amoureux. L'année dernière, des considérations psychanalytiques sont venues, de temps à autre, s'appliquer à certaines figures du discours amoureux. On comprend maintenant qu'elles n'avaient pas la moindre valeur métalinguistique : elles ne visaient en rien à être le *dernier mot* sur le discours amoureux. Il y avait — et il y aura encore — un simple *plaqué* psychanalytique. Comment présenter cette *facticité* du commentaire psychanalytique ?

Métaphores culinaires : le plaqué analytique est comme une enveloppe (une croûte) qui, à la cuisson, peu à peu fond et s'incorpore au mets, s'y intègre et en fait partie. Exemple, les côtelettes de Louis XVIII⁶² : la plus basse recevait le suc des autres (que le roi ne mangeait pas). Ou les arêtes de l'aloise ; il y a une manière de la cuire, selon laquelle les arêtes fondent et deviennent comestibles, comme la chair même du poisson. Ou encore la peau du canard laqué qui devient succulente (si on injecte de l'eau sucrée dessous à la cuisson). Ou encore, dans la cuisine japonaise, il y a des mets que vous faites vous-même à table, mais qu'on vous prépare tout de même (rien à voir avec les infâmes viandes flambées devant vous ou les affreuses crêpes Suzette des restaurants français de New York). Mon effort propre, ici, est d'offrir un discours amoureux préparé, par un débrouillage qui est souvent psychologisant, c'est-à-dire apparemment *en retard*, à une lecture — une écoute — qui le cuira, se l'incorporera à sa façon. Ici, psychanalyse = points d'offrande. Tout ça veut dire quoi ?

Que le plaqué analytique s'intègre lui-même au discours amoureux : le sujet amoureux parle « Analyse ». Les bribes du discours interprétatif — plus ou moins bien mariées — viennent se ranger dans la loquèle, elles font partie de la folie du sujet amoureux actuel, car ce sujet est *historique*. La culture fait partie de son discours (en tant que discours amoureux) et il peut se trouver que cette culture soit largement psychanalytique. Si je suis amoureux et

que je veuille retrouver l'objet aimé dans une lecture, un livre, ce n'est pas dans Racine ou Benjamin Constant que je le retrouverai à coup sûr, c'est dans *Études sur l'Œdipe* de Safouan. Sur l'amour(-passion), il y a un silence général des sciences sociales, humaines, etc. Seulement deux discours, deux systèmes discursifs forts, l'ont pris en charge, en ont parlé : le discours psychologique (dans les romans), le discours psychanalytique. La contamination est inévitable : du discours romanesque, du discours amoureux et du discours psychanalytique, un discours happe l'autre (main chaude)⁶³.

Il est évident que nous opérons ainsi une *fuite* dans la psychanalyse comme *cataplexis* : nous ne coiffons pas un langage (le discours amoureux) par un autre, plus « sérieux » (la psychanalyse). Nous établissons un *paragramme*⁶⁴ (non une interprétation), une hétérologie. Nous déproprions pour nous approprier, jusqu'à ce qu'un autre, éventuellement (vous peut-être), survienne et nous déproprie à son tour.

8) LA MAIN OUVERTE

Autrement dit, sur la psychanalyse, nous ne fermons pas la main (Zénon⁶⁵ : *cataplexis*) ; mais non plus nous n'ouvrons pas la main tout entière, pour la laisser couler comme si elle n'était rien, de l'eau insipide et inutile, une « fantaisie » (Zénon : *phantasia* : représentation labile). Et non plus, encore moins, nous n'allons jusqu'à fermer poing sur poing (science, *épistèmè*). Nous tenons la main à moitié fermée, à moitié ouverte, les doigts légèrement pliés : c'est le geste de Zénon, la *sugkatathésis* : l'*assentiment*⁶⁶.

-
1. Comprendre : « et de l'usage que l'on en fait ».
 2. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et M^{me} Édouard Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, 1973, p. 73.
 3. L'expression est donnée entre guillemets dans le manuscrit, mais il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une citation.
 4. Roland Barthes s'inspire librement d'un article d'Antoine Compagnon, « L'analyse orpheline », *Tel Quel*, n° 65, printemps 1976. Étudiant et ami de Roland Barthes, Antoine Compagnon, dont le nom revient souvent dans le séminaire, a organisé à Cerisy-la-Salle, en 1977, le colloque *Prétexte : Roland Barthes*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1978, réédité en 2002. En 2006, Antoine Compagnon a été élu professeur au Collège de France.
 5. Sur la question de la musique comme langage, voir, de Claude Lévi-Strauss, « Ouverture » du *Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, et « Finale » de *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.
 6. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 129.
 7. Commentaire de Roland Barthes entre parenthèses.
 8. Baruch Spinoza, *Œuvres complètes*, texte traduit ou revu, présenté et annoté par Roland Caillois, Madeleine Francès et Robert Misrahi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 254.

9. Roland Barthes revient sur cette référence dans « Au séminaire », 1974 (OC IV, 510) : « Ou encore : de même que pour Brecht, la Raison, ce n'est jamais que l'ensemble des gens raisonnables, pour nous, gens du séminaire, la recherche, ce n'est jamais que l'ensemble des gens qui cherchent (qui se cherchent ?). »
10. *Traductum-traducendum, traducta-traducenda* (latin) : à la fois traduit(s) et à traduire...
11. *Marg.* : « Vie Mort Survie ».
12. *Marg.* : « Virtualité des signes ».
13. Voir la préface p. 20.
14. Voir « La rhétorique restreinte », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972. Selon Gérard Genette, la métaphore et la métonymie sont devenues les deux « chiens de faïence » de la rhétorique moderne (p. 25).
15. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* : Intitulé des figures » (voir [ici](#)).
16. *Quasi parlando* (italien) : terme du vocabulaire musical qui signifie « comme en parlant ».
17. Voir « Rachel, quand du seigneur... », air d'Eléazar dans *La Juive*, opéra de Jacques-Fromental Halévy (1835). Le grand-père du Narrateur s'amuse à citer cet incipit à propos du personnage de Bloch.
18. Air de Juliette au premier acte de *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (1867).
19. Air de Chimène au 3^e acte du *Cid* de Massenet (1885).
20. « Je te tendrai la main », duo de Don Giovanni et Zerlina au premier acte du *Don Giovanni* de Mozart (1787).
21. « Le ciel luisait d'étoiles », air de Mario Cavaradossi au début du troisième acte de *Tosca* de Puccini (1900).
22. « Ne pleure pas, Liu... », air de Calaf au premier acte du *Turandot* de Puccini (1926).
23. *Le Roi pasteur* (1775). La description que donne Roland Barthes correspond à l'*opera seria* en général. Les deux premiers numéros du *Re pastore* (air d'Aminta et air d'Elsa) sont reliés par un long récitatif de caractère narratif.
24. Voir [ici](#).
25. *Le Séminaire*, livre I, *op. cit.*, p. 272 : « Partons de la notion que la signification d'un terme doit être définie par l'ensemble de ses emplois possibles. Cela peut s'étendre aussi à des groupes de termes, et à la vérité il n'y a pas une théorie de la langue si on ne prend pas en compte les emplois des groupes, c'est-à-dire des locutions, des formes syntaxiques aussi. Mais il y a une limite, et c'est celle-ci — la phrase, elle, n'a pas d'emploi : il y a donc deux zones de la signification. Cette remarque a la plus grande importance, car ces deux zones de la signification, c'est peut-être quelque chose à quoi nous nous référons, car c'est une façon de définir la différence de la parole et du langage. »
26. Fin du paragraphe biffée dans le manuscrit.
27. À la linguistique générale (à laquelle sont associées la psychanalyse lacanienne et les analyses de Jakobson), Roland Barthes oppose la linguistique des langues particulières.
28. *Op. cit.*, p. 110.
29. *Ibid.*, p. 34. L'expression « airs syntaxiques » ne figure pas dans le texte de Moustapha Safouan.
30. *L'Interprétation des rêves*, traduit en français par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1967, p. 359. La traduction de Meyerson a d'abord paru, en 1926, sous le titre *La Science des rêves*. Un père veille le corps de son fils. Parti se reposer dans une chambre contiguë, il rêve que l'enfant l'interpelle (« Père, ne vois-tu pas que je brûle... ») et découvre, en se réveillant, qu'un cierge a mis le feu au lit de son fils défunt. Jacques Lacan analyse longuement ce rêve dans *Le Séminaire*, livre XI, *op. cit.* (§ V, « Tuchè et automaton »).
31. *Études sur l'Œdipe*, *op. cit.*, p. 34.
32. *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 359.
33. *Non vixit, non vivit* (latin) : il n'a pas vécu, il ne vit pas. Freud raconte un de ses rêves : « Là-dessus, saisi d'un sentiment étrange, je veux dire à Fl. que P... (ne peut absolument rien savoir car il) n'est plus en vie. Mais je dis, tout en remarquant moi-même l'erreur : NON VIXIT. Ensuite je regarde P... d'une manière pénétrante, et, sous mon regard, il devient pâle, évanescent, ses yeux deviennent d'un bleu maladif — et enfin il se dissout. » Cherchant à interpréter son rêve, Freud se rappelle qu'il a lu le mot *vixit* sur le socle d'un monument à l'empereur Joseph : « Les règles de l'interprétation ne permettaient pas encore de remplacer le *non vivit* dont j'ai besoin par le *non vixit* que me procure le souvenir du monument de l'empereur Joseph. Il faut qu'un autre élément des pensées du rêve y ait contribué. Je me rends compte que

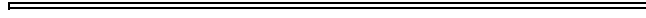
dans la scène du rêve se rencontrent deux courants de pensée, l'un hostile et l'autre tendre à l'égard de P... ; le premier est superficiel, le second caché ; ils sont représentés par ces mêmes mots : *non vixit*. Parce qu'il a rendu des services à la science, je lui érige un monument ; mais parce qu'il s'est rendu coupable d'un souhait méchant, qui est exprimé à la fin du rêve, je l'anéantis. » Freud, enfin, s'interroge sur l'origine de l'opposition *non vivit / non vixit* : « Où ai-je vu une semblable antithèse, un rapprochement de réactions opposées à l'égard de la même personne, toutes deux bien fondées et qui cependant ne s'entre-détruisent pas ? Il n'y a qu'un texte semblable : le discours saisissant où Brutus se justifie, dans le *Jules César* de Shakespeare : "Parce que César m'aimait, je le pleure ; parce qu'il était heureux, je me suis réjoui ; parce qu'il était brave, je l'honore ; mais parce qu'il voulait le pouvoir, je l'ai tué" » (op. cit., p. 359, 361).

34. *Op. cit.*, p. 359.
35. *Op. cit.*, p. 194.
36. « Je vais maintenant présenter un rêve dans l'analyse duquel l'image, substituée à la pensée abstraite, joue un plus grand rôle. On peut préciser la différence qui sépare cette interprétation des rêves de l'interprétation symbolique ; dans l'interprétation symbolique, la clé du symbole est choisie arbitrairement par l'interpréteur ; dans nos cas de déguisement verbal, ces clés sont universellement connues et livrées par des locutions usuelles. Si l'on connaît les circonstances exactes et leurs associations ordinaires, on peut comprendre des rêves de cette espèce, entièrement ou par fragments, même sans le secours du rêveur » (*op. cit.*, p. 294).
37. *Op. cit.*, t. II, p. 557. Le 8 janvier, la séance du « petit séminaire », consacré aux intimidations de langage, porte sur « les discours de Charlus ». En 1977, au Collège de France, Roland Barthes reviendra au cours de son séminaire « Tenir un discours » sur le « Discours-Charlus » (*Comment vivre ensemble, op. cit.*).
38. Dans son discours sur l'origine du désir amoureux, Aristophane compare l'androgyné frappé par Zeus à une tessère d'hospitalité (*Le Banquet*, 192) et à un jeton (*Le Banquet*, 193).
39. La fin du paragraphe est barrée dans le manuscrit.
40. Cité par Norman Brown, *Éros et Thanatos*, traduit de l'américain par Renée Villoteau, Paris, Julliard, coll. « Les Lettres nouvelles », 1960, p. 175-176. L'édition française donne en note la référence suivante : « *Totem et tabou*, pages 104-105, traduction S. Jankélévitch, Payot, 1925. »
41. *Op. cit.* p. 32. Est appelée « perversion » toute pratique sexuelle non procréatrice. L'amour, parce qu'il excède le simple désir de procréation, relèverait donc d'une forme de perversion. Voir, de Roland Barthes, « Lecture de Brillat-Savarin » (1975) (OC IV, 809) : « La perversion est, si l'on peut dire, l'exercice d'un désir qui ne sert à rien, tel celui du corps qui s'adonne à l'amour sans idée de procréation. »
42. D.W. Winnicott, *Fragment d'une analyse*, traduit par Jeannine Kalmanovitch, préface de R. Khan, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1975.
43. Voir [ici](#).
44. *Op. cit.*, p. 240.
45. Alan Watts, *Le Bouddhisme zen, op. cit.*, p. 118.
46. Paragraphe barré dans le manuscrit.
47. Roland Barthes, *Michelet* (note 1, OC I, 334) : « Le couple Guelfe-Gibelin est un thème micheletiste. Le Gibelin, c'est l'Allemand, c'est-à-dire la dévotion de l'homme à l'homme, la Grâce, le Monde-Femme. Le Guelfe (d'ascendance romaine), c'est la raison, c'est la loi. » Roland Barthes revient souvent sur cette opposition dans son œuvre. Dans *Sollers écrivain* (1979), il revendique le droit à une critique affectueuse, fondée sur la sympathie pour l'auteur (OC V, 616).
48. Dans *La Société féodale. La formation des liens de dépendance* (avant-propos d'Henri Berr, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 1939), Marc Bloch étudie les différents types de dépendance et de vasselage au Moyen Âge. Il n'est nulle part fait mention de l'opposition des Guelfes et des Gibelins.
49. Plusieurs séances du « petit séminaire » sont consacrées à des exposés d'étudiants sur la médecine (Roland Havas, le 29 avril 1976) et sur la psychanalyse (Antoine Compagnon, le 6 mai, Contardo Calligaris, le 13 mai). Le 20 avril, Laurent (Dispot ?) fait un exposé sur « Psychanalyse et intimidation ».
50. Barré dans le manuscrit à partir de « Ce recours... ». Précision de Roland Barthes : « cf. *supra* : sur le pluriel névrotique » (voir [ici](#)).
51. « Mathème » (néologisme forgé par Jacques Lacan à partir de mathématique) : formule algébrique rendant compte des concepts de la théorie psychanalytique. Dans le préambule de ce séminaire (p. 320-321), Roland Barthes imagine des

mathèmes du discours amoureux...

52. *Marg.* : « Céline Psychanalyse ».
53. En 1979, Barthes consacra à « La métaphore du labyrinthe » son séminaire au Collège de France. Voir *La Préparation du roman I et II*, *op. cit.*
54. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
55. Phrase barrée dans le manuscrit.
56. Friedrich Nietzsche, *Opinions et sentences mêlées*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Denoël-Gonthier, 1902, coll. « Bibliothèque Médiations », 1975, p. 127.
57. La dernière phrase de la citation est barrée dans le manuscrit.
58. *Op. cit.*, p. 223.
59. Précision de Roland Barthes : « Cf. citation *supra* » (voir [ici](#)).
60. *Op. cit.*, p. 101.
61. Cette citation ne figure pas dans le texte de Sigmund Freud, qui diffère sensiblement de l'analyse qu'en propose Barthes : « Afin d'éviter tout malentendu, je tiens à le dire, je n'ai pas l'intention de nier que le drame du *Roi Lear* veuille rendre sensibles ces deux sages leçons qu'on ne doit pas renoncer de son vivant à son bien et à ses droits et qu'il faut se garder de prendre des flatteries pour argent comptant. Ces avertissements et d'autres, analogues, ressortent en effet de la pièce, mais il me semble absolument impossible d'expliquer par l'impression que ces réflexions produisent l'effet écrasant du drame, ni d'admettre que les intentions personnelles du poète soient épuisées par celle de donner ces leçons » (*ibid.*, p. 101).
62. « On dit que le roi Louis XVIII, fin gourmet, se faisait cuire par son cuisinier plusieurs côtelettes empilées les unes sur les autres, dont il ne mangeait que la plus basse, qui avait ainsi reçu le jus filtré des autres », « L'aventure sémiologique » (1974) (OC IV, 525).
63. Dans le jeu de la main chaude, les mains s'empilent les unes sur les autres, celle du dessous se plaçant au-dessus et ainsi de suite... Cette métaphore est récurrente dans l'œuvre de Barthes.
64. Un « paragramme » est une faute d'orthographe ou de prononciation, volontaire ou non, qui consiste à substituer une lettre ou un son à un autre. Roland Barthes utilise le mot de façon métaphorique : le discours psychanalytique se donne comme une simple transformation du discours amoureux et non comme un discours de vérité.
65. Il s'agit de Zénon de Citium (v. 335-v. 264 av. J.-C.), fondateur de l'école stoïcienne. Selon Cicéron (*Academia prima*, I, 61-69), Zénon symbolisait le processus de la connaissance avec sa main. Les doigts écartés correspondaient à la « représentation », les doigts resserrés à l'« assentiment » (comme représentation reconnue). Le poing fermé correspondait à l'appréhension en conformité avec la chose.
66. Sur cette question de l'assentiment (que Roland Barthes prend dans un tout autre sens que Zénon), voir « Note sur *Aujourd'hui* » (1956) (OC I, 646), « *Aujourd'hui ou les Coréens* » (1956) (OC I, 666), « À propos des *Coréens* » (1957) (OC I, 887), « Alors, la Chine ? » (1974) (OC IV, 516) et *Roland Barthes par Roland Barthes*, « L'assentiment, non le choix » (OC IV, 628).

Séance du 29 janvier 1976



Petit-autre

DISCOURS DU SUJET AMOUREUX

Le discours amoureux est le discours du *sujet amoureux*. Mesurer comme ceci est aberrant (et par suite, notre séminaire, anamorphose possible de ce sujet, l'est aussi, à longueur d'année)¹ : discours dont l'interlocution est inexistante ou du moins perverse. Dans le discours amoureux, l'interlocuteur est une image. Cette image constitue un autre très particulier : le sujet parle, parle. Mais à qui, de qui parle-t-il ?

En latin, distinction précieuse, deux mots pour « autre » : *alius* (un autre, des autres) ≠ *alter* (l'un des deux). (Penser aussi aux langues : *singulier/duel, pluriel*.) *Alter* : l'autre des deux qui n'est pas moi, mais avec qui je suis enfermé dans le duel (entité grammaticale), la dyade (entité lacanienne). Cet enfermement, ce circuit strictement duel : celui du Miroir². Cet autre (*alter*) est l'autre élément de la dyade imaginaire. Faute de posséder, comme l'animal, un corps propre, biologiquement coordonné et unifié (disposition anthropologique due à la prématuration), *l'infans*³ anticipe cette identité grâce à l'image du Miroir. Cette place est remplie, soit par le Moi idéal (≠ Idéal du Moi), soit par un autre réel (l'autre, *alter*, le semblable), objet de l'énamoration quand cette image en vient à se projeter sur lui. Cet autre-image, cet *alter*-image, c'est le *Petit-autre*. Dans le champ amoureux qui est décrit dans notre séminaire et qui est celui de l'Amour-Passion, de l'Énamoration, au sens lacanien (non pas seulement Trauma, mais *Verliebtheit*)⁴, de cet amour situé en plein dans le registre de l'Imaginaire (en se rappelant qu'il n'est cependant pas d'Imaginaire sans Symbolique, dès lors que le sujet parle ou même seulement joue au *Fort/Da* de la bobine)⁵, donc dans le champ de cet amour-là, le Petit-autre, c'est l'image captivante, c'est le corps parfait qui vient en place du Moi idéal. Bref, vous le savez : le Petit-autre, c'est ce qui a été dénommé ici, l'année dernière, selon un vocabulaire plus classique : *l'objet aimé*.

Objet aimé : expression qui n'est pas inexacte. Il est vrai que l'être aimé, immergé dans l'Imaginaire du sujet, y devient un *objet* (face à un sujet). C'est l'*aliénation amoureuse*, marquée non seulement en ce qu'elle aliène l'ego (qui dépend de, est asservi à une image), mais aussi parce qu'elle aliène l'autre, en fait un objet. Je voudrais profiter de ce second discours (de cette palinodie) pour m'habituer, nous habituer, à une expression moins engagée, moins pessimiste, plus légère (elle sera cependant plus pédante, mais par là même peut-être plus ironique), plus objective et moins objectale : appeler désormais, dans le discours de ce séminaire, l'objet aimé : *Petit-autre* (on gardera l'expression « objet aimé » dans les définitions qui sont des feintes métalinguistiques).

Le profit de cette substitution⁶, de cette nouvelle appellation, tient moins en effet à la précision de la référence psychanalytique qu'à l'inflexion caritative qui saisit cette expression de *Petit-autre* et finit par en faire à mes yeux l'essentiel : tout en étant une image, un objet aimé, au sens abstrait du terme, *Petit-autre* est *aussi* un être chéri. Même dans l'Amour-Passion le plus brûlant, il participe au champ de tendresse de la Mère ; et dans la dyade amoureuse, les rôles sont circulaires, infixables, mêlant sans prévenir la voix active et la voix passive. *Petit-autre* occupe pour le sujet amoureux la place de la Mère, mais il est aussi — contradictoirement — vécu comme un enfant dont ce même sujet amoureux est la Mère. Derrière le terme lacanien, on voudra bien rétablir, en paragramme, grâce au *Petit* de *Petit-autre*, chaque fois qu'il sera ainsi prénommé, la tendresse qui, dans l'amour même, unit le sujet amoureux et l'être aimé.

Note

Nous donnerons d'abord les figures nouvelles — non repérées l'année dernière — et peut-être n'aurons-nous pas le temps de revenir sur les figures anciennes pour en donner les ajouts.

Figures nouvelles : il y en a une quarantaine, mais la plupart sont brèves.

Cependant, appliquant tout de suite le principe d'atotalité, ou d'ex-sistence, ou de lapsus, ou de *cataleipsis* (*pas de règle sans exception*), je commencerai par une exception : je vais traiter d'abord d'une figure ancienne, dont je donnerai le rappel bref et les ajouts (plus copieux).

Pourquoi mettre cette figure (ancienne) en tête de cette palinodie ? On le sait, les figures ne sont pas organisées, il n'y a pas de figure maîtresse ou de figure centrale. Si donc nous mettons une figure hors classe, hors alphabet, ce n'est pas en fonction d'une considération logique : la figure en question ne commande pas aux autres. Si nous la

mettons en tête, c'est en raison de son caractère brûlant : c'est une figure de feu, une figure-phénix, qui renaît sans cesse le long des autres figures. Sa place initiale est donc justifiée, non au regard de la logique, mais dans le champ de la *philologie active*, que demandait Nietzsche⁷.

1. Parenthèse barrée dans le manuscrit.
2. *Marg.* : « Notes d'Hubert Ricard ». Sur « Petit-autre », voir [ici](#). Sur Hubert Ricard, voir [ici](#).
3. *Infans* (latin) : enfant ; littéralement, « celui qui ne parle pas encore ».
4. *Verliebtheit* (allemand) : fascination imaginaire, énamoration.
5. Voir [ici](#).
6. *Marg.* : « Le constatif ».
7. *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 84.

Je-t-aime

Jetaime
ancien « -aime »

Définition

Figure hors classe. Preuve : seule figure dont il est im-pertinent — ou, dit d'une autre manière, impossible — de donner une définition, car la définition de la figure est intégralement son intitulé.

Rappel

-aime pointe un sémantème fort dans lequel le sujet est immédiatement pris : l'infinitif du mot (aimer) serait donc impertinent. Ce sémantème (en indo-européen, issu probablement de *amma*, maman) a son assomption dans le syntagme fortement unitaire, cimenté : *Je t'aime = Jetaime*. Cf. hongrois *szeretlek*. Il serait de l'ordre du *cri*. La figure ne se réfère donc à aucun message purement informatif. Il ne s'agit pas du *Je-t-aime* de la déclaration d'amour, mais d'une bouffée récurrente du discours amoureux, d'une apostrophe amoureuse. Le mot serait traversé par trois imaginaires :

1) *Imaginaire de la demande* : *Je-t-aime* serait le mot de la demande de présence (*Sois là, Parle-moi, Aime-moi*). Il se situerait plus précisément au niveau (au moment) quéusif de la demande : c'est un appel (cf. « Du pain ! Au secours ! »). À un moment, le sujet s'identifie à son besoin, il explose en expression (notion d'« explosème ») : mot typiquement névrosé en ce que quelque chose qui est de l'ordre du désir se formule dans le registre de la demande (Lacan).

2) *Imaginaire du désir partagé* : *Je-t-aime* appelle évidemment une réponse positive. Mais ce qui est fantasmé, c'est la simultanée, la coïncidence pure de l'apostrophe et de sa

réponse, comme si les deux *Je-t-aime* symétriques devaient être proférés en même temps « en un éclair unique » (Baudelaire). La notion même de réponse est utopiquement périmée, le temps du langage est aboli. Discussion à ce propos d'un mot énigmatique de Heine : « Quand tu me dis *Je t'aime*, je ne puis que pleurer amèrement ! »¹

3) *Imaginaire de l'Amour dialectisé* (« réussi ») : bien que répété, *Je-t-aime* serait à chaque fois un signe unique, et dès lors toujours nouveau. La dialectique consisterait à conquérir sans cesse des sens nouveaux à travers les mêmes signes et à triompher du pouvoir réducteur du langage.

Cette figure a été l'occasion d'une analyse où l'on a essayé une notion nouvelle : la *Profération*, en l'opposant à l'*Énoncé* et à l'*Énonciation*. Dans la *Profération*, la place du sujet n'est ni dans la facticité de la fonction « langage » (*Énoncé*), ni dans la langue (*Énonciation*), mais dans la vérité de la voix et du temps, c'est-à-dire de la différence, de la « toujours première fois ». Pour la *Profération*, il n'y a pas de métalangage de relais (linguistique pour l'énoncé, sémanalyse pour l'énonciation) ; dans la *Profération*, le désir n'est ni refoulé (énoncé) ni reconnu (là où on ne l'attendait pas : énonciation), mais simplement *joui*.

Je-t-aime ne serait évidemment ni énoncé ni énonciation, mais *Profération*.

Ajouts

HOLOPHRASE (HOLOS : TOUT ENTIER)

Lacan, *Le Séminaire I*², et Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*³. Le langage infantin se situe entre le babil et la formation (œdipienne) de la phrase : premiers morphèmes, premiers mots. Chacun est comme une phrase complète, un énoncé complet : « Expressions, phrases qui ne sont pas décomposables et qui se rapportent à une situation prise dans son ensemble. » « Toute holophrase se rattache à des situations limites, où le sujet est suspendu dans un rapport spéculaire à l'autre » (Lacan)⁴. Et Julia Kristeva insiste : elle est immergée⁵ dans le langage gestuel (≠ langage conceptuel), le référent du discours n'est pas donné dans le discours. Le discours ne *dénote* pas encore, ce n'est pas une thèse prédicative (sujet + prédicat) : il est plus près d'une opération (transformer, désirer) que d'une phrase. Le sujet qui est prédiqué par le mot (*topic*)⁶ est en fait le désir, la pulsion. *Je-t-aime* semble bien une holophrase : 1) En fait il n'est pas décomposable (d'où notre façon graphique de présenter la figure). Il n'y a pas *Je* (un *je* antérieur et indépendant) + aimer + toi, mais un *jeté* global, immédiat. 2) Il s'agit bien d'une situation-limite : sujet suspendu à

l'autre dans le miroir. 3) Pas de référent, pas de message dans le mot lui-même : cela ne dénote rien (sauf dans la déclaration d'amour, exclue de la figure). 4) Le vrai sujet, c'est le désir-demande. 5) Ce n'est pas une phrase, c'est une opération qui vise à transformer l'autre, à lui arracher un *Je-t-aime aussi*.

Nature holophrastique du *Je-t-aime* :

1) Rapport avec le *cri*. Sur le *cri* : Freud, repris par Safouan, *Le Structuralisme en psychanalyse*⁷. Cri d'appel, parce que l'enfant est d'abord incapable de provoquer l'action spécifique qui ne peut être réalisée qu'avec une aide extérieure → voix (décharge). En effet :

— *Je-t-aime* : registre de la voix, et souvent voix basse, cri bas, au plus près du corps, de l'étreinte, à même l'oreille de l'autre.

— Appel indifférencié : j'appelle, je t'appelle, sans savoir exactement ce que je veux, comme si je ne pouvais parler (-aime = maman !)

— Freud : « [...] c'est dans le cri d'appel que s'accomplit l'hallucination. »⁸ En effet, *Je-t-aime* hallucine la réponse « Moi aussi ». En tant que cri, *Je-t-aime* exclut toute négativité⁹ → hallucination du cri. Il n'est pas possible de dire *Je-t-aime* en imaginant une réponse négative. Cette interprétation personnelle n'est déjà plus psychanalytique. Cf. « Affirmation première »¹⁰.

2) En tant qu'holophrase, *Je-t-aime* supprime les nuances, les explications, les aménagements, les scrupules : d'une certaine manière — paradoxe exorbitant de langage — il fait comme s'il n'y avait aucun théâtre de la parole, de l'intersubjectivité. Mot qui est toujours « vrai », mot sans feinte, sans espace de feinte (contrairement à l'accusation d'inauthenticité qui est souvent portée contre lui) : mot de la profération.

3) Mot de la dyade (maternelle, amoureuse). Postulativement, il est donc sans ailleurs (*jet langagier sans ailleurs*), n'est pas pris dans le jeu de la distance signifié/signifiant. Ce n'est ni un signifié ni un signifiant, ce n'est pas un signe (encore la Profération) : il n'est métaphore de rien. C'est une lettre pure, mate, intraitable. La lettre de la Profération n'est pas prise dans le langage social ; elle n'est pas un moment social. Ce n'est pas la lettre des philologues, ni même celle des psychanalystes.

Le cri, l'holophrase *Je-t-aime* se défait dès qu'elle est médiatisée par la syntaxe, c'est-à-dire la possibilité d'une transformation, d'une substitution structurale¹¹. *Je-t-aime* n'équivaut en rien à des substituts qui auraient pourtant même sens : *Je l'aime*, *Toi que j'aime*, etc. (Exemple même de cette altération, parce qu'elle est voulue, intéressée : euphémiser le cri *Je-t-aime*, en disant *Je t'aime bien*.) Très possible, dans un épisode amoureux, de pouvoir dire sans cesse *Je-t-aime*, et pas du tout (ou très difficilement), à quelqu'un d'extérieur, de passer du *Je-t-aime* au *Je l'aime*. Dans cette solitude langagière, ce qui surgit, c'est en quelque sorte l'absence de *qualité* de Petit-autre. Pour le sujet, il n'y a aucune pertinence à le prédiquer, à en faire le sujet d'un attribut, c'est-à-dire à le faire passer dans une syntaxe : résistance du sujet amoureux à défaire l'holophrase.

Je-t-aime est une phrase sans emploi (au sens théâtral, codé : code des tons). Il ne fait pas acception de situation, il n'est pris dans aucune contrainte sociolectale (de style)¹², il peut être un mot sublime, solennel, il peut être un mot léger, il peut être un mot érotique (= je bande pour toi), il peut être même un mot pornographique (cf. Michel Meignant : *Je t'aime. Livre rouge de la sexualité humaniste*, Buchet-Chastel, septembre 1975, chapitres « La masturbation », « L'organe féminin », « La fellation », « Ma première prostituée », etc.). C'est un mot *atopique*. Il doit être traité sans acception de socialité : un mot socialement baladeur.

En quoi, dès lors, peut-il être le motif d'une *différence* ? La différence induite par le *Je-t-aime* n'est pas d'ordre social, sociolectal. C'est une différence d'*affirmation*, au sens nietzschéen¹³. C'est-à-dire : comment *Je-t-aime* est-il pris dans l'*actif/réactif* ? Quelle en est l'*évaluation* ? En quoi relève-t-il du *noble* ou du *vil* ? En quoi, ou à quel moment, ou comment, se dégage-t-il de l'indifférenciation (l'a-diaphorie) du cri enfantin, cri en quelque sorte anthropologique ? La réponse n'est pas donnée tout de suite : elle sera¹⁴ à la croisée (antagoniste) de deux langages qui se rencontrent rarement : la psychanalyse et Nietzsche¹⁵.

LES FANTASMES DE RÉPONSE

Je-t-aime est un appel qui hallucine la réponse. Le problème du *Je-t-aime* est celui de la réponse : en plein dans le champ de cette linguistique affective (ou de l'interlocution)¹⁶, dont je voudrais pouvoir un jour tracer le programme, le prospectus (peut-être un séminaire ou un cours prochain).

Éliminons¹⁷ d'abord le champ empirique des réponses possibles au *Je-t-aime* (réponses dites « réelles », non fantasmatisques, issues du social).

Je-t-aime :

1) « *Moi pas* » : ne se dit jamais, ou rarement. Par prévenance, refus humain de blesser ? Plutôt parce que l'objet sent plus ou moins obscurément que la réponse est inadéquate à la question et que la seule profération établit la fameuse réciprocité des sentiments (postulée par Freud et reprise par Lacan)¹⁸. Le complément du « *Je-t-aime* » est plutôt ce qui le conteste que ce qui le refuse. La réponse de rejet serait plutôt : « il n'y a pas de réponse ». Trauma du jeune narrateur proustien quand sa mère lui fait répondre cela par Françoise (Proust)¹⁹.

2) *Silence* : comme tout silence, polysémique. Fourchette la plus grande : extrême pudeur → refus de blesser. Mais ceci : version peut-être trop psychologique (champ de

« motivations »). Le silence de la réponse implique en fait une « philosophie »²⁰.

3) « *Je n'en crois rien* » : provocation sadique s'autorisant d'un réalisme du cœur humain et tablant d'une façon perverse sur le fait que le langage est réputé ne pouvoir être jamais sa propre preuve.

4) « *Ne sois pas ridicule* » : distanciation répressive imposée au *Je-t-aime* en tant qu'il est réputé appartenir aux « grands mots », au sublime démodé.

5) « *Pourquoi le dire ?* » : le mot est censé inutile, en tant que mot, voire dangereux, par excès de nomination — et tabou attaché à cette nomination.

6) « *Moi aussi* » : c'est la réponse positive, dont nous allons partir, pour énoncer certains fantasmes de positivité, en notant toutefois que le *Moi aussi* n'est cependant pas encore la forme fantasmatique ou philosophique de la réponse²¹.

Réponse supposée positive (affirmative) : enjeu (imaginaire) de la demande, fantasmes de jouissance provoqués chez le sujet par l'image du *Moi aussi* :

1) L'amoureux découvre brusquement, après quelques dénégations hautaines, que l'objet aimé, en fait, l'aime éperdument (Saint-Preux et Julie au début de *La Nouvelle Héloïse*)²² → jouissance folle du retournement. C'est comme une jouissance de vérité. Penser au *koan* du poisson (cf. ancienne figure « Attente ») : le maître tenant la tête de son disciple sous l'eau, longtemps, longtemps ; peu à peu les bulles se raréfient ; c'est alors seulement qu'il le sort, le ranime : « Quand tu auras désiré la vérité comme tu as désiré l'air, alors tu sauras ce qu'elle est. » Quand tu auras désiré le *Moi aussi* très longtemps, alors tu sauras vraiment que je t'aime. Affinité du retournement et d'une initiation ; et transformation du Paumé²³, parce qu'il s'entend dire enfin : *Je-t-aime*.

2) Lorsque le double *Je-t-aime* est fantasmé comme simultané (cf. l'argument de l'année dernière)²⁴, il abolit la structure de l'échange. L'échange suppose quelque part le non-désir : ce n'est pas désir contre désir, mais désir contre autre chose²⁵. Or le simultané (des deux *Je-t-aime*) n'est ni échange, ni *don*, ni *vol* (seules formes qui peuvent tenter de subvertir l'échange). Il postule un quatrième terme, utopique, peut-être impossible, mais pensable. Ni don, ni vol, ni échange : alors quoi ? Eh bien précisément ce que les rubriques obligatoires du lexique, la répression de la nomenclature ne permettent pas de nommer : l'*Inouï*. (Nous pouvons tout de même dire dès maintenant que cet *Inouï* est du côté de la *Dépense*.)

3) L'état amoureux est un état contracté (de manque, de demande). La descente brusque du *Moi aussi* est fantasmée comme une décontraction totale. Elle est donc paradisiaque, elle a valeur de mutation, de passage dans un autre cosmos, un cosmos neuf, libéré de toutes les anciennes règles. Ce qui est fantasmé, c'est le « alors tout sera possible », ce sera la *liberté*²⁶. Cette liberté peut alors, paradoxalement, permettre de renoncer éventuellement à ce pour quoi on voulait la conquérir. Le *Moi aussi* fantasme, très paradoxalement, le *Non-Vouloir-Saisir*²⁷. C'est la fondation du *nouveau absolu*, analogue en cela à l'Utopie politique. Mot célèbre de Marx : « L'Histoire ne peut répondre aux vieilles

questions qu'en s'en posant de nouvelles. »²⁸ Le *Moi aussi* est fantasmé comme une force de subversion, de transmutation des questions. C'est, en un sens, une Révolution ou, dans un autre langage, un Satori, un Éveil au Nouveau.

4) La demande du *Moi aussi* est figurée exemplairement par la première scène du roman proustien. L'enfant veut obtenir le *Moi aussi* d'amour de la Mère, il le veut *follement*, à la manière d'un fou. Il l'obtient par renversement, et par la décision capricieuse du Père, qui lui octroie la Mère (Proust)²⁹. Par quoi l'on voit bien que le *Moi aussi* est fantasmé comme la levée de l'interdit majeur de l'inceste (ne pas coucher avec la Mère) et l'abolition proprement miraculeuse de l'Œdipe (abolition ici truquée puisque c'est le Père qui, gracieusement, la dispense).

En focalisant peu à peu, comme nous venons de le faire, sur le *Je-t-aime* et sa réponse (« *Moi aussi* »), ou encore en pointant la question et sa réponse comme la véritable réalité (translinguistique) du *Je-t-aime*, ou encore en refusant de limiter le *Je-t-aime* à un cri subjectif qui ne vivrait pas précisément de la réponse qu'il se fantasme, nous nous écartons un peu de l'interprétation classique du *Je-t-aime* borné à sa nature holophrastique. Nous nous acheminons vers ceci : considérer *Je-t-aime* comme une « force » (en lutte avec quelque chose, par exemple sa réponse), et dès lors nous nous engageons dans une *évaluation* du *Je-t-aime*. Pour cette évaluation, nous avons deux voies possibles différentes et peut-être opposées : 1) voie de l'interprétation, 2) voie de l'action.

VOIE DE L'INTERPRÉTATION

Situons-la (c'est un peu revenir en arrière, avant la réponse).

Voie classique (psychanalytique) : *Je-t-aime* est interprété comme « symptôme » ou plus généralement comme substitut.

Le modèle de l'opération d'interprétation du *Je-t-aime* serait donné par Freud à propos du président Schreber³⁰. Diverses façons de nier le *Je-t-aime* → genèse de différents délires (Lacan, *Séminaire I* : ce n'est pas moi qui l'aime, ce n'est pas lui que j'aime, je ne l'aime pas, il me hait, c'est lui qui m'aime)³¹.

Une typologie grossière (possible) : sujets qui sont dans la profération incessante du mot/sujets qui sont dans sa rétention, qui le disent trop/qui ne le disent jamais. S'agit-il du « lunaire » et des autres ? Typologie des sujets qui refusent le mot ? Safouan met le refus en rapport avec les doutes de l'obsessionnel : doutes sur l'étendue et la durabilité de l'amour (stéréotype banal et courant qui consiste à refuser la déclaration d'amour en en suspectant la vérité ou la solidité : cf. le « Je n'en crois rien »). Ce doute peut prendre le discours « d'une dénonciation "savante" [...] de la structure narcissique de l'amour » (Safouan,

Études sur l'Œdipe)³² ; « Pourquoi le sujet s'arrête-t-il à cette dénonciation ? Parce que cet arrêt lui permet d'oublier ou de refouler le désir qui préside à l'énonciation de "Je t'aime". »

Bien que ce n'ait été fait, je crois, par aucun analyste « autorisé », il ne me paraît pas impossible d'assimiler le *Je-t-aime* à l'*affirmation première (Bejahung)*³³ de l'enfant³⁴. Se maintenir dans le fantasme naïvement ; sorte de passion du signifiant. C'est une fantasmagorie qui ne comporte pas de jugement sur la réalité : elle n'est donc pas fautive, mais menteuse : elle permet de parler. L'affirmation première doit être niée pour qu'il y ait accès à l'inconscient. Elle comporte une négation, elle est déjà symbolique : il n'est pas possible de coucher avec sa mère.

Tout cela pointe bien le *Je-t-aime* : fantasmagorie (mais, à la limite, le désir y est mort), il ne comporte aucun jugement sur la réalité, ce n'est pas un constatif (je ne constate pas que je t'aime ≠ « car enfin je vous aime »). Il n'est ni vrai ni faux ; il est le début de parole, la première parole ; il contient l'interdit (le mot est réputé sans réponse satisfaisante, sauf précisément imaginaire). Pour sortir de son « mensonge » (et laisser passer l'inconscient), il faut le nier (refuser la profération).

Une autre voie d'interprétation placerait le *Je-t-aime* dans l'unité du mot et de sa réponse, c'est-à-dire dans son lieu transférentiel³⁵. En disant *Je-t-aime*, j'attends de l'autre un mot, qui ne vient pas. C'est la situation même de l'analyse. Obtenir le mot serait faire cesser (prématurément) le transfert. L'objet aimé qui refuse le mot-réponse entretient le transfert (cf. Dieu, à qui ce mot est sans cesse adressé et qui ne répond jamais : la religion comme transfert entretenu, interminable, éternel ?). Ce qui est attendu du silence du mot refusé, c'est la progression du deuil salvateur. Ce qui fait que, paradoxalement, répondre au *Je-t-aime* (par un autre *Je-t-aime*) serait une opération de deuil. Le mot une fois proféré en réponse et entendu, l'Imaginaire tomberait, il y aurait deuil de l'Imaginaire, deuil de l'amour. Ainsi s'expliquerait enfin les vers énigmatiques de Heine : « Quand tu me dis "Je t'aime", je pleure amèrement. » C'est la fin du transfert, la fin de l'amour, la fin du monde dans « La mort des amants » de Baudelaire (« l'éclair unique »). Deuil : mais d'une telle *qualité*, d'une qualité si inouïe, si dévastatrice (c'est-à-dire si affirmative) qu'il s'apparenterait au deuil jubilatoire des Mystiques, et qu'il vaudrait bien peut-être de le tenter une fois dans sa vie.

Sauf en sa dernière inflexion, l'interprétation (psychanalytique) du *Je-t-aime* aboutit toujours à une dévalorisation, à une occultation de valeur, à une dépréciation. On dira : l'interprétation est fondée, puisque le sujet souffre et que le *Je-t-aime* en est le symptôme. Cependant, ce sur quoi il faut finalement prendre parti, ce qu'il faut évaluer, ce n'est peut-être pas, ce n'est pas forcément la détermination (les causes) de la souffrance et le devoir « naturel » d'y remédier³⁶. Que devons-nous penser finalement de la souffrance ? Comment devons-nous la penser ? La souffrance est-elle du côté du mal (et de ses séquelles compensatoires : punition, sublimation, initiation, etc.) ? La souffrance d'amour (énoncée

dans le *Je-t-aime*) ne relève-t-elle que d'un traitement *dialectique* (reconnaissance du Négatif, assomption du Négatif, soumission à l'Interdit, passage par la Castration) ?³⁷ Peut-on, à l'inverse, imaginer une vue *tragique* de la souffrance d'amour, une affirmation tragique du *Je-t-aime* ?

Ces questions sont proprement nietzschéennes (seul Nietzsche les a posées). Il nous faut donc esquisser, après la voie psychanalytique d'évaluation (voie de la dépréciation), la voie nietzschéenne, voie de l'Actif (l'Action). Nietzsche, si important dans la pensée de certains contemporains (Bataille, Klossowski, Deleuze) ; paradoxalement : aucune grande confrontation, ni avec la psychanalyse, ni avec le marxisme. Nietzsche va nous permettre de recueillir *l'Intraitable* du *Je-t-aime*, l'Intraitable de l'interprétation psychanalytique, sa *cataleipsis*.

VOIE DE L'ACTIF (I) : LA VOIE MAGIQUE

L'année dernière, l'essentiel du traitement a montré que *Je-t-aime* signifie « Aime-moi ». C'est la voie typiquement interprétative (le renversement est l'opération chérie de l'interprétation). Cette année, il y a glissement : du *Je-t-aime* = *Aime-moi* (équivalence, substitution) à *Je-t-aime* → *Réponds-moi : Je-t-aime* (Action). Ce n'est pas la même chose ; départ d'une autre évaluation possible.

Pour Nietzsche, l'évaluation s'étaye d'une *critique* (par exemple : généalogie de la *bonté*.) L'opération critique évalue les forces d'un sens, prête donc attention aux formes. Or, jusqu'ici, pour la réponse supposée positive au *Je-t-aime*, nous nous sommes contentés d'une forme minimale issue du « social », passe-partout : *Moi aussi*. C'est-à-dire que nous n'avons tenu compte que du signifié : assertion d'une réciprocité. Cette forme neutre n'est pas la bonne forme pour la seconde voie d'évaluation. La bonne forme est celle par laquelle le sujet interpellé (l'objet aimé) assume de préférer intégralement à son compte le *Je-t-aime*. Donnée par Mélisande, au sommet dramatique de l'opéra (fin du III^e acte)³⁸ : « Pelléas : *Je t'aime*. — Mélisande : *Je t'aime aussi*. »

La voie affirmative (active) que j'essaie d'esquisser part de la nécessité pour le sujet amoureux, non pas tellement d'être aimé en retour, de le savoir, d'en être sûr, etc. Mais de *se l'entendre dire* au moins une fois, sous la forme d'un cri aussi affirmatif, aussi complet, aussi articulé, aussi holophrastique que le sien propre (*Moi aussi* est tout le contraire d'une holophrase). Ainsi s'ouvre pour le sujet (et pour nous qui tentons de le suivre *philosophiquement*) une voie étrange, une voie *magique* : ce qui importe, c'est la profération physique, corporelle, labiale, du mot. Ce qu'il veut, éperdument, c'est obtenir le mot, toute son aventure se dévoile dès lors comme une *quête du mot*.

Cette quête du mot est mythique, c'est-à-dire susceptible d'un récit. Deux exemples (pris dans mon souvenir, car le dossier folklorique et littéraire de la quête du *Je-t-aime aussi* doit être énorme) :

1) Film médiocre, récent (printemps 1975) : *Lili, aime-moi*³⁹. Un type souffre de ce que sa femme l'a quitté. Il est déprimé, il veut qu'elle revienne. Il veut, précisément, qu'elle lui dise *Je-t-aime* et il court après ce mot, refusé à plusieurs reprises (c'est la diégèse du film). Elle finit par le lui dire : sur quoi il s'évanouit.

2) *Entretiens de la Belle et de la Bête* : la Bête — tenue 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 : les *entretiens* qu'elle a avec la Bête), elle lui dit le mot magique (et quêté) : « Je vous aime, la Bête. » Et aussitôt, dans la déchirure soyeuse et somptueuse d'un grand trait de harpe, la Bête quitte sa peau et c'est un beau seigneur qui apparaît⁴⁰.

Évanouissement ici, et là mue, transmutation. Dire le mot, demander le mot, c'est mourir ; l'obtenir, c'est ressusciter, accéder à une *autre vie* (une vie autre), faire succéder l'être neuf à la peau de bête du paumé. Tel est l'enjeu de la lutte pour le mot, l'enjeu de la profération littérale du *Je-t-aime*, l'enjeu de la lettre en tant qu'elle est intraitable (ininterprétable).

Ce qui est demandé, cherché, quêté, ce n'est donc pas le signifié du mot, l'idée, le geste, l'indice, la preuve, le référent du mot, le sentiment à quoi il renverrait, c'est le mot physique, le mot dans sa physique, le mot labial : *tel qu'il sort enfin par les lèvres*. Ceux qui retiennent le mot : c'est plus fort qu'eux, le mot ne peut franchir les lèvres. Nous atteignons ici la nature profonde du *Je-t-aime* (aussi) : l'obscène. Dire le mot, c'est ce qu'on peut appeler la preuve par l'obscène, la transmutation par l'obscène, qui joue comme un breuvage qu'il faut oser boire pour changer quelque chose : philtre d'amour bu et régurgité sous forme du *Je-t-aime*. Le *Je-t-aime* est donc le vomir ; c'est-à-dire (Derrida dans *Mimèsis*)⁴¹ ce qui est littéralement dégoûtant, sans aucune vicariance, *innommable*. *Je-t-aime* est en effet innommable et c'est à ce point que l'on atteint et comprend sa force d'affirmation (sa valeur). Il est hors de toute substitution, de toute analogie, à la limite de la langue, là où s'inscrit en elle la pure tautologie. *Je-t-aime = Je-t-aime* : l'Intraitable.

Nous approchons de la *valeur* du *Je-t-aime*. Mais avant de quitter la voie mythique, magique, il faut rappeler encore un mythe de la quête du mot (obtenir le mot) : courir infatigablement, éternellement, après le *Je-t-aime aussi* qui, proféré par l'autre, arrêtera enfin la course du sujet amoureux, tiré sans cesse, sans repos, d'amour en amour. C'est le mythe du Hollandais volant (*Der fliegende Holländer, Le Vaisseau fantôme*, 1843⁴², légende nordique maritime). Le Hollandais maudit, sur son navire spectral et noir, aux voiles couleur de sang, est condamné à errer sur l'océan tant qu'il n'aura pas trouvé une femme d'une fidélité éternelle. Cette femme sera Senta, qui, par la fidélité jurée, mettra fin à la malédiction et à l'errance (cf. Ulysse). La fidélité est l'équivalence sublimée de la Profération

du *Je-t'aime aussi*, mot magique, mot musical, qui met fin à l'errance amoureuse, qu'elle soit dragueuse ou poursuite inlassable d'images.

VOIE DE L'ACTIF (II) : L'AFFIRMATION

À la *Bejahung* (affirmation première) de la psychanalyse, valeur négative, dépréciée, répond, sans que l'une et l'autre se connaissent, l'*Affirmation* nietzschéenne. On le sait : « *Affirmatif* et *négatif* désignent les qualités primordiales de la volonté de puissance » (Deleuze)⁴³. Volonté de puissance = élément différentiel des forces, ce qui produit la différence de quantité entre des forces supposées en rapport (\neq *actif/réactif*, qualités respectives des forces, dominantes/dominées). Je renvoie ou à Nietzsche lui-même, ou, pour aller plus vite, à Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*.

Bejahung : ce qui dit oui, l'Affirmation, mode de la volonté de puissance (bien sûr rien de psychologique et encore moins de social), de la production de la différence. Plus encore que *oui* : *Amen* qui innocente le *oui*, affirmation qui englobe le réactif = mode de la volonté de Puissance. Or, la volonté de Puissance est à la limite de la langue. Elle ne renvoie pas au système de la langue, mais seulement à ses idiomes (donc liée d'une certaine façon à la tautologie), elle déconnecte la langue de son système de servilité, la dépouille de son immense manteau réactif.

Je-t'aime (+ *Je-t'aime aussi*) = *Bejahung*. Affirmation ; mais au diable l'Affirmation première, située dans le réactif, la dépréciation. Comme affirmation, comme *Amen*, *Je-t'aime* est du côté de l'actif, il s'affirme comme force. Contre quelles autres forces ? Mille forces du monde ou de la science, forces de négation et de dépréciation de l'amour (du *Je-t'aime*). Ou encore : contre la langue. Ceci est le sens même de la Profération. La Profération, si proche de la tautologie (*Je-t'aime, Je-t'aime*), est une limite de langue : elle laisse de côté — on pourrait dire avec joie et obscénité — la servilité réactive de la langue. Comme l'Affirmation nietzschéenne, le *Je-t'aime* ne naît de rien, il n'est pas réactif. En un mot — et c'est en cela qu'il est affirmatif — il n'est pas *sémantique*. Je m'explique : *Je-t'aime* — c'est là la force, la fonction de la Profération — n'est pas un signe : il 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 de l'Amour, ses indices, ses « preuves » : comportements, gestes, soupirs, allusions. Il accepte de se laisser interpréter, il est dominé par l'ordre réactif des signes d'amour. C'est cela, ne pas verbaliser l'apostrophe amoureuse, c'est se soumettre au monde servile des signes : l'esclave est celui qui ne peut parler que par signes, expressions, mines. Comme profération, *Je-t'aime* est un contre-signé. Renversement : ici, c'est le mot qui est la preuve. L'Amour : ordre, champ de forces où la seule preuve, c'est paradoxalement le mot. Dire *Je-t'aime* (le faire passer par les lèvres, traverser l'obscène), c'est prouver l'amour,

parce que la seule preuve de l'amour, c'est son affirmation, sa lettre, non langagière, mais idiomatique : sa tautologie.

Les signes (les indices) de l'amour : immense littérature, étendue même du roman d'amour. C'est la *représentation* de l'amour, engageant une *esthétique* des apparences. Autrement dit, c'est Apollon. En face, *Je-t-aime* est évidemment du côté de Dionysos (opposition que, déjà chez Nietzsche, il ne faut pas prendre avec raideur, car elle s'est modifiée de *L'Origine de la tragédie* à *Ainsi parlait Zarathoustra*). Dionysos : la limite de l'affirmation est atteinte, *Je-t-aime* expulse la mauvaise conscience, le réactif intériorisé, dont la seule extériorisation serait le monde lourd et dolent des indices, des expressions, des preuves (des pleurs).

On peut dire d'une autre manière : les « signes » de l'amour, les expressions, la représentation, le « laisser entendre » de l'amour est du côté du *don* (l'amour vrai, le don actif de la psychanalyse : celui qui *se prouve* en n'entrant pas dans le leurre du *Je-t-aime*). Mais *Je-t-aime*, comme profération obscène, est de l'ordre de la *Dépense*. On peut retrouver ici la typologie esquissée (voie de l'interprétation). Ceux qui retiennent le mot, les sujets du don (ils donnent tout, sauf le mot), s'opposent à ceux qui veulent la profération du mot, les lyriques, les menteurs, les sujets de la dépense. Ils *dépensent* le mot, comme s'il était impertinent qu'il fût garanti, ils sont à la limite du langage, là où le langage reconnaît qu'il est sans garantie, là où commence l'*Amen* nietzschéen, l'affirmation non réactive, ou encore la solitude, une solitude qui n'est ni psychologique ni métaphysique, mais qui est brûlante d'affectivité.

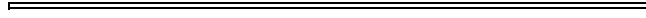
-
1. Voir [ici](#).
 2. *Op. cit.*, p. 250.
 3. « Les premiers morphèmes articulés par les enfants, considérés comme “phrases complètes” ou “énoncés complets” ou “discours holophrastique”, semblent avoir une valeur sémantique diffuse englobant, d'une part, l'activité motrice du sujet et, d'autre part, son rapport affectif-émotionnel-sexuel aux objets le plus souvent étroitement liés à ses besoins et aux parties de son corps. On dirait que le discours holophrastique est immergé dans ce que R. Kleinpaul appelait un “langage gestuel” différent du “langage conceptuel” » (*La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, p. 267).
 4. *Le Séminaire*, livre I, *op. cit.*, p. 251.
 5. « Immergée » se rapporte grammaticalement à « holophrase ».
 6. *Topic* (anglais) : le sujet, le thème dont on parle. « Alors, si le discours holophrastique est une prédication (“comment”), son “topic” n'est pas nommé, n'est pas encore transposé dans la chaîne signifiante, mais représente un “référént” externe au discours » (*La Révolution du langage poétique*, *op. cit.*, p. 267).
 7. *Op. cit.*, p. 36 sq. Moustapha Safouan s'interroge sur la « toute-puissance du leurre » : « Par quel biais la toute-puissance de la représentation se greffe-t-elle sur l'impuissance originelle de l'homme ? Par le biais du cri : “L'organisme humain, à ces stades précoces, écrit Freud, est incapable de provoquer cette action spécifique qui ne peut être réalisée qu'avec une aide extérieure et au moment où l'attention d'une personne bien au courant se porte sur l'état de l'enfant. Ce dernier l'a alertée, du fait d'une décharge se produisant sur la voie des changements internes (par les cris de l'enfant, par exemple).

La voie de décharge acquiert ainsi une fonction secondaire d'une extrême importance : celle de la *compréhension mutuelle*. L'impuissance originelle de l'être humain devient ainsi *la source première de tous les motifs moraux*." » Une note donne la référence suivante : Sigmund Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, traduit par A. Berman, Paris, PUF, 1956, p. 36.

8. Roland Barthes cite l'analyse que Moustapha Safouan donne de la pensée de Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 38.
9. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* sur l'affirmation » (voir [ici](#)).
10. Voir [ici](#).
11. *Marg.* : « Médiation par la syntaxe ».
12. *Marg.* : « Pris dans n'importe quel ton ».
13. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* sur l'affirmation » (voir [ici](#)).
14. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
15. Paragraphe barré dans le manuscrit.
16. *Marg.* : « Linguistique de l'interlocution ».
17. *Marg.* : « Réponses empiriques ».
18. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* : Réciprocité » (voir [ici](#)).
19. *Op. cit.*, t. I, *Du côté du chez Swann*, p. 31. Roland Barthes explicite cette allusion dans *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, 189-190) : « "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. »
20. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* : Rétention du mot » (voir [ici](#)).
21. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
22. « Puissances du ciel ! j'avais une âme pour la douleur, donnez-m'en une pour la félicité. Amour, vie de l'âme, viens soutenir la mienne prête à défaillir. Charme inexprimable de la vertu, force invincible de la voix de ce qu'on aime, bonheur, plaisirs, transports, que vos traits sont poignants ! qui peut en soutenir l'atteinte ? Oh ! comment suffire au torrent de délices qui vient inonder mon cœur ? » (lettre V, à Julie).
23. Roland Barthes avait d'abord écrit « Bête ». Dans le conte, la Bête se métamorphose en prince quand la Belle lui avoue son amour.
24. Voir [ici](#).
25. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* : Pacte » (voir [ici](#)).
26. *Marg.* : « Mutation Liberté Révolution Satori ».
27. Voir [ici](#).
28. La formule apparaît dans un texte inachevé écrit par Karl Marx après la lecture d'un article de Moses Hess (« L'Allemagne et la France au regard de la centralisation ») dans la *Neue Rheinische Zeitung* (17 mai 1842). Le texte a été publié, en allemand, dans les Œuvres complètes de Karl Marx (*Gesamtausgabe*, erste Abteilung, Band 1, *Ersterhalbrand, Werke und Schriften*, Verlag Detlev Auvermann KG, Glashütten im Taunus, 1970, p. 230-231). Roland Barthes avait déjà utilisé cette phrase comme épigraphe de la première version du « Monde objet », publiée dans *Les Lettres nouvelles*, juin 1953, p. 394-405, et reprise dans *Essais critiques* (OC II). Il n'existe pas de traduction française ; l'origine de la version donnée par Roland Barthes n'a pu être identifiée.
29. *Op. cit.*, t. I, *Du côté de chez Swann*, p. 35-36. Le père demande à la mère de se faire dresser un lit dans la chambre du petit garçon. La référence de page apparaît en gros caractères, détachée sur une ligne : Roland Barthes a peut-être lu le passage en cours.
30. Voir [ici](#).
31. *Op. cit.*, p. 262.
32. *Op. cit.*, p. 211.
33. *Bejahung* (allemand) : réponse affirmative.
34. *Études sur l'Œdipe*, *op. cit.*, p. 53-54.

35. Marg. : « Transfert, Deuil (Antoine Compagnon) ».
36. Marg. : « Vers l'évaluation tragique ».
37. Marg. : « De la psychanalyse à Nietzsche ».
38. Au IV^e acte, Pelléas et Mélisande s'avouent leur amour juste avant l'arrivée de Golaud, qui tuera le jeune homme.
39. Film de Maurice Dugowson.
40. Roland Barthes se réfère à la version orchestrale (1908-1912) de *Ma mère l'oye* de Maurice Ravel.
41. « Le vomit a rapport à la jouissance, sinon au plaisir. Il *représente* ce qui nous force à jouir : notre *corps défendant*. Mais cette représentation s'annule elle-même, et c'est pourquoi le vomit reste irréprésentable. » Jacques Derrida, « Economimesis », *Mimèsis des articulations* (Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat), Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1975.
42. *Der fliegende Holländer* (« Le Hollandais volant ») : titre original de l'opéra de Wagner. *Le Vaisseau fantôme* est le titre le plus communément utilisé en France.
43. *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 60.

Séance du 5 février 1976



(S')abîmer

ancien « S'abîmer »
ancien n° 2

Définition

Bouffée d'anéantissement qui vient au sujet amoureux, soit par désespoir, soit par comblement.

Rappel

1) D'après *Werther*, deux champs d'abîme : la nature, l'amour, mis dans un rapport d'équivalence.

2) La défection du sujet ne survient pas par dépiècement, division, déchirement, mais d'une façon douce. Ce qui est mimé dans *l'abîme* est une mort narcissique, qui fait fantasmatiquement disparaître sans altérer ou déchirer.

3) L'abîme est ambivalent. Il peut recouvrir la fusion avec l'image (comblement) et il peut aussi correspondre à ce moment où le sujet, se croyant à jamais exclu de l'image, ne consent pas cependant à rejoindre l'extérieur de l'image, à savoir le monde, et choit dès lors, fantasmatiquement, dans un néant. Le duel (avec l'image) étant, de toute manière, forclos, c'est *la chute dans l'un*, proche peut-être de certains états schizoïdes (Victor Tausk : perte des limites du moi : ni monde extérieur, ni objet, ni moi, ni conscience du sujet ; *Œuvres psychanalytiques*)¹.

4) L'abîme vient par bouffées récurrentes, nullement solennelles.

Ajouts

1) ABSENCE DE SEUIL

Ce qui est fantasmé, c'est *l'absence de seuil* ; être conscient qu'on ne peut désouffrir sans disparaître complètement (c'est le prix à payer) et refuser cependant le choc du seuil, du trauma auto-agressif → glissement, passage, non-seuil (cf. la mort chez Tacite² : *le s'ouvrir les veines* dans l'eau chaude). L'abîme est une sorte d'hémorragie douce du sujet. La figure de *l'abîmé* se formera, par exemple, lorsqu'une idée de suicide se présente d'une façon vague, non forte, sans agression ni chantage, comme quelque chose d'homogène (de naturel ?) au silence, au gris, à la solitude, à la déréliction de telle matinée : état *néгатif* (mais non hostile), qui tient sa couleur et sa matière de la souris et du coton (idée qui, tout en étant parfaitement authentique, peut être ludique).

2) NON-LIEU

Le sujet choit hors de l'image → forclusion passagère de l'Imaginaire. Pour un sujet amoureux, expérience radicale, panique³, car c'est perdre sa structure et il ne pourra le faire, *finalement*, sans travail (déréalisation de l'Amour-Passion). En somme, l'abîme mime la sortie de l'amour, mais sans travail (deuil sans travail). Très proche du *Je-t'aime* comme deuil : le deuil du comblement. En effet, chu de l'image, le sujet n'est cependant recueilli nulle part (notamment par le monde). Dans l'abîme, il ne remplace l'image par rien ; rien ne vient à la place de l'image. Il choit dans un *non-lieu*. Le nom le plus objectif de la mort, c'est le Nirvana bouddhique : sortir de l'enchaînement des lieux et des temps. *Non-lieu* ≠ *Néant*, qui n'est pas pensable.

3) ÉPRIS DE LA MORT

Ruysbroek⁴ parle du « repos de l'abîme ». En fait, dans l'abîme, il y a un objet aimé, une image amoureuse : c'est la Mort. Il y a transfert de l'objet aimé à la Mort. Dans l'abîme, dans la courte bouffée d'abîme, je suis amoureux de la Mort (mais non du *mourir*, forme fantasmatiquement agressive, chantage à l'égard de Petit-autre.) C'est le grand thème isoldien⁵. C'est aussi, en moins lourd, le vers de Keats : « Half in love with easeful death »⁶ : « À demi-épris de la mort apaisante » (cité par Winnicott, *Nouvelle revue française de*

psychanalyse, « Figures du vide »)⁷. Ou encore ceci, d'où va sortir l'Affirmation nietzschéenne (*Le Gai Savoir*, aphorisme 17) : « Plus de chemin nulle part, abîme alentour et silence de mort. »⁸

4) RÉCURRENCE

Sur la récurrence de la pensée d'abîme, dire mieux les choses que je ne les ai dites l'année dernière. L'abîme est une pensée *frôlée*, tentée, tâtée (comme on tâte l'eau du pied), donc répétée, apprivoisée, nullement solennelle. Bouffée d'abîme : sorte de *fading* consolateur. Je note à ce sujet : si l'on voulait revenir à une phénoménologie du sujet amoureux (je doute parfois si notre époque a eu raison d'évacuer à ce point la pensée phénoménologique des années 50), ce serait possible à partir des premières analyses de Sartre (*Esquisse d'une théorie des émotions, L'Imaginaire*)⁹. L'abîme est une *émotion* au sens sartrien, c'est-à-dire un état qui est en fait *intentionnalisé* par le sujet, selon une intention de *fuite* (par exemple évanouissement et colère). L'abîme se situe au croisement des deux : une colère douce, une colère d'évanouissement, une sortie hors du *moi* comme *stase* → *ex-stase* : hors du sens. C'est bien ce qui est visé par le Nirvana : une rupture du retour ou, ce qui est la même chose, « un éternel retour ».

-
1. Paris, PUF, 1975, p. 196. Le psychanalyste Victor Tausk (1879-1919) est principalement connu pour son texte *De la genèse de « l'appareil à influencer » au cours de la schizophrénie*.
 2. Voir, de Roland Barthes, « Tacite et le baroque funèbre », *Essais critiques* (OC II).
 3. Précision de Roland Barthes : « Cf. la fin du séminaire » (voir [ici](#)).
 4. *Rusbrock l'Admirable (Œuvres choisies)*, traduit par Ernest Hello, Paris, Poussielgue Frères, 1899, p. 111. Le nom de ce mystique flamand (1293 ?-1381) s'écrit de manières différentes : Ruusbroec, Ruysbroek... L'ouvrage a été réédité en 1933 chez Perrin.
 5. Dans le *Tristan und Isolde* de Wagner, l'amour s'accomplit dans la mort. Voir en particulier le duo d'amour du deuxième acte et la mort d'Isolde à la fin du troisième acte (*Liebestod*, la mort d'amour).
 6. *Ode to a Nightingale* (« L'Ode à un rossignol ») (1819) : « Darkling I listen ; and, for many a time/I have been half in love with easeful Death » (« Obscurément j'écoute, et maintes fois/J'ai été à demi amoureux de la Mort secourable »). *Poèmes choisis*, traduction d'Albert Laffay, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, p. 103.
 7. N° 11, printemps 1975, p. 41, « La crainte de l'effondrement ».
 8. *Op. cit.*, p. 55.
 9. Roland Barthes a toujours manifesté une grande admiration pour les premiers ouvrages de Sartre. Il revient à plusieurs reprises sur *Esquisse d'une théorie des émotions* (voir en particulier « Tenir un discours », *Comment vivre ensemble, op. cit.*). *La Chambre claire* est dédiée à *L'Imaginaire* de Sartre.

Absence

figure nouvelle

→ L'absent

Définition

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.

L'ABSENCE AMOUREUSE

Chose singulière : l'une des figures les plus constantes, les plus classiques du discours amoureux. Grand thème romantique (lieder de Schubert à Fauré : l'Absent) et cependant figure nouvelle pour nous. L'année dernière, nous ne l'avions pas repérée. Raison précise : l'« Absence » est une figure *vectorisée* qui va de celui ou celle qui ne part pas, à celui ou celle qui part. Ou plutôt, car il s'agit d'Imaginaire, du sujet qui se croit immobile, fixe, sédentaire, à disposition, en attente, *en souffrance*, à l'objet qui est imaginé en état perpétuel de voyage, de départ, de lointain. Or, paradoxe de Werther, la vectorisation y est troublée. Charlotte ne part jamais ; c'est Werther qui, à un moment, s'éloigne, et bien que ce soit lui le sujet amoureux, il n'y a pas de discours de l'absence. L'Absence n'est pas la simple séparation : il y faut un *sens* (vectorisation et signification).

Cette vectorisation : trace archéologique ? Sociétés préhistoriques : la femme sédentaire/l'homme chasseur, voyageur → la femme fidèle (elle attend)/ l'homme coureur, navigateur, dragueur. D'où le discours de l'Absence est historiquement tenu par la femme : la plainte lyrique, la fileuse, la chanson de toile, le rouet. Tout homme qui parle l'absence de l'autre est *féminisé*. Féminisé veut dire ceci : qui rejoint l'Obscène, c'est-à-dire

l’Affirmation de l’amour (un homme n’est pas féminisé parce qu’il y a en lui de l’homosexualité, mais parce qu’il est amoureux)¹.

LES DEUX ABSENCES

Le discours amoureux n’est jamais continu : récurrent mais non forcément obstiné. Deux absences : l’Absence neutre (veut dire ici sans traces) et l’émotion d’Absence. Le sujet amoureux peut connaître les deux successivement.

1) L’Absence neutre

Moments où l’Absence de Petit-autre est parfaitement supportable. Le sujet amoureux est alors « normal » : il s’aligne sur la façon dont « tout le monde » supporte l’absence de quelqu’un qu’on aime bien. Aucun discours n’est tenu sur l’Absence : elle est hors-discours.

Dressage empirique ; ce à quoi toute la société nous dresse → habitude de l’être-absent (*to apodèmein* : être éloigné, être à l’étranger). Cette absence sans retentissement, c’est en fait l’oubli (*lèthè*), qui est, nous le verrons, le véritable nom de l’absence de retentissement. Moments (imprévisibles) où le sujet amoureux est bien sevré : il se nourrit sans dégoût d’autres choses que du sein maternel.

Insister : il est très important de bien poser que le sujet amoureux n’est pas un entêté continu, un obstiné (dans le « douloureux »), mais plutôt un récidiviste. Il y a des moments où il s’absente de l’Absence, où il ne colle pas à l’Absence (« coller » : mot de l’Imaginaire). C’est un infidèle (condition même de survie). Si nous n’oublions pas, nous mourons (Werther se suicide par excès, fatigue et tension de mémoire).

2) L’émotion d’Absence (ou l’émoi d’Absence)

Réveil du langage, mise en scène d’une réaction, d’un ressentiment. En grec, *Absence* : 1) *apodèmia* (le fait d’éloignement), 2) *lèthè* (l’oubli), 3) *aporia* : l’absence comme manque, l’émotion de l’Absence. Le manque se parle toujours. C’est lui qui fonde le langage : plus il y a discours (loquèle, bavardage, discours fleuri des politiques), plus on peut être sûr qu’il y a manque. Ce discours de l’absence, marqué par :

a) *Allocution paradoxale* : Petit-autre devient l’allocutaire à proportion même de son absence : je tiens sans fin à l’absent le discours de son absence. D’où cet état fragile de la loquèle d’absence : moment où l’être est absent mais non encore mort, moment très bref pour l’enfant, pour qui la Mère absente devient très vite la mort de la Mère. Je puis

m'adresser à Petit-autre et lui parler de son absence. Cela veut dire : je m'adresse à quelqu'un *en tant qu'il va revenir* = discours sursitaire. C'est typiquement le discours du deuil (comme travail) ; en particulier, peut être agressif (*Ingrato !* des opéras).

b) Comme signe : l'Absence est évidemment prise très tôt dans un jeu de signes. C'est même elle, en un sens, qui fonde le signe : c'est le sens du *Fort/Da* : « [...] le signe de la présence de l'autre en vient à dominer les satisfactions qu'apporte cette présence [...] » (Lacan, *Séminaire*, p. 23)². Comme « émotion », l'Absence = champ d'une *manipulation* (comme fait l'enfant avec la bobine) → le signe = ce qui détermine, oriente le langage comme manipulation (je dis parfois : mise en scène). L'Absence est manipulée par le sujet douloureux. Elle devient une pratique active, un affairement (qui empêche le sujet de faire rien d'autre) : création langagière de doutes, reproches, désirs, angoisses, mélancolies. Cette manipulation, cette mise en signification de l'Absence, ce serait le propre de la position dépressive, comme acquisition difficile de la solitude (de Winnicott à Fedida, *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Figures du vide »)³.

LE BESOIN

L'émotion d'Absence met en jeu, évidemment, le besoin. Il ne faut pas trop tôt interpréter le besoin, car la « région » du besoin, c'est en fait l'Ininterprétable. Il ne faut jamais occulter ou travestir le soc du besoin et donc poser le besoin (de présence) à deux niveaux : 1) le besoin *brut, nu* et 2) le besoin *habillé, justifié*, parlé (discouru).

1) Soupirer

Besoin brut (de présence) : impatience infantine de voir la Mère. Ce besoin se situe à la limite du langage, par exemple dans sa zone exclamative. Werther : « Oh ! la voir !... » : ce n'est même pas une phrase, plutôt un cri, une holophrase (une profération). Il correspond à la déclaration stéréotypée de l'amoureux : « J'ai besoin *physiquement* de lui, d'elle !! » = Besoin du corps, décroché de sa génitalité, replacé dans la sexualité (polymorphe). D'où l'expression corporelle de ce besoin nu (soupirer après) : *a)* Ruysbroek (mystiques) : soupirer après la présence corporelle, *b)* soupirer (langue du XVII^e siècle = être amoureux) ; *c)* mythe aristophanesque : moitié désirant son autre moitié, sujet désirant coller à l'image : besoin du sein (de rentrer dans le sein : fantasme originel).

2) Appel de salut

Ce besoin nu peut être habillé sous la forme d'un appel motivé. Appel de salut : « Viens, arrive, sois là, sinon (je me perds) ». Par exemple : « Défends-moi contre le monde, contre moi-même » ; appel qui peut être aigu lorsque le *mondain* est représenté comme un champ de séductions vaines, de « tentations ». Le sujet en appelle au narcissisme amoureux (de la dyade, de la présence) contre le narcissisme social, sa propre séduction comme hystérie. L'Absence est menace de dispersion, de non-concentration, de perte d'être. Le sujet demande à la présence « soupirée » de Petit-autre de le garder dans l'aire religieuse et grave de l'amour : demande anaclitique⁴ d'étayage sublimée, appel de présence, comme une *invocation*.

BESOIN ET DÉSIR

Imaginaire (de l'amoureux) : ce qui reproduit la situation infantile sans la retrouver, car ici le désir croise le besoin.

Rappelons-nous les catégories du manque, chez Lacan (Safouan, *Le Structuralisme en psychanalyse*)⁵ et Wahl (« Chute », *Tel Quel*)⁶ :

— *Privation* : manque réel dont l'objet est symbolique (Safouan), par exemple le sein, et Wahl = manque réel, dans le désir, d'un objet symbolique, marqué par la castration, sous l'action d'un Imaginaire : la toute-puissance maternelle.

— *Frustration* : manque imaginaire d'un objet réel.

— *Castration* : manque symbolique dont l'objet est imaginaire (mais non spéculaire) par l'effet d'un agent réel (le Père).

Transportées dans le champ amoureux, ces catégories du manque donnent à peu près ceci (homologie, non analogie) :

— *Privation* : figure de l'absence.

— *Frustration* : figure de la présence. L'autre est là et pourtant je continue à être dans le manque, douloureux. Je vois beaucoup l'autre et je suis toujours malheureux. Le verrais-je *tout le temps* que je n'en serais pas comblé, etc. (= discours psychanalytique — non discours du sujet amoureux).

— *Castration* : figure de l'intermittence. J'accepte, j'assume de ne pas me perdre dans le continu absolu de la présence. J'accepte de quitter l'autre « sans pleurer » (≠ enfant), j'assume le deuil fondamental de la relation, je ne joue pas au *Fort/Da* : j'oublie.

Dans l'absence amoureuse, mode évident de la privation, éclate l'incapacité du sujet amoureux à supporter la différence entre *besoin* et *désir*, ou encore l'écart réputé irréductible entre *privation* et *castration* (≠ Frustration : figure de la présence). *Le désir s'écrase sur le besoin* : c'est là le grand fait amoureux.

Ceci peut rendre compte de ce que, dans l'absence amoureuse, le désir, écrasé, est vécu dramatiquement comme un besoin nu. Le discours de l'absence amoureuse est un palimpseste du besoin et du désir. Pour imaginer ce va-et-vient, cette ambivalence, revenons une fois de plus au discours mystique et à Ruysbroek parlant du Désir de Dieu : « [...] 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. »⁷ *Les bras levés du Désir* : admirable expression. À côté de quoi il faudrait mettre : *les bras tendus du Besoin* (de la Demande). L'absence amoureuse, du moins son discours, hésite sans cesse entre les bras levés, image phallique du Désir, et les bras tendus (image pouponnière de la demande d'aide).

L'ABANDON

À partir de là — c'est-à-dire de la figure maternelle — se précise bien la collusion permanente de l'absence amoureuse et de l'abandon. Nous l'avons vu, il y a, dans la quotidienneté amoureuse elle-même, des absences « normales » (sans retentissement, sans prise de discours). L'absence amoureuse devient topique lorsqu'elle se transforme, pour le sujet, en *abandon* (se sentir objet d'un acte d'abandon). D'où le retentissement catastrophique de l'émotion d'absence (en mystique chrétienne, abandon = *déréliction*).

Dans une absence (temporelle, simple *apodèmia*)⁸ peuvent se sur-imprimer métonymiquement plusieurs abandons (intensité de la souffrance d'absence) :

- l'absence physique, par éloignement (le « soupir »),
- les échecs de communication, petits drames du courrier, du téléphone qui produisent une incertitude des signes (Petit-autre essaie-t-il de m'atteindre, ou m'abandonne-t-il ?),
- éventuellement, l'absence de Petit-autre à lui-même : supputation d'un évanouissement, qui fait de l'objet aimé le lieu même d'un abandon, contre lequel le sujet ne peut rien⁹. Je suis abandonné plus terriblement encore du fait que l'autre lui-même se vit abandonné, c'est-à-dire ne se constitue pas en recours de son propre abandon.

Retour bref sur l'introduction

(Les choses se précisent en moi au fur et à mesure, notamment à l'occasion de cette figure *Absence*, où il y a eu recours psychanalytique.)

Ce séminaire a sa propre économie discursive. Je le définirai moi-même ainsi :

- 90 % de description,
- 10 % d'évaluation.

La description, massive : soit « psychologique » (orientée par la littérature et/ou par l'introspection), soit « psychanalytique ».

— Psychologie : ton classique de la démystification, *démontage* de la passion, de La Rochefoucauld à Proust.

— Psychanalyse : description (interprétative) d'un leurre (opposé implicitement à l'amour « vrai », au « don actif de l'amour »).

— Cette part descriptive (l'essentiel apparent du séminaire : la quantité de parole) est généralement et globalement *dépréciative* à l'égard de l'Amour(-Passion), la *volonté* qui anime implicitement cette description étant de « réveiller » le sujet amoureux de son délire.

L'évaluation est un renversement de la dépréciation (= affirmer l'amour comme valeur). Ce renversement s'opère :

— par la pensée que le leurre ne peut être discrédité que par une philosophie (une idéologie) de la vérité, c'est-à-dire, positivement, que le leurre est objet de description, mais non forcément de dépréciation ;

— par la pensée que la description de l'amour (par la psychanalyse) est une *fiction*, au sens nietzschéen¹⁰. Le psychanalyste allégué ici (l'interprétant) est allégué en tant qu'artiste¹¹.

Si la description est massive, l'évaluation, elle, est discursivement ténue, dispersée, apparaissant et disparaissant au gré d'un paragraphe, d'une phrase. Elle voudrait être *légère*, elle peut être, parfois, à la limite de la clandestinité. Cela veut dire que l'évaluation est une opération dont la place est en fait le champ de la lecture. C'est à celui qui lit, qui écoute, de repérer l'évaluation, de percevoir le renversement de la description, de la dépréciation.

1. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* : Sexe » (voir [ici](#)).

2. *Bulletin de psychologie*, t. XII, *op. cit.*, p. 251. Sur le séminaire *Les Formations de l'inconscient*, voir [ici](#).

3. *Op. cit.*, p. 100. L'article de Pierre Fedida s'intitule « Une parole qui ne remplit rien ». Sur l'article de Winnicott, voir [ici](#).

4. Roland Barthes se réfère très librement à Sigmund Freud qui identifie relation anaclitique et relation narcissique et à Lacan qui les distingue. Sur cette question, voir en particulier *Le Séminaire*, livre IV : *La Relation d'objet*, *op. cit.*, p. 84 : « De l'analyse comme *bundling*, et ses conséquences » : « Une partie de la vie érotique des sujets qui participent de ce versant libidinal est tout entière conditionnée par le besoin, une fois expérimenté et assumé, de l'Autre, la femme maternelle, en tant qu'elle a besoin de trouver en lui son objet, qui est l'objet phallique. Voilà ce qui fait l'essence de la relation anaclitique par opposition à la relation narcissique. »

5. *Op. cit.*, p. 63.
6. N° 63, automne 1975.
7. *Rusbrock l'Admirable*, *op. cit.*, p. 6. C'est Roland Barthes qui souligne.
8. *Apodèmia* (grec) : voir [ici](#), [ici](#).
9. *Marg.* : « Métaphore de l'absente ».
10. « Les forces ne sont pas séparables de l'élément différentiel dont dérive leur qualité. Mais les forces réactives donnent de cet élément une image renversée : la différence des forces, vue du côté de la réaction, devient l'opposition des forces réactives aux forces actives. Il suffirait donc que les forces réactives aient l'occasion de développer ou de projeter cette image, pour que le rapport des forces et les valeurs qui correspondent à ce rapport soient, à leur tour, renversées. Or, cette occasion, elles la rencontrent en même temps qu'elles trouvent le moyen de se dérober à l'activité. Cessant d'être agies, les forces réactives *projetent* l'image renversée. C'est cette projection réactive que Nietzsche appelle une fiction : fiction d'un monde supra-sensible en opposition avec ce monde, fiction d'un Dieu en contradiction avec la vie » (Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 143).
11. Précision de Roland Barthes : « Cf. Introduction sur l'œuvre d'art » (voir [ici](#)).

Adorable

nouvelle figure
Adorable !

Définition

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

APPROCHE LÉGÈRE D'UN PROBLÈME ÉPUI sant

L'enseigne virtuelle serait une phrase du genre : « Ce matin de septembre, Paris était adorable ! » Ce stéréotype courant d'emploi de l'expression (implicitement exclamative) dit bien les connotations du mot : 1) *Gestalt*¹ : mélangées, toutes les perceptions esthétiques d'une ville : le temps qu'il fait dans toutes ses nuances, la lumière, le paysage urbain, la marche, les gens, le shopping, etc., 2) la temporalité : propension du mot à référer au passé, au souvenir. « Hier, X était adorable » : implique légèrement le profil maniaco-dépressif (cyclique) du sujet. *Adorable* : phase légèrement maniaque ; *adorable* : comme le moment de « bonne humeur » du désir, pointe une rencontre d'éléments facilitants. Petit-à-petit est perçu comme à *disposition* (comme Paris), sans qu'on se pose le problème de sa prise, de sa possession. Dénégation des données de la relation (comme pour Paris « adorable »), de son histoire, de sa réalité → futilité supérieure de l'esthétisme.

Version heureuse d'une figure très trouble : *Langueur* d'amour : état de désir vague, global, innommable, impropre à être satisfait, douloureux ≠ *Adorable* : sorte de *retenue* esthétique au bord de la langueur. Par exemple : se réveiller tel jour en proie au « mal d'amour », sans autre cause que l'*adorable* de la veille.

Pourquoi est-ce un problème épuisant ? Parce que la figure, enfermée dans un mot, un propre terminologique, dessine essentiellement un problème de langage (le langage est toujours épuisant). Ce qu'on voit, ce qu'on veut, ce qu'on désire ne se loge jamais dans ce qu'on dit. Ce que nous allons voir maintenant.

LA SPÉCIALITÉ DU DÉSIR

Ou encore la spécificité de ce qui, dans Petit-autre, m'attache à lui.

Adorable renvoie de toute évidence à une globalité indissociable ou du moins qui, même si elle était analysée à l'extrême, comporterait toujours un reste. Nous sommes face à la *cataleipsis* qui marque Petit-autre comme Tout. Avec *Adorable*, nous pointons un Tout atotal, un Tout supplémenté d'un manque. Se rappeler (Lacan, *Séminaire I*)² : vouloir être aimé, c'est vouloir être aimé, non pour telle ou telle qualité ou image, mais être aimé *pour tout*. *Adorable* : nous fantasmons Petit-autre comme étant aimé *pour tout* (« aimable »).

Ce *Tout* (qui est un faux Tout, puisque, en tant qu'objet imaginaire de désir, il comporte un manque) fonctionne comme l'individuation de Petit-autre, *le spécifique de mon désir*, pour ce Petit-autre-là, choisi parmi des centaines d'autres, dont j'aurais pu être mais dont je ne suis pas amoureux.

Le spécifique du désir, allégué dans *Le Séminaire I* de Lacan³ : similitude du transfert analytique et du transfert amoureux. Mais aussi différence capitale : le transfert analytique est absolument universel, automatique (se produit pour ainsi dire avant même que l'analyse soit commencée). En revanche, l'amour a des exigences spécifiques : « Ce n'est pas tous les jours qu'on rencontre ce qui est fait pour vous donner juste l'image de votre désir »⁴, et état amoureux (≠ transfert analytique) : « Il y faut une coïncidence surprenante, car il n'intervient pas [...] pour n'importe quelle image. »⁵ C'est une très grande énigme que de savoir (ou de ne pas savoir) pourquoi je désire un être, pourquoi je désire durablement, langoureusement. Est-ce en fait un *morceau* de cet être que je désire ? et alors, incroyablement ténu, dérisoire ? la valeur d'un ongle, d'une dent, d'un cil, d'une manière de prononcer.

C'est sans doute cette spécificité que rappelle le terme générique (global et vide) d'*adorable*. *Adorable* veut dire : ceci est mon désir en tant qu'unique. Il y a donc un lien original entre l'*Adorable* et le trauma du ravissement, puisque c'est dans le trauma que l'image spécifique de ce qui est pour moi désirable (sans que je le connaisse) est venue me chercher, me frapper : torpille du *exactement ça* (le *ipse*⁶ latin). *Adorable* : chaque fois que prononcé, exclamé : résurrection du trauma, du coup de foudre, qui est revécu, dans sa fraîcheur, son irréductible et son *innommable* (cf. séminaire de l'année dernière, « Ravissement »⁷ : le blason, le je-ne-sais-quoi préfigurent l'*Adorable* ultérieur).

Ce thème du spécifique (de l'objet aimé) apparaît en filigrane dans trois figures : « Adorable », « Atopos », « Impénétrable ». Ces trois figures en un certain sens sont des *butées* de langage, des *indépassables* analytiques et terminologiques : ce qui ne peut être défini, nommé plus avant. On peut dire : le spécifique du désir ne peut produire un spécifique de l'énoncé. De cet échec langagier (discursif), il ne reste qu'une trace, qu'un mot : *adorable*, mot-degré zéro, c'est-à-dire place vide, signifiante, dans mon langage, dans mon désir.

LA TAUTOLOGIE

Transporté — par force — du plan du Désir au plan du langage (de la phraséologie, de la terminologie), le *spécifique* du Désir devient cette figure de langage : la Tautologie : *est adorable ce qui est adorable*. Sur cette tautologie, quelques notations :

1) On peut considérer l'exclamation *Adorable* (« X était adorable, hier ») comme une fausse rationalisation du *Je-t'aime*. *Je-t'aime* est projeté sur Petit-autre à titre de qualité causative, qui — puisque toute cause *feint* de se distinguer de l'effet — doit prendre un autre nom, qui est : *adorable*. Je t'aime parce que tu es adorable = je t'aime parce que je t'aime.

2) Relance du trauma : *adorable* relance la fascination qui est dans le trauma. Or la fascination est, *en fin de compte*, elle-même tautologique. Toute tentative de description de la fascination ne peut jamais excéder l'énoncé : « Je suis fasciné [...] »

3) Safouan⁸ : « [...] l'amour est toujours amour d'un nom, de même que le désir est toujours désir d'un organe. » *Adorable* : entre l'amour et le désir, entre le nom et l'organe (l'objet). Mot produit par l'effort du sujet pour nommer l'organe, au nom de l'amour comme amour du nom.

4) *Adorable* : terme zéro, parce qu'aucun objectif plus précis ne semble épuiser l'être de l'objet. Nom vide de l'être : émergence langagière du non-langage (cf. Dieu est parfait, c'est-à-dire sans attribut)⁹.

5) *Adorable* : mot un peu bête (ou plutôt un peu *con*). Ce n'est pas la même chose : *bête* peut garder une nuance caritative ; *con* est sec, mat, excluant (« Que tu es bête ! » ≠ « Qu'est-ce qu'il est con ! »). Bêtise qui vient d'une sorte de futilité mondaine + esthétisme creux + démesure sémantique + vide sémantique ; car tautologie : norme de la logique des logiciens et norme de la Bêtise : « Un sou est un sou. » Et puis retournement, peut-être l'Amen nietzschéen.

1. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
2. *Op. cit.*, p. 304.
3. *Op. cit.*, p. 163
4. *Op. cit.*, p. 163.
5. *Op. cit.*, p. 205.
6. *Ipse* (latin) : lui-même, en personne.
7. Voir [ici](#).
8. *Études sur l'Œdipe*, *op. cit.*, p. 213.
9. Les paragraphes 3 et 4 sont barrés.

Affirmation

ancien n° 36 : « Force »
+ n° 100 (« Protestation d'amour »)
L'affirmation

Définition

Envers et contre tout — c'est-à-dire contre ses propres difficultés — et contre tous les systèmes dont il peut penser qu'ils tendent à le réduire ou à l'aligner, le sujet affirme l'Amour comme valeur (au sens nietzschéen), comme nouvelle valeur, comme valeur qui lui appartient.

Rappel

N° 36, « Force » :

1) Contre Albert, Werther fait l'éloge de la tension : le suicide n'est donc pas une faiblesse. Affinité possible de la tension werthérienne et de la dépense bataillienne : valeur transgressive de la passion comme énergie.

2) La force d'un amour représente le plein-emploi du sujet : le sujet se dépense hors de toute économie compensatoire. Sa force étant plus grande que celle de l'objet aimé, qui, lui, est pris dans le réel compensatoire, il en résulte un « boitement » incessant de la relation amoureuse.

N° 100, « Issues » :

3) Joindre ici la Protestation d'amour. Le sujet amoureux proteste (non par rapport à la *doxa*) d'une autre logique (que celle réussite/échec), d'un autre langage (monde sans adjectifs), d'une autre structure (l'imaginaire).

Ajouts

L'AMOUR COMME AFFIRMATION D'UNE VALEUR

La caractérologie opposait le *sentimental* au *passionné*. Périmé : *l'Imaginaire est violent*. Cette violence fonde, chez le sujet, l'énoncé de l'amour comme un énoncé *irréductible*. Le mouvement de langage (cf. les hallucinations verbales, introduction : « Figures ») est celui du mot de Galilée : *Eppure si muove*¹... Tout le monde, amis, systèmes, dévalorise plus ou moins ouvertement l'Amour(-Passion), *et pourtant*, je persiste, envers et contre tout, je m'entête victorieusement à l'affirmer comme une valeur : « Quoi qu'il arrive, je veux garder cette valeur » (mouvement de la croyance).

L'affirmation de valeur est contre-dépressive : pour l'amoureux, son « malheur » (angoisses, retentissements) est compensé par le sentiment puissant que ce qu'il fait *a un sens* (direction et signification). Bien qu'il se tourmente et se lamente, cette affirmation le retire du geignard : il n'est pas « réactif ». À côté de la douleur en elle, il y a, obstiné, l'*actif*, l'affirmation.

Face aux « systèmes », qui comparaît devant l'autre ? L'amour comparaît devant la psychanalyse (qui l'évalue) ≠ Mouvement d'affirmation de l'amoureux : il renverse le rapport et fait comparaître la psychanalyse devant l'amour, pris comme *évaluation*, étalon de valeurs. Ce renversement survient facilement si les « systèmes » (plus ou moins philosophiques) échouent, aux yeux du sujet, à sauver la valeur de son amour (à quoi il est attaché) ou encore si les systèmes ne réussissent pas à *prendre en charge* l'amour, sinon en le « décevant », ce que ne peut accepter le sujet amoureux. Il est alors induit à revenir à sa propre responsabilité, et à construire lui-même ses propres conduites, en fonction de cette valeur dont il se sent le seul témoin. C'est l'*Affirmation*, ou position de la catégorie de l'*entier* (l'incassable, l'insécable, le non-compromissible : l'*Intraitable*).

La valeur, pour aller jusqu'au bout d'elle-même (« s'assumer », comme on dit), doit accepter le dernier état de l'*Affirmation* : son état *non héroïque*. À l'horizon de la Valeur, de l'*Affirmation* : l'Obscène.

1. « Et pourtant elle tourne... » : mot célèbre de Galilée après sa condamnation par l'Église pour avoir prétendu que la Terre tournait autour du Soleil.

Séance du 12 février 1976

Ajout à « Affirmation »

LA DOUBLE AFFIRMATION

Puisque, en surimpression à ce séminaire, par le simple hasard de la lecture personnelle, nous lisons Nietzsche, je voudrais affiner d'un mot ce que j'ai dit de l'*Affirmation*, de l'amour comme Affirmation, comme valeur.

D'un point de vue banal, courant, le délire amoureux (la *mania*) suit un cursus, une diachronie, identifiable par la succession de trois moments : 1) la Rencontre (émerveillement), 2) le Tunnel (difficultés, doutes, jalousies, etc.), 3) la Sortie, la Transformation (les moments peuvent être brefs ou longs, récurrents, confondus, bousculés, peu importe pour ce propos-ci : il s'agit d'*idées* de moments).

Or, ceci correspond au *jeu des types* dans la philosophie nietzschéenne, au devenir des types, au développement de l'*Affirmation*.

1) *Rencontre* : Affirmation première de la Valeur-Amour (psychologiquement : exaltation, enthousiasme, « futuration ») : feinte de l'actif pur. C'est le *oui* nietzschéen (en fait, encore gros du *non* qui va venir : le *oui* de l'âne, qui dit oui à tout, en s'aveuglant). Moment de Dionysos.

2) *Tunnel* : Évanouissement du *oui* par les forces de dépréciation : doutes, difficultés, désespoirs. Montée du Réactif, triomphe du Négatif : moment des « passions tristes », du Ressentiment, des tentations de sublimation, d'oblativité.

3) On le sait, pour Nietzsche, il y a — du moins à titre postulatif, utopique — une seconde affirmation : une *Affirmation de l'Affirmation*, une Affirmation qui est passée par le

Négatif (dégoûts et tentatives de Zarathoustra). C'est la *Transmutation*, « point où le négatif est converti »¹. C'est le moment de l'*Amen* nietzschéen : le sujet amoureux est « sur-monté », non liquidé.

Qu'est-ce que l'Affirmation de l'Affirmation ? Moment de la réflexion où une seconde affirmation prend pour objet la première. Moment d'Ariane, la fiancée de Dionysos². Or, cette affirmation de l'Affirmation, moment où la rencontre est réfléchie, réaffirmée dans sa plus haute différence, c'est l'Éternel Retour (c'est l'être du devenir), le Retour de la différence, du « divers » comme tel. C'est le *Recommencer* nietzschéen (« Ce que tu veux, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour »)³, le *Recommencer*, le *Recommençons* qui peut marquer le troisième moment de l'amour, l'Affirmation de l'Affirmation.

Âge

nouvelle figure
Quel âge ?

Définition

Perte de la notion d'âge : en tant qu'amoureux, le sujet ne s'assigne aucun âge : il n'est ni jeune ni vieux.

1) LE DISCOURS DE L'ESPÈCE

a) Problème de « généalogie » : quelles sont les forces qui créent (qui ont besoin de) la notion d'âge ? Qui parle l'âge ? Notons que d'abord c'est un pluriel : *hèlikia*⁴ = les degrés chroniques de la vie humaine, les âges. C'est essentiellement une notion *sociale* (ce n'est que bien après coup qu'elle devient une notion individuelle, subjective, existentielle : *l'âge*). Notion liée à l'organisation d'une société : au pouvoir et à ses structures symboliques. Le classement des âges est l'une des plus fortes contraintes, voire répressions, de toute société. Cette répression est inscrite dans le *lexique* des langues (répression par le lexique ? à étudier ; d'un autre type que les « rubriques obligatoires » d'une langue). Importance des catégories terminologiques :

→ 7 ans : *Infans*

7-17 ans : *Puer*

17-30 ans : *Adulescens*

Société romaine
(servitudes civiles et militaires) 30-46 ans : *Juvenis*

46-60 ans : *Senior*

60-80 ans : *Senex* (→ *aetate proventus*)

b) Le discours sur les âges est un discours *social* ; véritable *mapping* des servitudes civiles, militaires, économiques. Mais maintenant ? Comment notre société parle-t-elle les âges ? D'une manière générale, les contraintes crues de la socialité (sociétés antiques) sont habillées, déguisées, aujourd'hui, sous le discours des sciences, de la science. La science = Imaginaire collectif, opération discursive (donc idéologique) qui fait passer le social (le *mapping*, le réseau du pouvoir) pour « ce qui est » (le « réel »). Aujourd'hui, l'âge est pris en charge, non plus directement par un cursus de contraintes sociales (sauf en certains points de législation), mais par le discours des sciences. La science s'occupe de l'âge, elle tient discours sur l'âge. La première opération (cf. les sociétés archaïques), c'est d'en faire des âges, de classer, c'est-à-dire de retenir, d'empêcher que ça circule, que ça se brouille, que ça s'évapore. Schéma même du discours sur les âges : l'anthropologie, qui décrit, dans les sociétés dites archaïques, les classes d'âge : organisation cohérente, socialement reconnue, soumise aux mêmes rites de passage, schémas. Pourquoi ? Parce que la description ethnographique extériorise crûment la nature sociale des divisions d'âges, mais s'interdit de suggérer que ces divisions sont reconduites dans nos sociétés. L'« objectivité » aboutit à un blocage de réflexion. Paradoxe de l'ethnocentrisme : s'aveugler sur soi en ayant l'air de s'occuper des autres.

Discours psychologique : invente la distorsion entre l'âge chronologique et l'âge mental (AM) : structures cognitives d'un enfant par rapport à la majorité (= 75 % des sujets ; Binet, 1911)⁵. Idéologie triomphante du nombre comme norme.

Discours démographique : l'âge est un fait de structure, comme le sexe, la profession. Trois groupes : jeunes (J), adultes (A), vieux (V) + âge Ω (âge du doyen : environ 100 ans).

Discours pénal : notion de minorité pénale : 14, 16, 18 ans, selon les législations. Il se produit peu à peu dans l'évolution du droit, de la sociologie, un besoin, une exigence de nuances : demande d'un système spécial en criminologie pour les « jeunes adultes » (18-20 ans). Cependant, morceler n'est pas détruire la classification, c'est, en fait, la renforcer. Ce qui détruit la classe, ce n'est pas le petit groupe, c'est le *sujet*.

Discours politique : âges : la politique s'en empare, les met dans son jeu : « retraite », « maisons de jeunes », « 3^e âge », etc.

Toutes ces sciences sont comme un Imaginaire de l'espèce. Car, à la question « Qui veut parler de l'âge ? », il faut répondre : c'est l'espèce qui veut parler de l'âge, des âges.

L'espèce, par voie de discours légal et/ou scientifique, réglemente l'acheminement du *sôma*⁶ vers la mort, la *pensée* de cet acheminement, c'est-à-dire la survie, la continuité du *germen*⁷. Comment la feuille qui pousse évacue la feuille qui tombe : le remplacement infini des feuilles, tel est l'objet de tout discours sur les âges.

On notera avec intérêt qu'à ce qu'il semble, seule la psychanalyse ne tient aucun discours sur les âges. Le Symbolique est sans âge (la seule évolution psychanalytique a été de reculer le Symbolique jusqu'aux premiers jours de l'*infans* et le transfert analytique, c'est-à-dire la possibilité de cure, jusqu'à la vieillesse). Pour la psychanalyse, *l'homme est sans âge* (on pourrait dire : il a l'âge de sa sexualité, mais cette sexualité n'est pas chronologique, diachronique ; elle est *récurrente*, polychronique).

On peut élargir le problème. Quelles sont les sociétés (ou les idéologies) qui pensent l'homme en termes d'âge :

- les sociétés archaïques,
- les sociétés militantes (« Jeunesses ceci, cela » : du scoutisme au nazisme),
- les sociétés techniciennes, concurrentielles, à rendement dit optimum.

Les pensées « libérées », semble-t-il, ne pensent pas l'homme en termes d'âge, mais de *type* (au sens nietzschéen)⁸. Ici même, psychanalyse et Nietzsche.

2) LE DISCOURS DU SUJET

Le sujet ne tient pas le discours de l'espèce ; il ne classe pas sa diachronie, il ne parcourt pas des échelons, il ne passe pas d'une classe à l'autre. Sa « bio-chronie » n'est certes pas étale, continue, neutre, filée, mais elle n'est pas divisée, régulièrement cloisonnée. Elle est, tout à l'opposé, *dramatisée*. Certaines années font monde, ou font seuil, non par leur situation chronologique, mais parce qu'un ensemble de faits, de données accidentelles engendre, à tel moment, une sorte de densité symbolique, dont le sens est : ma place par rapport à la mort⁹. Les « âges-problèmes » varient du tout au tout d'un sujet à l'autre. On peut « se sentir vieillir » — très dramatiquement — à 33 ans (mon cas)¹⁰, pas du tout à 60 ans. Chaque sujet a ses âges : d'exclusion, d'ennui, de séduction, dont l'échelle ne correspond pas du tout à la *doxa* des âges.

Cela, c'est la « vérité » du sujet : le sujet n'a d'autre âge que celui de son Imaginaire. Cet Imaginaire n'est cependant pas solipsiste, monologique : il prend place dans une intersubjectivité, il se débat avec une *Imago*. Ce débat avec l'*Imago* de l'âge, cette interlocution s'établit structurellement selon les redans (tours, retours) de l'énonciation. *L'âge est un fait d'énonciation* (et donc nullement un fait relevant du discours des sciences, de la science comme corpus d'énoncés).

a) Posons ceci : *l'âge, c'est l'autre*. Le « vieux », c'est l'âge posé par le « jeune », qui, à partir de là (redan, retour), se constitue comme « jeune » : ce mécanisme est virtuellement celui de tous les racismes. Il y a un racisme des âges ; on a dénoncé le racisme anti-jeune (*jeunisme*), mal nommé (il vaudrait mieux dire : anti-jeunisme) ; de même qu'il y a un racisme anti-vieux (par exemple exclusion de locaux). Peut-être aujourd'hui multiplication de ces « sous-racismes » : chacun a son racisme. Recherche : repérage des tons racistes → anti-racismes qui deviennent des racismes. Mot d'une étudiante de Vincennes¹¹ au professeur : « Tu n'es ni nègre, ni juif, ni femme, alors tais-toi. » *Alors tais-toi* : mot de tous les racismes → Tu es jeune/vieux, *alors tais-toi*.

b) Ceci : aspect violent du fait que l'énoncé d'âge est structurellement placé dans le champ de l'interlocution (*l'âge, c'est l'autre*). Tout énoncé d'âge est une énonciation, c'est-à-dire que le sujet ne peut accéder à l'énoncé qu'en se situant lui-même par rapport à cet énoncé : « demain », « je/tu », « ici », etc. On reconnaît ici les exemples des *shifters*. L'énoncé d'âge est un *shifter* : à cheval sur le code et le message. Je m'énonce exempté de tout âge, mais la phrase m'est renvoyée, pourvue d'un code (d'un imaginaire social). De même que *je* est à la fois un mot vide et cependant parfaitement lexical, de même je n'ai pas d'âge et cependant mon âge est pris dans un lexique, un classement, un *mapping* social (ce qui ne peut pas dire forcément « le réel », car le social est symbolique).

3) L'ÂGE DE L'AMOUR

Un âge est culturellement attribué à l'amour. Qui énonce cet âge ? Qui énonce l'âge de l'amour ?

Pour Agathon (le *Banquet*)¹², Éros n'aime pas les vieux, il se plaît avec les jeunes. Mais, d'une part, Agathon est jeune (processus d'énonciation), et de plus discoureur, teneur de discours endoxal, et d'autre part, il définit Éros du point de vue de l'objet aimé (en Grèce, *érasté/érôméros*¹³ : différence structurale d'âge : société archaïque qui ne masque pas encore le classement social des âges).

Dans le sillage d'Agathon : toute la *doxa*, énorme, qui identifie *amour* et *jeunesse*. Deux mythes : a) mythe triomphant, mythe clair de l'amour entre jeunes (toute la littérature, tout le cinéma) ; b) mythe noir de l'amour « disproportionné » (*L'École des femmes*)¹⁴, mythe maudit, car il s'agit bien du spectre de l'inceste parental. Ces deux options culturelles, quand il le faut, c'est-à-dire quand il faut, pour une raison ou une autre, « sauver », intégrer l'amour disproportionné (à la lettre : dé-mesuré), peuvent être dialectisées par une sorte de proverbe, de *doxa* seconde, équivalente du mythe, qui dialectise les conflits. Parce que l'amour est décrété une propriété de la jeunesse, s'il survient à un individu « vieux », ce ne

peut être que parce que cet individu est en réalité « jeune ». Stéréotype de l'amour qui maintient ou rend jeune : « on a l'âge de ses amours », etc.

Qui énonce l'âge de l'amour ? Une fois de plus, c'est l'espèce. Poser par le discours culturel (le mythe) une ontologie de l'amour jeune (de l'amour entre jeunes), c'est d'une part évacuer la partie morte de l'espèce (s'affirmer « jeune », c'est faire mourir celui qui ne l'est pas : cf. racisme d'âge), et c'est d'autre part décorer le moment optimum de la génération d'une emphase mythique. Contes de fées, mot final : « Ils eurent beaucoup d'enfants » (parce qu'ils étaient jeunes et s'aimaient).

D'où le paradoxe platonicien : dans une société (grecque) où les âges sont réglés et les rôles amoureux distribués (*érastès/érôménos*), Socrate subvertit le discours de l'espèce en tenant le discours non de l'aimé (du jeune), mais de l'amant (du vieux). Ou, à l'inverse, mais avec le même résultat subversif, en se faisant, lui, vieux, l'*aimé* d'Alcibiade. Il est vrai que ce discours subversif est immédiatement « humanisé », assagi, récupéré, car à la généralité physique est substituée sa métaphore : l'ensemencement de l'âme, la production du Beau et du Bien, la pédagogie. La véritable subversion¹⁵ serait de postuler un ensemencement à rebours du vieux par le jeune : c'est la psychagogie, subversion complète, car ensemencement *en pure perte* (dissémination, et non insémination).

4) L'ÂGE DU SUJET AMOUREUX

Une fois traversées toutes ces couches de discours, reste le discours du sujet amoureux lui-même. Amour-Passion : sa marque structurale, c'est l'*Atopie*, la résistance aux classements (ou la fuite devant ces classements, leur débordement). L'amour ne fait pas acception de sexe (l'amour homosexuel structurellement identique à l'amour hétérosexuel), ni d'*objet* (on peut être amoureux d'un animal : « Une passion dans le désert », Balzac)¹⁶, ni d'âge.

En effet, Amour(-Passion) opère une sorte de levée magique de l'âge (comme table de degrés). Cette formulation doit être prise à la lettre : *lever l'âge, exonérer l'âge ≠ rendre jeune*. L'amour produit ce qu'on peut appeler le degré zéro de l'âge (ni jeune ni vieux) ou son degré complexe (jeune et vieux). L'âge n'est plus une case fixe et pleine, c'est la case vide et voyageuse de toutes les significations.

Cf. un mythe plus intéressant que celui de l'Amour jeune, plus rare, plus proche d'une veine gnostique. Rhétorique latine du Moyen Âge, une *image* fréquente : l'adolescent (*puer*) sage comme un vieillard, c'est-à-dire jeune et plein de toute l'expérience humaine (thème faustien) : *puer senilis*¹⁷. Amoureux : de cette race bizarre, race gnostique (faustienne ?) qui conjoint les âges, qui maintient l'enfance (Imaginaire, structure maternelle) dans la maturité

et/ou qui met la connaissance (l'initiation) dans la jeunesse. Circulation infinie du *puer senilis* et du *senex puerilis*¹⁸.

1. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 218.
2. Voir *ibid.*, p. 217.
3. *Ibid.*, p. 77.
4. *Hèlikia* (grec) : temps de la vie, âge, époque.
5. Alfred Binet (1857-1911), un des créateurs de la psychométrie, s'est intéressé à la mesure de l'intelligence chez les jeunes enfants. L'année 1911 correspond à la parution de son ouvrage *Les Idées modernes sur l'enfant*. L'âge mental (AM) de référence correspond à l'âge mental de 75 % des enfants.
6. *Sôma* (grec) : corps.
7. *German* (latin) : germe, semence, origine.
8. L'affirmation et la négation, comme qualités de la volonté de puissance, définissent des « types ». Le type actif (« le Maître ») renvoie à « l'artiste », « le noble », « l'individu-souverain », « le législateur ». Le type réactif (« l'Esclave ») renvoie à « l'homme qui n'en finit avec rien », « l'accusateur perpétuel », « l'homme qui multiplie sa douleur », « l'homme coupable », « l'homme domestiqué »... Voir le tableau de la page 166, in Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit.
9. Voir, de Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (OC V, 466) : « Il arrive un temps (c'est là un problème de conscience) où "les jours sont comptés" : commence un compte à rebours flou et cependant irréversible. On se *savait* mortel (tout le monde vous l'a dit, dès que vous avez eu des oreilles pour entendre) ; tout d'un coup on se *sent* mortel (ce n'est pas un sentiment naturel ; le naturel, c'est de se croire immortel ; d'où tant d'accidents par imprudence). »
10. Roland Barthes est né en 1915. En 1948 et 1949, il est aide-bibliothécaire, puis professeur à l'Institut français de Bucarest et lecteur à l'université de cette ville. Sur le séjour de Roland Barthes en Roumanie, voir le témoignage d'André Lepeuple, « Chambre 18 » (p. 149), *Revue des sciences humaines*, « Sur Barthes », n° 268, 4, 2002, textes réunis par Claude Coste.
11. L'université de Paris VIII-Vincennes (désormais située à Saint-Denis) a été créée lors des réformes qui ont suivi les événements de Mai 68.
12. *Op. cit.*, p. 93.
13. *Érastès, érôménos* (grec) : celui qui aime, celui qui est aimé.
14. Pièce de Molière créée en 1662. Obsédé par le cocuage, le vieil Arnolphe veut épouser la jeune Agnès qu'il a fait élever dans l'ignorance, à l'écart du monde.
15. Précision de Roland Barthes : « Cf. *supra* » (voir [ici](#)).
16. Dans cette nouvelle, écrite en 1830, le héros est amoureux d'une panthère.
17. *Puer senilis* (latin) : enfant doué de sagesse comme un vieillard.
18. *Senex puerilis* (latin) : vieillard jeune comme un enfant. L'expression est une création de Roland Barthes. Sur la publication de cette figure, voir [ici](#).

Altération

ancien n° 83 : « Secousse de langage »

Définition

Production, dans le champ du sujet amoureux, d'une *contre-image* de l'objet aimé. Au gré d'incidents infimes ou de traits ténus, brusquement aperçus, le sujet, dans un moment de dévoilement inattendu, voit la bonne image de l'objet aimé soudainement s'altérer, se renverser et devenir mauvaise image. Il est alors entraîné — ou compulsé — à parler de l'objet aimé sous une forme triviale, dérisoire, irrespectueuse, imprimant comme une secousse au discours amoureux, qui est ordinairement langage de la dévotion.

Rappel

1) *Werther* : Lotte et ses amies papotent et parlent d'un mourant, ce qui blesse Werther, car il se projette au futur dans ce mourant, objet de commérage futile. Werther emploie alors l'expression (qui englobe l'objet aimé) : « Mes petites bonnes femmes. »

2) Le discours amoureux est une enveloppe lisse qui colle au sujet (coalescence avec l'image du miroir). L'altération de l'image produit dans cette enveloppe une déchirure, marquée par l'irruption du trivial.

3) Il s'agit en quelque sorte d'une *anacoluthie* (rupture de construction) : il y a *faute*, atteinte impie à la fascination de l'image, qui est cassée, défaite, de la même façon que le jésuite dé-fascine la poule hypnotisée en lui tapant sur l'épaule.

Ajouts

L'exemple qui permet de cerner et d'articuler la figure est prise cette fois-ci — mieux peut-être que dans *Werther* — dans Proust, *La Prisonnière*¹. Dans une discussion, Albertine laisse échapper, d'abord tronquée, mais le Narrateur finit par la reconstituer, l'expression obscène et vulgaire « se faire casser le pot ». « Horreur », dit le Narrateur : horreur de la trivialité, horreur de la jalousie (car le Narrateur attribue l'expression d'Albertine à la fréquentation des femmes) ; horreur sanctionnée par le caractère « vrai » du mot puisqu'il a surgi de l'inconscient, comme si une image vraie et inattendue surgissait : une Contre-Image.

LE POINT DE CORRUPTION

Lisons la vie de Ruysbroek par un chartreux². Ruysbroek est enterré depuis cinq ans ; on le déterre : son corps est « intact » et « pur ». *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 Petit-autre (puisqu'elle fascine), il y a tout d'un coup de visible comme un point sur le nez, un point de corruption. Les points fragiles, vulnérables, corruptibles du corps et du corps psychique : mythe du talon d'Achille ; le point vulnérable, n'est-ce pas là où la Mère vous a tenu, vous tient ? Ce qui s'abîme en l'autre, c'est précisément ce qui s'abîme en moi. La tache de l'autre reproduit en miroir la tache de mon corps : là où la Mère m'a écrasé sous son désir, me faisant dès lors entièrement dépendant de son bras, de sa main (les mains de la Mère). Cet apologue apprend ceci de décisif sur l'altération : l'altération est circulaire, *écrasée*. L'altération de Petit-autre et du sujet est la même. Tout ce qu'on dit de l'une, on le dit de l'autre.

CARACTÈRES DES TRAITS D'ALTÉRATION

L'altération n'est jamais massive, jamais durable = des *traits* (comme des traits de flèches, ou des traits linguistiques, producteurs de sens). Piqûres → dégonflages brusques et passagers de l'enveloppe lisse qui donne forme à la bonne image.

1) *Soudains* : dévoilement brusque du détail d'un tableau : quelque rapport inversé avec l'image captivante comme tableau d'ensemble. Les traits ont aussi un caractère traumatique : des contre-traumas. Il y a surprise : ça arrive sans qu'on s'y attende : sorte de *syncope* de l'Imaginaire.

2) *Ténus* : ce n'est pas une action, une conduite générale, un style de caractère qui engendre la corruption de l'Image (les « généralités » font partie d'une autre région du Retentissement). Trait corrupteur : implacablement cernable, peu important, peu

volumineux. C'est *renversé* (par quelle chimie mystérieuse ?) : le petit défaut pour quoi, ailleurs, à un autre moment, on aime l'autre.

3) *Langagiers* : langage : enveloppe la plus fragile, là où s'inscrit facilement la fissure du sujet, fissure à travers laquelle le sujet entrevoit l'*ailleurs* de Petit-autre, et cet ailleurs est *tout un monde* (Albertine : dans « se faire casser le pot », elle fait voir toute l'homosexualité féminine, si douloureuse au Narrateur). La faille du langage est exigüe comme un trou de serrure par quoi on découvre tout un panorama. Cf. scène primitive : c'est par le langage, les dénivellations de langage que vient l'exclusion. Petit-autre fait entendre brusquement les langages qu'il peut emprunter, donc qu'il connaît, que d'autres lui prêtent : échange dont le sujet amoureux est exclu.

D'OU VIENT LA CONTRE-IMAGE ?

Société qui a théorisé le problème de la bonne/mauvaise image dans le champ amoureux : la société grecque (du moins décrite par Platon). Société à *Honte* (\neq société à *faute* : intériorisée)³ : dans le *Banquet*, couple *amant/aimé*, justifié par Phèdre, en tant que producteur de bien, car, chacun des partenaires, redoutant de ternir son image auprès de l'autre, est engagé, par peur de la honte, dans la voie du bien (thème des amants spartiates)⁴. Aujourd'hui, changement de société ; cependant, l'altération de l'Image, peut-être, doit être encore placée dans la région « honte » : angoisse, vertige *d'avoir honte pour l'autre*. L'altération se produirait brusquement lorsque Petit-autre apparaîtrait, se dévoilerait, se déchirerait, *se révélerait* (au sens photographique) comme *assujetti* (à quelque chose). Albertine, par une expression langagière incongrue, se dévoile assujettie à un désir dont le Narrateur est totalement exclu.

Attention : ce qui fait brusquement tache dans Petit-autre, ce n'est pas l'assujettissement à un désir formé, nommé, posé (cf. *jaloux*, autre retentissement), mais l'assujettissement à un désir naissant, à une compulsion d'investissement, sans que Petit-autre lui-même le sache, mais que le sujet détecte avant lui. Petit-autre apparaît en position de demande, de séduction, de dépendance à l'égard d'un tiers : phénomène très ténu, pli léger dans le conventionnel d'une réunion. Observez bien telle réunion et observez-vous vous-même, à supposer que vous ne soyez pas déjà fixé (amoureux). Vous y verrez tel sujet « affolé » (discrètement, mondainement) par tel autre : une relation plus chaleureuse, plus demandeuse, plus flatteuse, comme si le sujet était surpris en flagrant délit d'inflation de lui-même (amour : toujours inquisiteur, policier) : *l'affolement d'être*.

Exemple, très majoré (car le désir y est sexuel), de l'affolement d'être : Gide, *Et nunc manet in te*. Voyage de noces avec Madeleine, qui assiste, lectrice froide et amoureuse, au

désir diffus de son mari pour les jeunes modèles de la place d'Espagne et les écoliers algériens, dans le train de Biskra à Alger :

[« Les vacances de Pâques avaient pris fin. Dans le train qui nous ramenait de Biskra, trois écoliers, regagnant leur lycée, occupaient le compartiment voisin du nôtre à peu près plein. Ils s'étaient à demi dévêtus, la chaleur étant provocante, et, seuls dans ce compartiment, menaient un train d'enfer. Je les écoutais rire et se bousculer. À chacun des fréquents mais brefs arrêts du train, penchés à la petite fenêtre de côté que j'avais baissée, ma main pouvait atteindre le bras d'un des trois écoliers, qui s'amusait à se pencher vers moi, de la fenêtre voisine, se prêtait au jeu en riant ; et je goûtais de suppliciantes délices à palper ce qu'il offrait à ma caresse de duveteuse chair ambrée. Ma main, glissant et remontant le long du bras, doublait l'épaule... À la station suivante, l'un des deux autres avait pris la place, et le même jeu recommençait. Puis le train repartait. Je me rasseyais, haletant, pantelant, et feignais d'être absorbé par la lecture. Madeleine, assise en face de moi, ne disait rien, affectait de ne pas me voir, de ne pas me connaître... Arrivée à Alger, seuls dans l'omnibus qui nous emmenait à l'hôtel, elle me dit enfin, sur un ton où je sentais encore plus de tristesse que de blâme : "Tu avais l'air d'un criminel ou d'un fou." »]⁵

Image difficile pour le sujet amoureux : corruption de l'Image qui n'a rien à voir avec la jalousie (la jalousie ne corrompt l'image qu'accessoirement et si l'on peut dire *tactiquement*, pour discréditer le ou la rivale). L'image est corrompue, parce que c'est l'image d'un *autre* (et non plus de Petit-autre), arraché dramatiquement à la coalescence de l'identification narcissique.

LA SECOUSSE DE LANGAGE

À l'altération langagière de Petit-autre peut répondre une altération du langage du sujet amoureux. Exemple non dans Proust, mais dans *Werther* (« mes petites bonnes femmes ») : entrée du sujet dans la *trivialité* (ancien séminaire, figure « Secousse de langage », n° 83)⁶.

Discours du sujet amoureux à l'égard de Petit-autre : discours de la dévotion, discours bénisseur, discours « bien-pensant », discours lisse, sans aspérité, discours *conforme* (*Werther* à l'égard de Charlotte).

L'altération de l'Image produit une secousse, un renversement, de l'ordre du blasphème, qui vient casser irrespectueusement la jactance bénisseuse du sujet amoureux. Irruption du démoniaque, comme si le sujet était possédé par un démon qui parlait par sa bouche, jetant alors, comme dans les contes de fées, non plus des fleurs, mais des crapauds, l'obligeant à mettre, malgré lui, Petit-autre au rang d'ordure (mouvement même du Narrateur à l'égard d'Albertine se faisant casser le pot). Altération → sorte de vertige angoissé : *horrible reflux* de l'image.

En fait, les deux langages (du sujet amoureux), le bon et le mauvais, ne sont pas à égalité. La bonne image → langage vide, monnaie creuse de l'indicible ≠ mauvaise image : on passe au *dicible* (cf. « La beauté se dit mais ne se décrit pas, c'est la laideur qui se décrit »)⁷.

1. *Op. cit.*, t. III, p. 337 sq.

2. *Rusbrock l'Admirable, op. cit.*, p. XXXXI.

3. Voir, de Roland Barthes, « Digressions » (OC III, 1000) : « Voyez encore les pays arabes. On y transgresse aisément certaines règles de la “bonne” sexualité par une pratique assez facile de l'homosexualité (à condition de ne jamais la nommer : mais c'est un autre problème, le problème immense de la verbalisation du sexuel, barrée dans les civilisations à “honte”, cependant que cette même verbalisation est chérie — confessions, représentations pornographiques — des civilisations à culpabilité) [...] ».

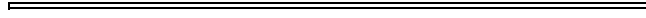
4. Voir [ici](#).

5. *Op. cit.*, p. 1133-1134. Dans son séminaire de l'année précédente (1975), Roland Barthes a déjà fait allusion à cette scène d'*Et nunc manet in te* (voir [ici](#)). Cette fois-ci, il lit le passage dont seule la référence de page figure dans le manuscrit. L'épisode de la place d'Espagne se situe juste avant le voyage en train.

6. Voir [ici](#).

7. Voir [ici](#).

Séance du 19 février 1976



Alternance

ancienne figure « Rythme »
(et aussi idée de « Bobine »)

Définition

La figure vise les alternances d'humeurs (présence/absence, intimité/*fading*, tendresse/froideur) que le sujet amoureux croit lire dans l'objet aimé : rythme épuisant auquel il suspend passivement ses propres états.

Rappel

La figure « Rythme »¹ visait uniquement le rythme des humeurs du sujet amoureux (sans les lier aux humeurs de l'objet aimé).

1) L'état amoureux est la reconduction de la position dépressive infantile : le sujet, à fond dépressif, a des moments maniaques (exubérance folle de Werther).

2) Le rythme d'humeurs lui-même peut être, au second degré, et quel que soit le préjudice de ses secours, investi positivement. Peut-être y a-t-il, derrière le sujet amoureux, un sujet esthétique qui jouit de sa vie amoureuse comme d'une fiction à la fois régulière et mouvementée.

Ajouts

TRESSE À DEUX FILS

S'agit-il des humeurs de Petit-autre ou des humeurs du sujet amoureux ? Précisément des deux : tresse à deux fils. Le sujet vit ses propres variations, son propre rythme de bonheur/malheur comme une fatalité qui lui vient d'un dieu, dont il ne peut que reproduire passivement en lui les caprices. Les variations de Petit-autre sont violemment objectivisées, *dramatisées*, car chacune semble, aux yeux du sujet, remettre en cause toute la relation.

Petit-autre est absent/présent ; métaphoriquement : de bonne/mauvaise humeur = la Mère absente/présente. Que peut faire l'enfant ? Il peut se constituer le parasite absolu de cette alternance, sombrer dans la catastrophe avec l'absence, s'exalter dans le comblement avec la présence : états absolus, médiatisés par rien ; l'enfant se constitue le jouet absolu de la fatalité. Le sujet amoureux peut vivre une telle alternance de catastrophes et de complements, qu'il ne trouve pas en lui la force, ou l'idée, ou le désir de médiatiser, d'apprivoiser, de dominer. Chaque froideur (supposée) de Petit-autre se transcrit immédiatement dans le sujet amoureux comme un énorme chagrin : le chagrin panique de l'enfant qui voit sa Mère partir, sans pouvoir rien faire qu'être *sidéré* par l'énormité du malheur qui lui arrive (volonté d'anéantissement).

Cependant, l'enfant dispose d'un moyen pour surmonter cette tragédie de la disparition. Il peut la *jouer*, maîtriser les ravages de l'alternance par une représentation mimée, dirigée, assumée, maîtrisée, de cette alternance : c'est le jeu de la bobine, du *Fort/Da*. En créant le jeu alternatif de deux termes paradigmatiques (apparition/disparition, présence/absence, *Fort/Da*), il crée le langage, le sens, avant même de parler, d'articuler complètement. De même, le sujet amoureux peut, dans le meilleur des cas, accéder au statut du bébé freudien : se donner une pensée *rythmée* de l'alternance, c'est-à-dire une alternance dont en quelque sorte il conduit le rythme. C'est la transcendance esthétique dont il a été parlé l'année dernière : l'acceptation du temps amoureux comme temps fictionnel, rythmé, musical, doué d'une signifiante (sinon d'un sens). (Mais combien d'amoureux n'accèdent pas au *Fort/Da* ?)

LE SOUCI

Donc, devant l'Alternance (mais ce mot implique déjà une organisation, une pensée sémantique), deux réactions : 1) ou bien l'abandon à la catastrophe, inscription vive dans le sujet de la *Spaltung*² (Lacan, *Séminaire*, livre XI)³, qui sera surmontée par le jeu alternatif → j'appelle ceci le *chagrin* (de l'absence, de la froideur, du *fading*) ; 2) ou bien la dialectisation par le jeu, qui médiatise la rupture atroce du comblement par une *forme* (une fiction au sens propre). J'appelle cette forme, cette fiction (du jeu alternatif), non plus le

chagrin, mais le *souci* (il va de soi qu'un jeu, une fiction, un sens, peuvent être douloureux). Dans le *souci*, il y a la pensée d'une usure : avec le sens vient le souci (pas de traumatisme, mais usure).

Peut-être n'a-t-on pas assez insisté sur le fait que l'épisode de la bobine ne consacre pas seulement l'apparition du symbole, du signe, mais aussi celle du rythme : il y a là le germe d'une théorie du rythme, qui lierait rythme et sens (et souci). Bien vu par le bouddhisme : retour régulier, fluctuations régulières, train d'ondes, processus cyclique, activités cycliques = *vritti* (douloureux). Y mettre fin par le *Nirvana* qui est cessation du rythme et cessation du sens⁴.

De même que le chagrin est, si je puis dire, surmonté par le souci, de même le souci, encore trop douloureux, cherche à être surmonté par une dissolution complète de l'Alternance et de ses blessures. Le sujet amoureux produit (ou élabore) des *fantasmes d'apaisement* (du rythme, du sens, du souci).

FANTASME D'APAISEMENT

Une fois de plus, dans la tête du sujet amoureux, véritable mouvement brownien d'esquisses de solutions :

1) Ce qui est douloureux dans le rythme (d'humeurs) : chaque moment heureux de la relation est voulu, fantasmé comme une éternité dont le moment suivant et contraire constitue la chute épuisante. Fantasmer l'éternité, c'est vouloir la fin du rythme. Complétude éternelle : sans rythme (un son continu et éternel : la peur de la monotonie est une pensée d'après le sens, d'après la bobine). Cf. le mythe de l'androgynie d'Aristophane⁵ : les androgynes avaient des corps *arrondis* (le dos et les côtes en cercle, le cou orbiculé), c'est-à-dire des corps duels sans rupture, sans rythme. L'*arrondi* est une manière de nier le rythme, une unité sans opposition : peut-être quelque chose comme l'Éternel Retour.

2) Le rythme de Petit-autre peut être accepté comme un simple trait de caractère : l'attribut d'une personne, non le pouvoir (le caprice) d'un dieu. Le sujet amoureux s'efforce de prendre Petit-autre *tel qu'il est*. Cf. figure « Tel »⁶ : fait d'être ainsi, d'être *tel* (ce qui est déjà une solution bouddhique).

3) Le sujet amoureux peut aussi tenter de se maintenir toujours à une *certaine distance* du rythme. Parabole de Schopenhauer, reprise par Freud (*Essais de psychanalyse*)⁷ : les porcs-épics souffrant du froid, se rapprochant alors les uns les autres, se piquant, s'éloignant et recommençant le processus cyclique : « [...] ces alternatives de rapprochement et d'éloignement durèrent jusqu'à ce qu'ils aient trouvé *une distance convenable*⁸ où ils se sentirent à l'abri des maux [...] » (la difficulté : distance *convenable* : tautologie improductive).

4) Enfin, le sujet peut pratiquer *la sagesse de l'endurance*. Poème populaire japonais (sur les poupées Daruma : poupées sans jambes, reprenant la position verticale ; aplomb assuré par une quille intérieure) :

Telle est la vie
Tomber sept fois
Et se redresser huit !

-
1. Voir [ici](#).
 2. *Spaltung* (allemand) : clivage, dissociation. « Terme employé par Freud pour désigner un phénomène bien particulier qu'il voit à l'œuvre surtout dans le fétichisme et les psychoses : la coexistence, au sein du moi, de deux attitudes psychiques à l'endroit de la réalité extérieure en tant que celle-ci vient contrarier une exigence pulsionnelle : l'une tient compte de la réalité, l'autre dénie la réalité en cause et met à sa place une production du désir. Ces deux attitudes persistent côte à côte sans s'influencer réciproquement » (Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, « Clivage du moi », *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 67).
 3. *Le Séminaire*, livre XI, *op. cit.*, p. 60-61.
 4. Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, *op. cit.*, p. 68.
 5. *Le Banquet*, traduit par Mario Meunier, *op. cit.*, p. 78.
 6. On ne trouve aucune figure « Tel » dans les notes du séminaire.
Il existe bien une figure portant ce titre dans *Fragments d'un discours amoureux*
 7. *Op. cit.*, p. 121. Sigmund Freud donne la référence suivante pour le texte de Schopenhauer : « *Parerga und Paralipomena*, II^e partie, XXXI : *Gleichnisse und Parabeln*. »
 8. Dans *Comment vivre ensemble*, son premier cours au Collège de France, Roland Barthes bâtit sa recherche à partir d'un fantasme que cristallise le mot « idiorrythmie ». Ce mot, qui désigne le mode de vie de moines rattachés à un monastère mais vivant en marge de la communauté, renvoie à toutes les formes de sociabilité qui tentent d'harmoniser vie collective et vie individuelle.

Amour

figure nouvelle

Définition

Comme notion, l'Amour ne peut manquer de constituer une *image*, maniée par le sujet amoureux. Toutefois, la figure ne vise pas ce que le sujet amoureux pense de l'Amour, car il est précisément celui qui ne peut ou ne veut formuler ce qu'il en pense, mais plutôt l'enquête incessante qu'il mène pour tenter d'éclaircir l'évaluation dont l'Amour est l'objet de la part des métalangues, lorsqu'ils opposent, d'une façon insuffisamment motivée, lui semble-t-il, un « bon » et un « mauvais amour ».

LA MÉCONNAISSANCE (I)

Il est fatal que, de temps en temps, çà et là, dans le discours amoureux, le sujet voie monter en lui la question : « Mais enfin, qu'est-ce que l'Amour ? » Question hystérique : si vous êtes ou croyez être diabétique, vous achetez fatalement le *Que sais-je ?* sur le diabète. Si vous êtes amoureux, vous cherchez des livres (des métalangues) sur l'Amour. C'est-à-dire vous cherchez à vous placer dans le tableau : des maladies, des passions, des psychismes. Toujours la question de l'hystérique : Qui suis-je ? Comme on ne peut y répondre « en essence », on y répond « en classement » : je fais partie de tel classement, je suis intégré (dans le tableau). Peut-être est-ce l'une des fonctions de la littérature, classique, que de donner au lecteur des tableaux où il puisse s'intégrer, où il puisse *être* : le roman d'amour fait *être* (en essence) le lecteur amoureux, car il lui donne une place (dans un tableau).

Mais, dans le champ de l'Imaginaire, paradoxalement, l'amoureux ne sait donner à l'Amour aucune place (nommée, classée, systématisée, dotée d'une évaluation fondée). Amour : pour lui, champ de la méconnaissance. Quand bien même il discourt sur l'Amour

à longueur d'année, il ne peut espérer attraper ou croire attraper le concept de l'Amour que, si j'ose dire, par la queue : par des flashes, des formules, des bonheurs d'expression, des surprises, dispersés à travers le grand ressassement, le grand ruissellement de l'Imaginaire. Il est dans le *mauvais lieu* de l'Amour, qui est son lieu éblouissant. Proverbe du quartier chinois de Londres : « Le lieu le plus sombre est toujours sous la lampe. »¹

Qu'en est-il donc de cette méconnaissance de l'amour par l'amoureux ? Avant de répondre, dire un mot des incertitudes du sujet amoureux en quête de la vérité extérieure, métalinguistique de l'Amour, en quête d'une doctrine sur l'Amour.

INCERTITUDES EXTÉRIEURES

Recours du sujet amoureux à d'autres pensées que la sienne. Enquête auprès des grands discours constitués qui ont pu définir l'Amour, et qui sont interrogés avec angoisse (cf. « Comprendre »)². Or il semble que tout discours conceptuel sur l'Amour (c'est-à-dire qui essaie de répondre à la question « Qu'est-ce que c'est ? ») soit constitutivement le lieu d'une incertitude d'évaluation : est-il bon, est-il mauvais ? La réponse est embarrassée : d'une part, l'Amour est reconnu comme une *bonne valeur* (Freud, *Essais de psychanalyse*) : « Dans le développement de l'humanité, comme dans celui de l'individu, c'est l'amour qui s'est révélé le principal, sinon le seul facteur de civilisation, en déterminant le passage de l'égoïsme à l'altruisme. »³ D'autre part, une partie de cet amour est discréditée. Comment faire le partage ? Où passe la ligne entre le bon et le mauvais Amour ?

Incertaines d'évaluation sur l'Amour : mises en scène, spectaculairement, dans le discours de Pausanias (le *Banquet*)⁴. La *doxa* athénienne sur l'Amour est essentiellement contradictoire. La *doxa* permet, loue, exalte la conduite de l'amoureux. Il est mieux d'aimer ouvertement que secrètement, tout le monde exhorte celui qui aime, l'amant qui réussit est estimé, celui qui échoue est méprisé. On admet qu'il peut employer n'importe quels moyens (implorer, jurer, s'aplatir), condamnés ailleurs : les amoureux sont les seuls assermentés dont les dieux pardonnent le parjure (« serment d'Aphrodite »), et en même temps la *doxa* surveille, censure (pédagogues surveillants, censure des camarades). Socrate mettra fin à cette contradiction, en définissant l'Amour comme intermédiaire (non d'un seul côté). Aucune action de l'Amour n'est belle ou laide en soi ; belle si elle est faite en vue du beau, etc.

Nietzsche peut faire comprendre (donne l'un des langages qui permettent de comprendre) le mécanisme des incertitudes d'évaluation de la *doxa* relativement à l'Amour. La *doxa* ou la métalangue, de Platon à la psychanalyse, tient sur l'Amour un double discours : de *définition* (qu'est-ce que l'Amour ?) et d'*évaluation* (en termes nietzschéens : *qui* veut l'Amour ? *qui* affirme l'Amour comme différence ?) : un discours réactif et un discours

actif. Mais, en tant que *doxa*, elle ne peut qu'étouffer le discours actif sous le discours réactif, le *qui* sous le *qu'est-ce que* ? Son évaluation est en quelque sorte honteuse, molle. Finalement, elle évalue (bon/mauvais), mais avec ce double défaut de ne pas dire pourquoi et en même temps de ne pas affirmer. Sur l'Amour, la *doxa* produit un compromis structural : elle reconnaît l'Amour comme un bon territoire, mais dans ce territoire un mauvais canton, abcès de fixation. Cf. le sorcier⁵ qui cristallise la maladie qui est nécessaire à la société (la maladie : l'anomique, la marge, l'extra-naturel) en la cantonnant dans son aire de pratique. L'amoureux, c'est le sorcier, le fou, dont la reconnaissance structurale permet au *Nomos*⁶ de fonctionner : *l'exclu dont l'exclusion est incluse*. Le bon Amour (= l'Amour en général : altruiste, conjugal, etc.) ≠ le mauvais Amour (l'Amour-Passion).

LE MAUVAIS AMOUR : L'AMOUR-PASSION

Rappeler seulement quelques images offensantes :

— *Mort*. Éros = la passion sexuelle. Pour Hésiode⁷, pure abstraction. Les Grecs primitifs la décrivaient comme une *kèr*⁸. Destin, Mort, Malheur : une « calamité ailée », comme la Vieillesse ou la Peste. Plus tard, Praxitèle : beau jeune homme, pas assez crédible pour figurer dans la famille des douze maîtres de l'Olympe⁹.

— *Maladie*. *Phèdre* (235 c), Lysias : l'homme amoureux est plus malade que celui qui n'aime pas : *ton érôta tou mè érôntos mallon nosein*. Truisme universel : amour comme maladie hippocratique, c'est-à-dire avec schéma et comme maladie mentale. *Mainomai*¹⁰ : être fou et être amoureux.

— *Mystification, leurre*. Dans *Phèdre*, le discours I de Socrate : vraie description clinique de l'Amour-Passion, démystifié comme Vouloir-Saisir narcissique.

— *Frustration*. L'Amour « pur » (≠ amour vrai) : Amour courtois, mystiques arabes = frustration. La récupération du manque n'apporte aucune plénitude, aucune satisfaction.

Frustration : manque imaginaire dont l'objet est réel (« prétention à toucher la satisfaction sans médiateur »)¹¹.

— *Catastrophe*. Lacan, *Séminaire I* : « [...] l'amour-passion, tel qu'il est concrètement vécu par le sujet, comme une sorte de *catastrophe*¹² psychologique. »¹³ (Ce n'est pas faux, mais le problème n'est pas de définir la catastrophe, c'est de l'évaluer : et si elle était du côté de l'affirmation ?)

Où est le mal ?

1) Dans l'écrasement narcissique contre l'image. Si l'autre remplit l'image du moi (qui résume toute la relation imaginaire chez l'homme), « il devient l'objet d'un investissement narcissique qui est celui de la *Verliebtheit* » (fascination imaginaire, Werther) (Lacan, *Séminaire D*)¹⁴ + « l'objet aimé se confond, par toute une face de ses qualités, de ses

attributs, et aussi de son action dans l'économie psychique, avec l'idéal du moi du sujet » (Lacan, *Séminaire I*)¹⁵. Le Mal, c'est le narcissisme.

2) L'effet du mal (ou sa preuve) : c'est la *non-viabilité* de cet Amour-Passion (Imaginaire). Safouan : « Si nous envisageons l'Autre comme étant imaginaire, par contre l'autre, ou le semblable, ou encore le "petit autre" (c'est la définition du mauvais Amour)¹⁶, nous constaterons un état dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas viable [...] »¹⁷

3) Ou encore : le mauvais Amour est condamné parce qu'il veut accomplir la dyade, l'union, l'amphimixie, c'est-à-dire l'*inceste*. Affirmer le mauvais Amour (l'Amour-Passion, l'Amour fou, l'Amour sublime), c'est s'entêter (si l'on peut dire) à nier la loi de la Castration. Loi hypothétique (« Si tu couches avec ta mère, tu seras châtré »), ou loi catégorique (« De toute façon, tu dois passer par quelque chose de la castration ») (Laplanche, *Psychanalyse à l'université*, n° 7)¹⁸. De toute façon, c'est ce que le discours endoxal et/ou psychanalytique dit à l'amoureux : si tu t'obstines ou si tu récidives, *tu es fait* (piège : argument de dépréciation).

LE BON AMOUR, L'AMOUR VRAI

À l'Amour-Passion est opposé l'*Amour vrai*. Certes, il y a une théorie de l'Amour vrai chez Lacan, malheureusement très éparse. Il faudrait ici un dossier de synthèse, que j'ai, grâce aux notes d'Hubert Ricard¹⁹, mais que je ne donnerai pas (car la définition de l'amour n'est pas dans mon propos : ceci n'est pas un cours sur l'Amour). L'Amour-Passion (*Verliebtheit*, énamoration) apparaît incarné dans toute une collection d'histoires (tel *Werther*). On sait parfaitement à quels cas réels cela se réfère. Par contre, l'Amour vrai est théorisé, mais son incarnation est inexistante : aucune référence concrète, pas de modèle. On le dit *vrai* et cela semble suffire : il y a « intimidation de vérité » (et à proportion, carence de modèle). Il faut donc, ici, seulement rappeler quelques-unes des expressions qui désignent cet Amour vrai.

Dans le champ analytique : « amour sain, non névrotique » (Safouan²⁰, Abraham), « amour véritable, proprement dit » (Freud, *Essais de psychanalyse*)²¹, « amour vraiment libre », *Phèdre*, 243 b, « don actif de l'amour » (Lacan, plusieurs fois, dont *Séminaire I*)²² (≠ amour subi dans la fascination imaginaire).

Cet « amour vrai » est évidemment l'envers (plutôt que l'endroit, tant il est peu défini) de l'Amour-Passion. C'est-à-dire : 1) il « endigue le narcissisme » (Freud, *Essais de psychanalyse*)²³, 2) il est situé pleinement sur le plan symbolique (Lacan, *Séminaire I*)²⁴ : « [...] on ne peut parler d'amour que là où la relation symbolique existe comme telle », et on doit distinguer « l'amour comme passion imaginaire du don actif qu'il constitue sur le plan symbolique ».

Derrière le vague de l'Amour vrai, on a le sentiment qu'il y a, même dans la psychanalyse, une image parfaitement endoxale : l'Amour vrai, c'est en somme l'Amour *normal*. Non seulement l'Amour vrai est toujours hétérosexuel (Leclaire, *On bat un enfant*)²⁵, mais encore, finalement, c'est l'Amour du couple qui se supporte : le couple *marié*.

IMAGE DIALECTIQUE ?

L'opposition *mauvais/bon amour* : cette image oppositionnelle peut-elle être défaite, dépassée ? Y a-t-il une image dialectique (issue possible de la contrainte antithétique) des valeurs de l'Amour ? Dossier à compléter. J'indique seulement, au gré de mes lectures, notamment Norman Brown, *Éros et Thanatos*²⁶ :

Trois Éros : 1) Éros de Freud (et de Spinoza) : essentiellement narcissique ; 2) Éros platonicien : enfant de l'insuffisance ; son but est de posséder l'objet qui complétera le Moi, de s'éloigner d'un Moi insuffisant. Éros possessif ; composant agressif ; 3) *Agapè* chrétienne : immolation du Moi ; fondé aussi sur l'insuffisance du Moi ; mais ici, le Moi ne peut être complété par aucun objet, il doit donc être anéanti. Luther : « Aimer, c'est la même chose que se haïr soi-même » ; saint Augustin : « L'amour tue ce que nous avons été, afin que nous puissions devenir ce que nous n'étions pas » ; composante masochiste.

En somme, le choix entre trois figures : narcissique, possessive et oblatrice. (Noter que le sujet amoureux emploie son temps à passer par ces trois états : c'est le mouvement brownien²⁷ du discours amoureux.) Échapper au choix ? Nécessité pressentie, mais image dialectique vague. Brown : « [...] un amour qui ne serait fondé ni sur la haine de soi, ni sur le besoin de s'approprier, mais sur l'acceptation de soi, l'auto-activité et l'auto-jouissance [...] »²⁸

Ceci est très vague : nous en tirerons cependant l'idée d'une note finale, d'une certaine manière et pour une fois méthodologique.

Peut-être que ce qui bloque l'Image amoureuse de l'Amour dans une opposition non dialectisable, c'est de faire de l'amour une substance, un *substantif* (« Amour » : l'amour ceci, l'amour cela, etc.). Déjà, les Grecs : solution « farfelue » au blocage par le nom, l'envie de concept. Amour : les dieux l'appellent *l'emplumé*, *ho ptérôs*, à cause de son pouvoir de faire pousser des plumes (*Phèdre*, 252 b)²⁹. Pour nous : s'inspirer de Winnicott³⁰ (à propos de l'enfant). Non pas *play*, mais *playing* : production d'espace (non d'entité). Dire *loving* plutôt que *love* : parler d'une aire amoureuse, plus encore que d'un rapport amoureux, car laisse la place du passage possible (proprement) dialectique, de l'activité imaginaire, de retentissement, à une activité extravertie, réinsérée dans un espace (l'aire transitionnelle).

Le *loving*, donc, ici, en fait, n'est signalé que pour mémoire, car il ne correspond pas à l'Amour *substantif* tel qu'il est vécu par le sujet amoureux. Comme « issue dialectique », il est

en quelque sorte le versant heureux de ce qui sera traité, à la fin, hors figures, sous le nom d'« Errance amoureuse ».

LA MÉCONNAISSANCE (II)

Revenons, pour finir, à la place (au non-lieu) de l'amoureux, qui est *sous la lampe*, et qui ne peut connaître — si ardente que soit son enquête — *ce qu'est l'Amour*. Nous pouvons ici encore, à la fois et tour à tour, expliquer et évaluer cette méconnaissance :

1) L'expliquer structurellement : par statut, l'amoureux est dans la destruction des métalangages, des niveaux, des stratifications, des extériorités. Il est hors de la distinction usage/mention. Ce dont il veut parler (l'Amour) est la même chose que ce avec quoi il parle (l'état amoureux), il écrase les niveaux (réflexivité, autonymie). Sa position d'élocution est anti-logique (la logique repose toujours sur la distinction des métalangages). Il ne peut prétendre au bien penser : il est pleinement, sans feinte, dans l'énonciation.

2) En termes nietzschéens (attention : « nietzschéen » est l'adjectif de « Nietzsche », et non de « nietzschéisme » ; il n'y a pas de nietzschéisme, il n'y a pas de philosophie de Nietzsche, il y a Nietzsche *et* la philosophie. Je ne suis pas nietzschéen ; simplement, je lis Nietzsche, il vient dans mon intertexte), la méconnaissance du sujet amoureux est transmutée (elle change de « valeur ») par passage du *Qu'est-ce que* (l'Amour) ? au *Qui veut* (l'Amour) ?³¹

Deleuze³² : pour la métaphysique (platonicienne), la question de l'essence correspond au *Qu'est-ce que* ? (qu'est-ce que le Beau, le Juste ?). Platon pose l'être triomphalement en face du devenir (ce qui est juste, beau : une jeune vierge, une jument, une marmite). Pour les sophistes, en revanche, la question *Qui* ? est la meilleure : continuité des objets concrets pris dans leur devenir, citables ou cités : art empiriste et pluraliste. Nietzsche : *Qui* ? Quelles sont les forces qui s'emparent d'une chose ? Quelle est la volonté qui la possède ? « L'essence est seulement le sens et la valeur de la chose. » Nietzsche (*La Volonté de puissance*, I, 204) : « Au fond, c'est toujours la même question : qu'est-ce que c'est *pour moi* (pour nous, pour tout ce qui vit, etc.) ? »³³ La question *Qui* ? résonne pour toutes choses : c'est la question tragique. Ce passage du *Qu'est-ce que c'est* ? (métaphysique du nihilisme) au *Qui* ? cherche la Vérité, l'Amour (c'est-à-dire quel *type* cherche la Vérité, l'Amour) : *méthode de dramatisation*, qui est la méthode nietzschéenne.

La méconnaissance de l'amoureux veut dire qu'il ne pose pas la question du *Qu'est-ce que l'Amour* ? mais *Qui veut l'Amour* ?³⁴ Qu'est-ce qu'il veut, celui-là qui cherche l'Amour ? Si le sujet amoureux méconnaît l'essence de l'Amour, c'est que précisément il est dans son vouloir, dans sa *différence*. Méconnaître ce qu'est l'Amour, c'est se placer dans l'actif de l'Amour, non dans son réactif. Il y a un hiatus (une transmutation) entre les gens qui

veulent savoir *ce qu'est* l'Amour (de Platon à Lacan) et le sujet amoureux qui se fait sujet de la question *Qui ?* Qu'est-ce que l'Amour *pour moi* (*moi* n'étant pas ici une individuation psychologique, mais un *type* de forces actives) ? La méconnaissance : opérateur décisif de la méthode de dramatisation. Tel est le *sens* de notre figure.

On n'aura pas de peine à reconnaître dans ce séminaire la vacillation même de ce passage du *Qu'est-ce que c'est ?* au *Qui ?* Le séminaire rassemble, ratisse les *vellétés* (platoniciennes, psychanalytiques ou psychologiques) du *Qu'est-ce que c'est ?*, mais il cherche aussi toujours à basculer dans le *Qui ?* Il vacille entre la description (dépréciative) et l'évaluation (affirmative).

-
1. Cité par Theodor Reik, *Fragment d'une grande confession*, *op. cit.*, p. 184.
 2. Voir [ici](#).
 3. *Op. cit.*, p. 124.
 4. *Op. cit.*, p. 58.
 5. Sur cette question, voir, de Roland Barthes, « *La Sorcière* », *Essais critiques* (OC II, 370).
 6. *Nomos* (grec) : usage, loi.
 7. Avant d'être confondu avec l'Amour, Éros est perçu comme une force abstraite, comme le désir qui rapproche et engendre les êtres. Voir, d'Hésiode, *La Théogonie*, 120-122.
 8. *Kèr* (grec) : destin, mort, malheur.
 9. L'Éros de Thespies par Praxitèle (dont la réplique est conservée au Louvre) représente l'amour sous l'aspect d'un beau jeune homme. Éros n'appartient pas à l'ensemble des douze dieux, maîtres de l'Olympe.
 10. *Mainomai* (grec) : être fou de rage, d'amour, être en proie à des sentiments puissants.
 11. *Études sur l'Edipe*, *op. cit.*, p. 210. Le passage entre guillemets ne correspond pas à une citation.
 12. Mot souligné par Roland Barthes.
 13. *Op. cit.*, p. 130.
 14. « Si l'autre sature, remplit cette image, il devient l'objet d'un investissement narcissique qui est celui de la *Verliebtheit*. Rappelez-vous Werther rencontrant Charlotte au moment où elle tient dans les bras un enfant — ça tombe pile dans l'imgo narcissique du jeune héros du roman. Si, au contraire, sur le même versant, l'autre apparaît comme frustrant le sujet de son idéal et de sa propre image, il engendre la tension destructrice maxima. À un rien près, le rapport imaginaire à l'autre tourne dans un sens ou dans l'autre, ce qui donne la clé des questions que se pose Freud à propos de la transformation subite, dans la *Verliebtheit*, entre l'amour et la haine » (*op. cit.*, p. 311).
 15. *Op. cit.*, p. 130.
 16. Commentaire de Roland Barthes.
 17. *Études sur l'Edipe*, *op. cit.*, p. 116.
 18. Page 15.
 19. Voir [ici](#).
 20. *Études sur l'Edipe*, *op. cit.*, p. 148.
 21. *Op. cit.*, p. 134.
 22. *Op. cit.*, p. 304-305.

23. *Op. cit.*, p. 151.
24. *Op. cit.*, p. 304.
25. Erreur de Roland Barthes : « On bat un enfant. Contribution à l'étude de la genèse des perversions sexuelles » (traduction française de H. Hoesli, Paris, Théraplix, coll. « Analectes », 1969) est un article de Sigmund Freud dont s'inspire le titre de l'ouvrage de Serge Leclair, *On tue un enfant*, suivi d'un texte de Nata Minor, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975. Voir « Béatrice ou l'amour », dont voici le paragraphe conclusif : « Nous n'avons pas le choix. Aucune idéologie, fût-elle celle de la bonne nature, aucune philosophie ni religion ne peuvent, quelle que soit leur insistante pression, nous dispenser d'accomplir notre destin. Aveuglément, en fonçant ou à reculons, malgré toute notre bonne volonté ou contre elle, ne cessent de se tisser, sur la trame de toutes les divisions, les infinies variations de la même histoire, toujours déjà commencée, inachevée jusqu'à la fin des temps. Chacune de celles que nous laissons s'écrire portera un nom : son sceau de vérité sera d'être double, d'un homme et d'une femme » (p. 48).
26. *Op. cit.*, p. 67. La suite des notes manuscrites résume les analyses de Norman Brown, qui cite Luther et saint Augustin.
27. Roland Barthes ne se réfère plus à l'œuvre de Norman Brown mais au « mouvement brownien », défini comme le « mouvement désordonné des particules en suspension dans un liquide, dû à l'agitation thermique » (dictionnaire *Le Petit Robert*).
28. *Éros et Thanatos*, *op. cit.*, p. 67.
29. « Certains Homérides, je crois, citent des vers sur l'Amour, qu'ils tirent de leurs réserves ; le second est très irrespectueux, et en prend à son aise avec la métrique. Voici ce que disent ces vers : "Pour les mortels son nom c'est Érôs, dieu qui vole ;/ Pour les immortels il se nomme Ptérôs/Car il a le pouvoir de nous donner des ailes." » L. Robin commente ainsi le texte : « Platon invente "Ptérôs", avec un O long, comme dans "Érôs". Ce nom veut dire "Ailé", ou "Emplumé" » (Belles Lettres, *op. cit.*, note 2, p. 97). Dans son édition du *Phèdre* (Paris, GF, 1964, p. 184), Émile Chambry apporte le commentaire suivant : « Il y a un jeu de mots lascif sur *ptéros*, qui vient de *ptéroun*, donner des ailes et au figuré soulever le désir, et *ptérophoitos*, qui marque aussi l'emportement du désir » (les mots grecs ont été translittérés).
30. *Jeu et réalité*, *op. cit.*
31. Précision de Roland Barthes : « Cf. *supra* : la feinte de l'évaluation honteuse » (voir [ici](#)).
32. *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 86-87.
33. Cité par Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 87 (*La Volonté de puissance*, *op. cit.*, p. 100). Roland Barthes a déjà fait référence à cette interrogation nietzschéenne : *Le Plaisir du texte* (OC IV, 258), « Les sorties du texte » (OC IV, 374)...
34. *Marg.* : « La méconnaissance est dans l'actif de l'amour ».

Angoisse

nouvelle figure

Définition

Le sujet amoureux, au gré de telle ou telle contingence, se sent emporté par la peur panique d'un danger, d'une blessure, d'une catastrophe affective, sentiment qu'il verbalise sous le nom d'*angoisse*.

AUTOUR DE L'ANGOISSE : NUANCES TERMINOLOGIQUES

Le sujet amoureux est *langage* : il vit donc (ou croit mourir, ce qui est la même chose), il se nourrit (ou se détruit) de mots. Son univers (vital) est composé de nuances terminologiques, même si ces nuances ne sont pas rigoureusement fondées en métalangue. Par exemple, il peut appeler couramment, en lui-même, pour lui-même, *angoisse* ce qui, en toute rigueur, est une peur. L'amoureux est un lexicographe, mais son dictionnaire interne est celui d'un idiolecte, dont il se soucie peu qu'il comporte des « contresens » théoriques. Cette finesse lexicale est spécialement aiguisée dans le champ général du malheur (ou du mal-être) amoureux.

Quelques termes de ce champ autour de l'affect d'angoisse :

1) *Peur* : Freud (*Essais de psychanalyse*)¹ : elle dépend d'un objet déterminé : peur d'un cheval, d'un rat, d'un loup, d'une « traverse » précise : un voyage, une nouvelle relation de Petit-autre, etc.

2) *Frayeur* : contact brusque avec un danger auquel on n'était pas préparé : surprise (Freud, *ibid.*) (Ne fait pas vraiment partie du champ amoureux.)

3) *Dépression* : état diffus, renvoyant au malheur amoureux dans son ensemble, à la *situation* amoureuse : configuration de toutes les données négatives, de différents niveaux,

que le sujet *rappelle* en bloc à son affect, même si la détermination de ce rappel global est ponctuelle, ténue, futile. La dépression, à la fois compacte et habile, est appelée à *se dissiper* sous l'action d'une futilité contraire (positive) prise dans le rythme maniaco-dépressif : comme une mort appelée à Résurrection. Le retour de la dépression est le principal souci du sujet amoureux.

L'ANGOISSE

L'*angoisse* est, de l'avis de tout le monde, une chose très difficile à décrire. L'*angoisse* est tantôt proche de la peur (si elle est perception d'un danger nommable)², tantôt proche de la dépression (si le danger est diffus, trop complexe pour être nommé). Lorsque l'*angoisse* est nommée : 1) d'une façon contingente, par le sujet amoureux : *angoisse* de départ, d'absence inexplicquée, etc.³, 2) d'une façon métalinguistique, à un niveau théorique : ce sont les *angoisses* repérées par la psychanalyse (voir Laplanche, *Psychanalyse à l'université*, n° 1)⁴. *Angoisse* de naissance, de séparation, de sevrage, de la défécation, de la mort, du Sur-Moi, etc. (Le problème est de savoir si l'*angoisse* de castration est un simple terme de la série, aligné sur les autres, ou un terme qui coiffe les autres termes.) Pour Freud (*ibid.*), l'*angoisse* peut être nommée ou innommée : le danger qui la détermine peut être connu ou inconnu.

La distinction entre l'*angoisse* « en soi » et « l'*angoisse* de quelque chose » (pour ainsi dire la peur) est faussement pertinente. Le sujet amoureux connaît seulement la réalité d'un affect spécifique, qu'il nomme spontanément « *angoisse* ». La spécificité est donnée :

— par l'étymologie elle-même : défilé étroit, resserrement, en rapport avec le corps, la respiration ; difficulté à respirer = étouffement, empoisonnement, piège dont on ne peut sortir jusqu'à la mort ;

— par l'être temporel de l'*angoisse* : l'*angoisse* implique la perception aiguë d'un futur. Freud (*ibid.*) : état d'attente d'un danger, de préparation au danger (connu ou inconnu). Le temps comme *pathos* : énorme dossier, dont il me semble qu'il n'a pas été rassemblé.

Qu'y a-t-il, qu'y aurait-il derrière l'*angoisse* ?

1) *Structuralement*, il y a, il y aurait : a) le Désir. Lacan, repris par Safouan : « L'*angoisse* est la sensation du désir de l'autre. »⁵ Ne désirer que le désir de l'Autre, ne rien désirer, tout en sentant le désir de l'Autre (≠ désir sans objet, ou à objet perdu : la mélancolie) ; b) la Mort : le sujet est anéanti, rejeté. Freud (Brown) : « Ce que le moi redoute dans l'*angoisse*, c'est une sorte de rejet ou d'anéantissement. »⁶ Lié à l'instinct de mort, à la séparation (de la mère protectrice). La théorie freudienne de l'anxiété réunit la naissance et la mort comme des crises de séparation → capacité spécifiquement humaine (?)

d'éprouver de l'angoisse. C'est une révolte contre la mort : à la fois un besoin de fuir la mort et une expérience de la mort.

2) *Fonctionnellement* (Freud, *ibid.*) : l'angoisse est préparation au danger (connu ou inconnu). On *répète* la catastrophe à venir pour n'être pas complètement emporté par elle lorsqu'elle arrivera réellement. D'où le caractère hystérique de l'angoisse : c'est une *répétition* au sens théâtral.

Lacan : l'angoisse = « un effet de vérité »⁷. Peut-être pour cela que la marque différentielle de l'angoisse serait la *solemnité*. Affect qui se constitue d'être solennel, marqué d'une sorte de *sacré*, destructeur, quasi surnaturel. Le sujet touche à un extérieur : dès lors, elle s'oppose bien à tous ses voisins (peur, dépression), car ses voisins, si douloureux soient-ils, sont « dans le monde », dans la nature, la « petite nature » de l'amoureux ; tandis que l'angoisse est une *ex-stase* de même intensité qu'une hallucination perceptive, une hallucination de danger.

L'ANGOISSE AMOUREUSE

Tout est fait, dans la constitution de l'Imaginaire, pour donner à l'angoisse amoureuse un ou plusieurs objets. Imaginaire veut dire : bourré d'images (départs précis de retentissements). L'angoisse amoureuse est toujours située dans une région d'images, ce n'est pas une angoisse vide (splénétique). Trois régions d'angoisse (je ne fais que les nommer, car chacune vient comme figure ou partie de figure, à l'intitulé de son objet) :

— angoisse de *jalousie* : blessures narcissiques : jalousies, préférences, exclusions, diminutions de personnalité ;

— angoisse d'*abandon* : absences indues, pertes de contact, menaces de séparation, dérélitions ;

— angoisse de *compassion* : inquiétudes, sympathie douloureuse et impuissance pour le malheur qui peut arriver à Petit-autre : le souci maternel.

MÉCANIQUE DE L'ANGOISSE AMOUREUSE

1) Premier principe : une angoisse chasse l'autre, mais aussi, inversement, lorsque l'angoisse est levée, sa place vide appelle une autre angoisse. Angoisse parce que Petit-autre est absent ; quand enfin il répond (levée de la première angoisse), naît une seconde angoisse : angoisse de froideur. C'est le *furet de l'angoisse*⁸.

2) Deuxième principe : l'Angoisse est une drogue. Elle perfuse peu à peu dans le sujet, par une progression régulière, sûre, scientifique, comme un poison qui agit selon une

marche physiologique irréversible. Exemple : une angoisse d'attente induite (d'abandon). Dans la nuit, attendant dans une chambre d'hôtel et s'obligeant à lire calmement, comme si de rien n'était, dans le silence du grand édifice anonyme, coupé du ronron lointain des baignoires qu'on remplit, on sent peu à peu monter et agir la drogue de l'Angoisse. On l'observe, tout en étant la proie progressive, comme Socrate la ciguë.

3) Contre-droque à l'Angoisse ? Puisque l'Angoisse amoureuse a un objet (c'est une angoisse d'image, non d'être), elle a cette possibilité de s'intégrer à un champ votif. Si l'absence m'angoisse, je fais le vœu que Petit-autre revienne. Le désir posé, je puis le monnayer, le marchander avec une divinité (peu importe son nom, Dieu ou dieu païen, ou dieu vide), je puis en faire un vœu : « Si... je fais le vœu de... » (par exemple faire brûler un cierge !). La contre-droque à l'Angoisse amoureuse est la magie (voir cette figure)⁹.

4) L'Angoisse : c'est avoir le *sens* de la catastrophe (la direction), comme on dit avoir le sens de la peinture, de la musique, des mathématiques. Mais aussi, « sens » veut dire avoir accès à une domination de ce qui ne va pas, par le *jeu* (des formes). Cf. le *Fort/Da*. Et en effet, en s'approfondissant, l'Angoisse retrouve comme une forme d'apaisement. Le mouvement est celui du noyé qui *doit* aller jusqu'au fond pour pouvoir donner le coup de talon et retrouver une lévitation, une légèreté. En radicalisant une souffrance, en n'essayant pas de la rattraper, quelque chose se dessine, prend la forme vague d'un apaisement. Or, c'est cela le Tragique, le théâtre tragique : de la souffrance, non de l'action. Le tragique laisse aller la souffrance, comme un pavé, jusqu'au fond, il n'essaie pas de la compenser, transformer, rédiger, échanger (il n'est pas chrétien), il laisse aller le devenir de la souffrance jusqu'à ce qu'elle constitue une *affirmation irrécupérable*. Ceci est la forme même, l'*eidos* (l'entéléchie) de l'Angoisse : un affect où l'espoir est forclos, sans qu'on puisse nommer ceci désespoir, car le désespoir lui-même n'est qu'un aménagement de l'espoir. C'est donc bien la forme la plus radicale de la souffrance : une souffrance telle, si panique, que le désespoir lui-même ne peut plus jouer comme une certitude, un ordre. Sorte de ravage éblouissant : je vis une situation sans espoir et cependant il ne m'est même pas possible de me dire « désespéré ».

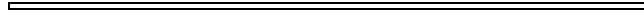
AGONY ?

Ne pas appliquer à tort et à travers des schémas psychanalytiques à l'état amoureux (au reste : névrose ou psychose ? *borderline* ?). Cependant, bien que l'Angoisse amoureuse soit une angoisse d'objet et de plus, apparemment, contingente (elle passe), plus dramatique que tragique, impossible de ne pas évoquer ici l'effondrement, le *breakdown*, la « catastrophe » conceptualisée par Winnicott sous le nom de *primitive agony*. Selon Winnicott (*Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 11)¹⁰, les psychoses sont liées à une « crainte

de l'effondrement ». Les maladies psychotiques seraient des défenses contre ces *primitive agonies*. Ce qui est intéressant pour nous : 1) Poétiquement, le mot même d'*agony*, si fort, convient subjectivement à l'angoisse amoureuse en ceci que, sur un motif futile, c'est une angoisse folle, panique et comme définitive, semblant mettre en jeu la vie même du sujet (cf. la catastrophe définitive de l'enfant perdu, qui croit que sa mère l'a abandonné). 2) Winnicott : « La crainte clinique de l'effondrement est la crainte d'un effondrement qui a déjà été éprouvé. » Crainte de l'agonie originelle : « 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*. » Ceci semble vrai pour l'angoisse d'amour : elle est crainte d'un deuil qui en fait a déjà eu lieu, dès l'origine de l'Amour, dès le trauma. *Faire le deuil* (qui sera l'issue dialectique de la crise amoureuse) est simplement assumer ce qui a été. Il faudrait pouvoir dire à l'amoureux : ne soyez plus angoissé, vous l'avez *déjà* perdu(e).

-
1. *Op. cit.*, p. 14.
 2. *Marg.* : « Angoisses nommées et innommées ».
 3. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* : les angoisses du sujet amoureux » (voir [ici](#)).
 4. *Op. cit.*, p. 16.
 5. *Études sur l'Edipe*, *op. cit.*, p. 213. Moustapha Safouan cite une formule de Jacques Lacan.
 6. Sigmund Freud, cité par Norman Brown, *Éros et Thanatos*, *op. cit.*, p. 143.
 7. NDE : Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, *op. cit.*, p. 40. Dans le manuscrit de *Fragments d'un discours amoureux*, on trouve la note suivante : « Lacan : “effet de vérité” (cité par Mannoni, dans une conférence). »
 8. Voir [ici](#).
 9. Voir [ici](#).
 10. « La crainte de l'effondrement », *op. cit.*, p. 75.

Séance du 26 février 1976¹



Annulation

ancienne figure
rattacher ici « Intoxication »

Définition

Bouffée de discours amoureux par laquelle le sujet en vient à annuler l'objet aimé sous le volume de l'amour lui-même : c'est alors — propre de la perversion amoureuse — l'amour que le sujet aime, non l'objet !

Rappel

1) Charlotte, insignifiante, fade, est écrasée sous la mise en scène de la structure amoureuse du sujet Werther.

2) Dans la figure, tout se passe comme si le sujet sacrifiait l'image à l'Imaginaire : l'idée abstraite est alors plus chérie que l'objet réel.

3) Ambivalence de la figure : elle procure *profit* et *préjudice*. *Profit* parce que le sujet en vient à s'apaiser de désirer ce qui, étant absent, ne peut le blesser (c'est le mouvement de la *cortezia*) ; *préjudice* parce que, l'objet étant diminué sous le sentiment qu'il suscite, le sujet en vient à se reprocher de l'abandonner.

Ajouts

Quelques remarques, ou formulations, additionnelles :

1) L'amour « en soi » (indépendamment des objets qu'il saisit) : ne pas oublier qu'il peut *faire envie*. L'envie de l'amour (cf. Chérubin de Mozart)² se pose devant le sujet comme une pulsion, contre quoi aucune réduction (de type psychanalytique), aucun avertissement ne peut prévaloir → Envie perverse ? La « perversion amoureuse » ? (Ch. David)³

2) Lorsque la crise amoureuse est devenue intenable, et qu'il faut « en sortir », c'est-à-dire renoncer d'une manière ou d'une autre à Petit-autre, la perte de Petit-autre se double d'un deuil encore plus pénétrant : le seuil du sentiment lui-même, le deuil de l'amour (cf. exil de l'Imaginaire).

3) Idée d'un roman (d'amour, évidemment !) : on y verrait d'abord l'Imaginaire occulter complètement la personne de Petit-autre (car seules les images étouffent) qui, en somme, n'existerait pas. Le travail dialectique de l'amour consisterait à faire peu à peu émerger l'autre de Petit-autre, à désannuler Petit-autre sans annuler l'amour.

1. Il s'agit de la dernière séance datée sur le manuscrit.

2. Voir, en particulier, l'air de Cherubino au premier acte des *Nozze di Figaro* : « Non so piu cosa son, cosa faccio... » (« je ne sais plus qui je suis, ce que je fais... »).

3. Voir [ici](#).

Ascèse

ancienne figure

Définition

Soit qu'il se sente coupable à l'égard de l'objet aimé, soit qu'il veuille le « faire chanter » en lui imposant le spectacle de son malheur, le sujet amoureux emprunte une conduite ascétique d'autopunition (régime de vie, vêtement, etc.).

Rappel

1) Punition, mutilation : substitut d'un petit *acting-out* castrateur. *Abîmer* son corps : se faire raser les cheveux, porter des lunettes noires.

2) Chantage inévitable : voici ce que tu fais de moi, qui est une demande indirecte d'apitoiement.

3) Il peut y avoir des fantasmes d'ascèse douce : la retraite pure (cf. l'entrée au couvent après des amours malheureuses).

(L'ajout à faire serait le problème de la publicité de l'Ascèse : comment se donne-t-elle à lire, notamment à Petit-autre ? Ceci sera évoqué à la figure « Cacher ».)¹

Pour le reste : figure inchangée et stationnaire.

1. Voir [ici](#).

Atopos¹

figure nouvelle

Définition

L'objet aimé est reconnu par le sujet amoureux comme *atopos* (qualification flatteuse donnée à Socrate par ses disciples), c'est-à-dire inclassable, d'une originalité sans cesse imprévue.

L'ATOPIA SOCRATIQUE

Socrate est déclaré *atopos* (*Phèdre*, *Banquet*, *Ménon*) = sans lieu, sans classe qu'on puisse lui assigner. *Atopia* : caractère qui fait qu'on ne sait où loger un tel être dans les catégories humaines de l'expérience commune → déroutant : originalité ingénue, déconcertante, étrangeté, nouveauté, extravagance, originalité intégrale. Reliée à Éros (Socrate courtisé par Alcibiade)².

Atopia est liée au thème de la Torpille (*Ménon*). Ménon à Socrate : « Me voilà ensorcelé par toi, j'ai bu ton philtre magique, je suis, c'est bien simple, la proie de tes enchantements, si bien que je suis maintenant tout embarrassé de doutes ! À mon sens... tu es, de tout point, tant par ton extérieur qu'à d'autres égards, on ne peut plus semblable à cette large torpille marine qui, on le sait, vous plonge dans la torpeur aussitôt qu'on s'en approche et qu'on y touche... Une véritable torpeur envahit en effet mon âme aussi bien que ma bouche. »³ L'originalité est mise en rapport avec le trauma, la *narcose* (torpille : *narkè*⁴ : poison qui engourdit).

De nombreux développements philosophiques sur l'*atopia* socratique, dont Lacan parle dans un séminaire sur l'Identification (non publié)⁵. Voir récemment Michel Guérin,

Nietzsche, Socrate héroïque. Je ne retiens, pour mon propos, qui est le discours amoureux, que le lien entre l'*atopia* et la situation de Socrate comme objet demandé (sinon aimé).

L'ATOPIA DE PETIT-AUTRE

1) Elle procède logiquement du caractère *unique* de Petit-autre, en ceci que c'est, au milieu de milliers d'autres possibles, l'être qui est venu *précisément* répondre à mon désir (cf. « Adorable »)⁶. Petit-autre est un être spécifique : il occupe un lieu unique de coïncidence avec mon désir, et par là même il est inclassable. Pour le sujet amoureux : figure de sa vérité. Il ne peut donc rejoindre aucune stéréotypie (vérité des autres).

Le désir est-il classable ? Les désirs (érotiques) peuvent-ils se loger dans un classement ? Les objets de désir sont-ils classables ? Problème des *types* (au sens trivial du mot dans le vocabulaire de la drague) : *Est-ce mon type ? Quel est votre type ?* Croyance courante au *type*. Peut-on avoir conscience d'un élément, d'un trait commun à tous ceux qu'on désire, ou qu'on a désirés ? Comment décrire ce trait ? Est-ce *un* élément qui est topique (typique) et, dans ce cas, on est renvoyé à un fétichisme, ou est-ce une combinatoire ?

2) Qu'en est-il réellement de l'*atopia* de Petit-autre ?

a) Toute personnalité est une combinatoire d'éléments, de traits, dosage dont la complicité et la subtilité sont immaîtrisables à la lecture, et donc paraissent irréductibles⁷. Toute personnalité est la mise en scène plus ou moins brillante de cette combinatoire, une scénographie (cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*).

[« De même que l'on décompose l'odeur de la violette ou le goût du thé, l'un et l'autre apparemment si spéciaux, si inimitables, si *ineffables*, en quelques éléments dont la combinaison subtile produit toute l'identité de la substance, de même il devinait que l'identité de chaque ami, qui le faisait *aimable*, tenait à une combinaison délicatement dosée, et dès lors absolument originale, de menus traits réunis dans des scènes fugitives, au jour le jour. Chacun déployait ainsi devant lui la mise en scène brillante de son originalité. »]⁸

Comme champ (comme réseau d'amis), l'amitié peut se définir comme engendrement d'*atopies*. Aimer quelqu'un, de quelque manière que ce soit, c'est le faire inclassable, c'est (re)construire la mise en scène de son originalité (il y a une sorte de plaisir esthétique dans l'amitié). L'affect comme metteur en scène : l'amitié comme un livre, le *Livre* mallarméen

dont chacun de sa place est l'opérateur. Idée du *livre des amis* : se rappeler que, dans le livre mallarméen, les phrases, les versets sont combinables, non topiques.

b) En quoi l'*atopia* de Petit-autre est-elle privilégiée, absolue (par rapport au champ de l'amitié) ? Impénétrable, peut-être fétichiste, non combinatoire, donc impossédable, insaisissable. Petit-autre est imagé comme *impénétrable* (cf. cette figure)⁹ : originalité active, paralysant l'analyse combinatoire → thème de la torpille → leurre du secret de l'objet aimé, dont l'ignorance désorganise le sujet amoureux (Ménon : « tout embarrassé de doutes »)¹⁰.

c) Élément constitutif de l'*atopia* de Petit-autre : son *innocence*. Il ne sait pas qu'il fait du mal : cette ignorance-innocence, brusquement perçue par le sujet amoureux, désarmant le reproche implicite, et renvoyant Petit-autre hors de toute classification. Tout innocent est inclassable et c'est ce qui le rend insupportable à toute société, comme s'il n'y avait, au fond, de classification que des fautes. Le champ social, relationnel, est un espace où l'on ne peut se repérer — repérer l'autre — que par les fautes.

3) Originalité intégrale de Petit-autre → extrême difficulté pour le sujet amoureux à dire *il* ou *elle* en parlant de Petit-autre. La grammaire, en effet, contrainte de langue, rubrique obligatoire, oblige à *classer* : Petit-autre devient un *pronom* (il est faux de dire que les pronoms sont à égalité : *je* et *tu* n'emportent aucun classement, mais *il*, oui). Dépersonnaliser Petit-autre (par le *il*, *elle*), c'est le désoriginaliser, faire cesser son *atopia* et, par là même, culpabiliser l'énonciation du sujet amoureux. L'*atopia* résiste au langage, qui est *maya*¹¹, classification de noms : résistance au *potin*. D'où *atopia*, pouvoir — ou tendance à — échapper au langage. Atopique, Petit-autre est comme le spectre qui fait trembler le langage : guerre aux qualifications (cf. « Tel »)¹², échec au discours « sur », échec de la description, de la définition. *Atopos* = *inqualifiable* (incomparable).

4) Si, sortant du discours amoureux, on suspend le leurre de l'image (sujet/objet), il est évident que l'*atopos* de Petit-autre est un faux problème. Le problème dialectique, ce n'est pas l'originalité de Petit-autre, c'est *l'originalité de la relation avec lui*. C'est elle qu'il faut travailler à produire, à conquérir. Car si la relation est vécue comme originale, inclassable, cela veut dire qu'elle échappe à la stéréotypie. Or la plupart des blessures d'amour viennent des stéréotypes. La jalousie, par exemple, est un stéréotype qui contraint, entraîne le sujet amoureux. Si la relation est *atopique*, le stéréotype est ébranlé, c'est la jalousie qui n'a plus de place.

1. *Atopos* (grec) : inclassable, étrange, extraordinaire.

2. Michel Guérin, *Nietzsche, Socrate héroïque*, Paris, Grasset, 1975, p. 33.

3. 80 a,b, in *Œuvres complètes*, t. I, textes traduits, présentés et annotés par Léon Robin, avec la collaboration de Joseph Moreau pour le *Parménide* et le *Timée*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 527.

4. *Narkè* (grec) : engourdissement, torpeur.

5. *Le Séminaire*, livre IX : *L'identification (1961-1962)* (non publié).
6. Voir [ici](#), [ici](#).
7. *Marg.* : « Dosage Mise en scène de l'amitié ».
8. *Op. cit.*, p. 69 (OC IV, 643-644).
9. Voir [ici](#).
10. Voir [ici](#).
11. Le maya renvoie à l'ensemble des phénomènes. Pour le bouddhisme, auquel se réfère Roland Barthes, le voile du maya désigne le monde comme illusion ; pour le brahmanisme, au contraire, le voile du maya est manifestation de l'essence du monde.
12. Voir [ici](#).

Attente

ancienne figure

Nouvelles enseignes possibles :

Le Trouvère (Verdi) :

Un' altra notte ancora
Senza vederlo !...¹

Ou vieille rengaine (Rina Ketty)² :

J'attendrai,
Le jour et la nuit j'attendrai toujours
Ton retour...³

Définition

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

Rappel

1) L'attente est un morceau pur de temps où se mime la perte de l'objet aimé, le deuil et l'horreur du sevrage.

2) Comme dans le *koan* du poisson (« Quand tu désireras la vérité comme tu as désiré l'air, tu sauras ce qu'elle est »), la présence de l'objet aimé est hallucinée comme la vérité du sujet amoureux, et l'absence est l'épreuve de cette vérité.

3) L'attente comporte une blessure (épreuve)⁴ supplémentaire en ce qu'elle manifeste au sujet amoureux sa dépendance à l'égard de l'objet aimé.

Ajouts

L'ATTENTE COMME ÊTRE DE L'AMOUR

L'Attente est « notre passe-temps millénaire »⁵ : un type humain. Fait partie de l'homme ?

L'être de l'Amour, c'est d'*attendre*. « Suis-je amoureux ? — Oui, puisque j'attends. » L'objet aimé, lui, n'attend jamais, étant bien évident qu'il y a deux sortes d'attente : l'une « normale », paisible, en dérive, l'autre tendue, angoissée, pétrie d'Imaginaire, celle de l'amoureux (celle dont il est question ici).

Remarques :

1) Être de l'Amour : l'Attente : « Je suis celui qui attend. » Ou encore : « Parfois, je voulais jouer à celui qui n'attend pas ; mais j'étais toujours perdant. » Mais quel est l'être de l'Attente ? Sans doute ceci : la conjonction d'un *non-phénomène* (attendre, c'est ne rien faire, c'est le « il ne se passe rien ») et d'une *non-explication* (cette négativité est inexplicquée) → Angoisse de l'énigme et angoisse du rien. Une situation exemplaire d'attente : l'avion. Fréquemment des retards, des attentes pour lesquels on ne vous donne aucune explication ; l'être du voyage d'avion = *poireauter*. Passagers : aucune différence avec des troupes aéroportées partant en expédition = bétail, dépendance inerte, chosification.

2) L'angoisse d'attente (elle peut être légère : un simple ennui, une dysphorie) implique toujours, manifeste la situation de transfert : *dans le transfert, on attend toujours*. Attentes de consultation (cf. le médecin) : l'attente est bien liée ici à la demande d'explication et à l'angoisse de cette demande. J'attends celui dont je dépends (et je dépends de lui, puisque je l'attends).

3) L'attente de l'objet aimé : situation répétée, et comme *réglée*. Sorte de compulsion de répétition à attendre (s'arranger pour arriver à l'heure ou en avance). Donc, si la crise amoureuse se dialectise, s'il y a sortie de l'Imaginaire, il n'y a plus répétition. Le mot de victoire finale de l'amoureux serait : *Je n'attends plus !*

4) Il existe (donc) des situations répétées d'attente : ce sont des *topoi* d'attente. Chacun a les siens, selon sa biographie. Deux *topoi* fréquents : a) l'attente au café (du rendez-vous)⁶, avec son premier acte obligé : doute inquiet d'un malentendu sur l'heure, le lieu : déréalité, nausée de ce qui entoure, b) l'attente du téléphone promis⁷.

L'ATTENTE COMME SCÉNARIO

Comme quelqu'un de ce séminaire l'a dit (Adé Bachellier), l'Attente est « notre passe-temps millénaire »⁸. L'Attente est un *type* humain : elle fait partie de l'homme et dès lors elle est propre à une activité fictionnelle. Comme toujours avec l'Imaginaire, le sujet amoureux organise l'Attente : il y a une scénographie de l'Attente, il y a manipulation de l'objet aimé (attendu). L'Attente est une *occupation* :

1) Scénario dramatique⁹, strictement diachronique (par exemple attente dans un café) : un prologue, trois actes et un épilogue. Prologue : constatation, enregistrement du retard comme entité mathématique, computable (regarder la montre), décision de « se faire de la bile » : déclenchement de ma pièce (du drame), de l'angoisse d'attente. Acte I : hypothèse inquiète d'un malentendu sur l'heure, le lieu. Le sujet essaie de revivre le moment (les phrases) où le rendez-vous s'est donné ; supputations de conduite : changer de café ? téléphoner ?, etc. Acte II : colère, reproches violents adressés à l'objet aimé (absent) = la « scène », articulée sur l'« hallucination verbale » : « Tout de même, il (elle) aurait pu... il (elle) sait bien que... etc. » ; « Ah si elle (il) pouvait être là, pour que je puisse lui reprocher mon angoisse de ce qu'elle (il) ne soit pas là ! » Acte III : l'Angoisse pure, le fond de l'angoisse (expression stupide, car l'angoisse, c'est précisément le fond). L'« Attente » devient « Absence » (voir cette figure)¹⁰ : l'Abandon, la Déréliction, la Panique de deuil, la Mort. Entre II et III, articulation qui correspond très exactement à cette description de Winnicott (*Jeu et réalité*) de ce qui se passe dans l'enfant quand sa mère le quitte parce qu'elle va accoucher d'un autre enfant : « Du point de vue de l'enfant, elle est morte, et c'est là ce que le mot "morte" signifie... C'est une question de jours, d'heures, de minutes. Avant que la limite ne soit atteinte, la mère (l'objet aimé, attendu)¹¹ est encore en vie. Quand la limite a été franchie, elle est morte. Entre deux se situe un moment précieux de colère (dernière scène de l'acte II)¹², mais ce moment est rapidement perdu, ou peut-être ne sera jamais vécu, toujours en puissance et lourd d'une crainte de la violence. »¹³ Épilogue : si l'objet aimé n'est pas arrivé entre-temps, dernier recours : magie ou substitut de magie : vœu (cf. « Angoisse »)¹⁴. Deux remarques : a) La pièce peut être écourtée par l'arrivée de l'objet aimé : si arrivé en I, accueil calme ; si en II, scène ; si en III, reconnaissance. b) Attente dans un café (ou même dans une chambre) générateur de déréalité, paramétrique à tout le

drame de l'absence¹⁵. Tout l'entour, le décor, les autres, frappés d'une *déréalité* douloureuse : eux, ils n'attendent pas ! et ils sont indifférents, etc.

2) Nous disposons d'un autre scénario merveilleusement construit, ironique et philosophique, de l'Attente. Histoire chinoise (impossible de me rappeler où je l'ai lue) : « Le mandarin et la courtisane ». Un mandarin est éperdument amoureux d'une courtisane : « Je serai à vous lorsque vous aurez passé cent nuits assis sur un tabouret dans mon jardin, sous ma fenêtre. » À la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, le mandarin se lève, prend son tabouret sous son bras et s'en va.

Déplions un peu (car c'est une histoire très riche, infiniment dépliable) :

— « Tête de la courtisane »¹⁶. Agression caractérisée ; vengeance, sans « scène ».

— Sortie de l'imaginaire : le mandarin n'est plus amoureux.

— Fin de la répétition, non seulement des nuits, mais de l'épisode même des cent nuits, destiné, sous l'emprise amoureuse, à se répéter indéfiniment.

— Comme rupture, le départ permet la constitution d'une histoire. Si cent nuits, pas d'histoire à raconter, il faut la rupture nécessaire à tout texte. Inversement, le mandarin aurait pu rester la centième nuit *pour ne pas faire d'histoire*. Et peut-être alors — cran dialectique — issue encore plus ferme, plus décisive, plus objectivée, car non spectaculaire, hors de l'aliénation amoureuse.

L'HALLUCINATION DE RÉPONSE

L'objet attendu n'est pas un être réel. Winnicott (*Jeu et réalité* : « Le sein est créé et sans cesse recréé par l'enfant à partir de sa capacité d'aimer ou, pourrait-on dire, à partir de son besoin. Un phénomène subjectif se développe chez le bébé, phénomène que nous appelons *le sein de la mère*¹⁷. La mère place le sein réel juste là où l'enfant est prêt à le créer, et au bon moment »)¹⁸. Si l'objet réel ne vient pas au bon moment (définition même de l'Attente), il est créé (sans cesse) par la voie para-hallucinoïde. De ce point de vue, l'Attente est un vrai délire.

Attente du téléphone : à chaque sonnerie, on croit que c'est l'être attendu ; un pas de plus, et on reconnaît sa voix, on engage le dialogue. De même, toute personne qui entre dans le café, sur la moindre vraisemblance de silhouette, est hallucinée comme étant l'être attendu : *j'intentionnalise* si fortement que je crée l'objet¹⁹.

Dans une relation apaisée, dialectisée — et qui donc normalement n'est plus délirante —, il peut y avoir des traces, des habitudes d'hallucination : une attente de téléphone peut encore angoisser, à titre de conditionnement, comme un amputé qui a mal à sa jambe manquante.

Cf. aussi cette figure²⁰.

Du même tissu que l'hallucination, l'Attente est une immobilisation hypnotique, un *enchantement*. Êtres magiquement rivés à l'Attente : Buñuel, *L'Ange exterminateur* ; Michelet, chevaliers enlisés, avec leurs grosses armures, dans la boue d'Azincourt et attendant d'être frappés, exterminés²¹. Le sujet qui attend : « n'ose sortir, n'ose bouger de peur... » Attente d'un téléphone (instrument qui implique, tout particulièrement, une irruption ponctuelle et tient le sujet à disposition d'une sonnerie qui peut survenir à *toute seconde*) : monnayée en une série obsessionnelle d'interdits (de bouger). Obsessionnelle en ceci qu'elle peut se détailler à l'infini, jusqu'à l'inavouable : ne pas sortir, ne pas aller aux toilettes, ne pas téléphoner (pour ne pas bloquer l'appareil), souffrir de ce qu'on vous téléphone (parce que ça occupe l'appareil), s'affoler de ce qu'il faudra à telle heure honorer telle obligation de sortie et donc risquer de manquer l'appel salvateur, le retour de la Mère. Ces dérives insupportables sont des moments perdus pour l'angoisse, des *impuretés d'angoisse*, car l'Angoisse d'Attente, dans sa pureté, c'est d'être assis dans un fauteuil, à portée du téléphone, sans rien faire.

-
1. *Un'altra notte ancora senza vederlo...* (italien) : « Une autre nuit encore sans le voir... ». Réplique de Leonora dans le récitatif précédant son air au premier acte du *Trovatore* (*Il Trovatore*) de Verdi (1853).
 2. Chanson de Dino Olivieri pour la musique et de Louis Poterat et Nino Rastelli pour les paroles. Grand succès pendant la guerre et l'Occupation.
 3. Les deux enseignes sont barrées.
 4. Mot ajouté au-dessus de « blessure ».
 5. Roland Barthes précise cette allusion dans la suite de son cours, § « L'Attente comme scénario ». Voir [ici](#).
 6. La fin de la phrase est barrée.
 7. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir [ici](#)).
 8. La première phrase est barrée.
 9. *Marg.* : « L'attente comme drame en trois actes ».
 10. Voir [ici](#).
 11. Commentaire de Roland Barthes entre parenthèses.
 12. Commentaire de Roland Barthes entre parenthèses.
 13. *Jeu et réalité*, traduit de l'anglais par Claude Monod, préface de Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, 1975, p. 34.
 14. Voir [ici](#).
 15. Le texte est barré de « paramétrique » à « absence ».
 16. Comprendre : la courtisane fait mauvaise figure.
 17. Souligné par Roland Barthes.

18. *Op. cit.*, p. 21.

19. *Marg.* : « Hallucination de la voix ».

20. Voir [ici](#).

21. Voir [ici](#).

Autrefois

Nom nouveau pour l'ancienne figure « Tilleul »¹
et certains éléments de la figure « Temporalité »²
(les autres éléments de cette figure allant
à « Temps »)³

Définition

Remémoration rêveuse d'un passé lointain, extérieur et antérieur à l'épisode amoureux, et plus particulièrement anamnèse portant sur l'enfance du sujet⁴ (≠ Naguère ou Rencontre) : temps antérieur à l'épisode amoureux, référant à la phase initiale d'enchantement, remémorée à partir du temps critiqué qui lui succède.

Rappel

Temporalité : 1) La temporalité de l'amour comporte le paradigme implacable : *avant* (l'amour)/ *pendant* (l'amour), maintenant. *Avant* j'étais autre (heureux/ennuyé). *Maintenant* je suis angoissé/heureux.

Tilleul : 2) Dans le romantisme allemand (*Werther* et *lieder*), le tilleul fonctionne comme inducteur d'anamnèse : c'est l'article romantique du souvenir paisible, arbre du parfum, arbre métonymique (à Bayonne, aussi, un tilleul)⁵.

3) Pèlerinage werthérien au Tilleul : retour et recours à l'origine, contre le déracinement de l'amour (puissance de folie, qui dépossède de l'identité).

4) L'anamnèse très lointaine (« Autrefois ») est *mate*, dénuée de sens. Cela semble le souvenir pour le souvenir → paix du hors-sens, innocence, temps quasi adamique antérieur au retentissement, au sens (paranoïaque), au souci.

5) La pente de l'*Autrefois* (\neq aujourd'hui) entraîne le sujet amoureux vers son enfance. Ambivalence : l'enfance est un temps heureux, hors sens, c'est donc l'autre de la crise amoureuse, mais en même temps, intuition qu'*enfance* et *amour* sont de la même étoffe (coalescence du sujet et de l'image : de la mère et/ou de Petit-autre).

Pas d'ajout.

-
1. Voir [ici](#).
 2. Voir [ici](#).
 3. Il n'existe pas de figure « Temps ».
 4. La fin du paragraphe est barrée.
 5. Roland Barthes fait allusion à sa maison d'enfance à Bayonne. *Roland Barthes par Roland Barthes* commence par une série de photos renvoyant à l'enfance et à la jeunesse de l'auteur.

Bonheur

(élément ancienne figure 100 : « Issues »,
« Protestation d'amour : une autre logique »)

Deux enseignes possibles

Les Noces de Figaro, II, Chérubin (« Voi che sapete »)¹ :

Sento un affetto pien di desir
Ch'ora è diletto, ch'ora è martir²

Pelléas et Mélisande :

— Qu'as-tu ? Tu ne me sembles pas heureuse.
— Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste³.

Définition

Le sujet amoureux ne sait répondre à la question qu'on lui pose : « Êtes-vous heureux, au moins ? »

Rappel

Figure 100 : « Issues » : en dépit de tout classement, de toute réduction, le sujet amoureux proteste de l'amour. Il proteste, en particulier, d'une autre logique que celle de la

réussite/échec : il est à la fois et à chaque instant *totalelement heureux et totalelement malheureux*. La question du *bonheur* n'est donc pas pertinente pour lui ; il ne peut y répondre que par une manière de *koan*, en disant *oui* à deux propositions contradictoires.

Ajouts

1) La *doxa* pose toujours ses questions à partir d'une logique du *oui/non* (il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée). L'amour n'est pas dans cette logique (d'où conflit avec la *doxa*). Selon le *Banquet*, il est *intermédiaire*, croisement de *oui* et de *non*, de *Poros* et de *Pénia*⁴, de l'abondance expansive du Désir et de l'Indigence du désir insatisfait. Ou encore (cf. bobine)⁵, il est dans une logique des ondes : *Vritti*⁶.

2) Totalelement heureux et totalelement malheureux, en même temps : cette contradiction est définitive, sans recours, sans réduction possible. La nudité de la contradiction = *la folie même*.

-
1. *Voi che sapete* (italien) : « Vous qui savez (ce qu'est l'amour) ». Air de Cherubino (Chérubin) au deuxième acte des *Noces de Figaro* de Mozart. C'est le fameux « Mon cœur soupire... ».
 2. « Je sens un sentiment tout plein de désir/Qui tantôt est un délice et tantôt un martyr... » Traduction de Béatrice Vierende, *Guide des opéras de Mozart*, sous la direction de Brigitte Massin, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 1991.
 3. Acte IV, scène 4 (c'est la dernière rencontre de Pelléas et Mélisande).
 4. *Poros, Pénia* (grec) : Ressource et Pénurie, les deux parents de l'amour selon Socrate (*Le Banquet*, traduit par Mario Meunier, *op. cit.*, p. 123).
 5. Voir [ici](#).
 6. Voir [ici](#).

Bonté

ancienne figure

Définition

L'objet aimé est doué d'une « bonté » objectale, dont le sujet amoureux croit qu'il la pose hors de la relation amoureuse.

Rappel

1) La *Bonté* vaut pour la perfection de l'être aimé. Thème kleinien : le bon objet est parfait.

2) La *Bonté* est absolue dans la mesure où elle est fragile : le bon objet peut se retourner en mauvais objet. Entité magique : on la prie, elle est *précaire*.

3) La *Bonté* désigne le lieu où le sujet n'est pas : il trouve à la place d'un retour d'amour une bonté générale qui vaut donc pour lui comme une exclusion.

4) À un malaise structural (malaise de *place*), le sujet substitue le leurre d'une euphorie (ou d'une euphémie) psychologique.

Figure sans ajouts.

Cacher

ancienne figure

Enseignes (possibles)

Phrase votive : « (Mon Dieu), faites qu'il — elle — ne voie pas combien je suis malheureux. »

Racine, *Phèdre* : « Eh bien ! Connais donc Phèdre et *toute sa fureur*. »¹

Définition

Le sujet amoureux se demande, non pas s'il doit déclarer à l'objet aimé qu'il l'aime (ce n'est pas une figure de l'aveu), mais dans quelle mesure il doit lui cacher l'intensité de sa passion : ses désirs, ses détresses, bref son excès (sa « fureur »).

Rappel

1) Il s'agit d'une figure délibérative (angoisses de conduite ≠ angoisses de constat).

2) Le sujet amoureux oscille entre deux discours contradictoires :

a) Il faut dire toute la passion, car l'objet aimé a peut-être le besoin narcissique d'une telle demande. L'autre n'est alors qu'un objet (identificatoire), et le sujet est justifié de s'abandonner à l'expression littérale, au dire lyrique de sa passion.

b) Cependant, cette passion risque d'étouffer l'autre. Ne faudrait-il pas alors, *précisément parce qu'on l'aime*, la lui cacher, lui donner mon silence sans rien en échange ? Dans ce cas, l'autre est perçu, non plus comme un objet, mais comme un sujet, dont je dois prendre en compte le désir ou le non-désir.

3) Le sujet amoureux est pris dans un chantage qu'il s'adresse à lui-même. Si j'aime l'objet aimé, je suis tenu de vouloir son bien ; mais je ne puis alors que me léser moi-même : condamné à être un saint ou un salop.

Ajouts

Figure importante et intéressante (telle elle m'apparaît à un an de distance). La replacer dans un problème de tactique générale (excédant le champ amoureux) : évaluation des effets du *dire* et du *ne pas dire*. Les parties de l'alternative ne sont pas à égalité : les effets du *ne pas dire* sont beaucoup plus difficiles à évaluer, à maîtriser que ceux du *dire* (*non n'égale pas oui*). Penser, entre autres, à 1) l'un des problèmes principaux de la casuistique : distinction entre le mensonge et la prétérition, celle-ci absoute par les jésuites ; 2) en musique, importance capitale (esthétiquement) du *Tacet*² (d'un instrument, d'une partie).

LE PARADOXE DU « CACHER ». LA « PUBLICITÉ » DU CACHER

Peut s'énoncer ainsi : « Sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose » ; ou « Sachez, non ce que je vous cache, mais que je vous cache quelque chose ».

Imaginons un sujet qui a pleuré et qui, pour que ça ne se voie pas, va mettre des lunettes noires (bel exemple de dénégation : s'assombrir la vue pour ne pas être vu). L'intention du geste est ambivalente : provoquer à *la fois* la question-tendresse, l'aide, et garder le bénéfice du stoïcisme, de la « dignité » : être soi sans être importun, être pitoyable et admirable. L'ambiguïté est vraiment jouée par le sujet, c'est-à-dire risquée : car il y a toujours une chance — ou un risque — que l'autre ne s'interroge pas sur ces lunettes. Je donne à lire, mais la lecture elle-même peut être refusée, au profit du fait in-signifiant : le signe peut être refusé comme signe.

Le sujet doit donc gérer une proposition irréductible logiquement : *que ça se sache et que ça ne se sache pas*, que l'on sache que ça ne se montre pas. C'est peut-être ce que dirait l'inconscient s'il parlait, non comme langage, mais comme discours, car ici nous interrogeons un *discours*.

Pour le dossier de ce paradoxe :

1) Devise de Descartes : *Larvatus prodeo*³, je m'avance caché, ce qui veut dire : je montre mon masque du doigt. (Procédure qui m'a toujours vivement captivé ; dès *Le Degré*

zéro de l'écriture⁴ : l'écriture jouant au « naturel », mais en même temps s'affichant comme écriture.)

2) Morale des samourais : le *Bushido*, morale du cacher intégral. Voir la nouvelle d'Akutagawa Ryûnosuke : « Le mouchoir », *Rashômon et autres contes*⁵. Notons que le *cacher les pleurs* est intégral au niveau du sujet, mais que l'acte est tout de même récupéré deux fois dans une lecture (une publicité) : a) par le professeur qui aperçoit le mouchoir déchiré sous la table, b) pour nous, qui lisons l'histoire.

3) Même problème dans Balzac, *La Fausse Maîtresse* (il est vrai qu'ici le *cacher* porte sur l'aveu lui-même). L'ami du mari, le Polonais Thaddée Paz : passion profonde pour la femme ; il la lui cache rigoureusement, absolument. La passion cachée semble donc concevable. Il est vrai que Thaddée, pour accréditer l'idée qu'il n'est pas amoureux de la comtesse, doit inventer des *contre-signes* : faire croire qu'il est amoureux ailleurs (= la fausse maîtresse). Passion décrite comme vouée à un ensevelissement sans faille jusqu'à l'extrême fin ; et pourtant, finalement, comme toujours, passion connue, saisie dans les signes : lettre de Thaddée (après sa mort) à Clémentine et aussi lue par nous : pas d'oblation d'amour sans théâtre final.

LE COMPROMIS

Le problème raisonnable du sujet amoureux est le suivant : faire entendre à Petit-autre qu'il est amoureux (car c'est sa vérité, et on ne sait jamais : si c'était payé de retour ?), mais légèrement, librement (pour ne pas lui peser). Pour résoudre, tant bien que mal, le problème, le sujet va diviser les signes :

— Les signes verbaux seront chargés de taire, de masquer, de donner le change (cf. *La Fausse Maîtresse*). Tout le discours de l'amoureux sera surveillé, gommé : il ne fera jamais état *verbalement* des blessures, inquiétudes, retentissements, des excès du sentiment. Part magique de ce comportement : ne pas dire, ne pas verbaliser, c'est empêcher d'exister (cf. l'homosexualité dans les pays arabes). De même, si le sujet a vécu une crise d'angoisse extrême au point d'en être indécente même à ses propres yeux (par suite d'un manquement téléphonique, d'une absence, etc.), le sujet trouve une sorte de consolation, de rassurement à penser que personne ne saura rien, pas même un confident : d'où la recherche de la solitude, dans ces cas-là. Cela dit la puissance (la liberté) du langage : avec mon langage, je puis tout faire, tout dire et aussi (plus précieux) *ne rien dire* ; avec le langage, je puis, à la lettre, *mentir*.

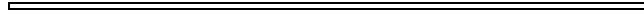
— ... mais non avec mon corps : le langage n'est pas directement le corps. Ce que le sujet cache par son langage, son corps le dit (par exemple sa voix). On dit de quelqu'un : je le connais bien, je reconnais à sa voix — quoi que cette voix dise — « s'il a quelque chose ».

Ainsi de Petit-autre écoutant le sujet (cf. la voix comme signe phonomantique). Je puis agir sur mon message (pour masquer), mais non sur ma voix : « je suis menteur, non comédien » (ou « je veux mentir, je ne veux pas jouer la comédie ») : sorte de ridicule à jouer avec mon corps, mais aucun à jouer avec mon langage. Le corps est un enfant entêté ; le langage, un adulte très civilisé.

Appartient donc au corps le signe vrai, le signe absolu : celui de la *débâcle* amoureuse. Une longue suite de contentions verbales explosera finalement, non en « scène », mais en *acting* corporel : crise panique de larmes, par exemple, devant Petit-autre, plus ou moins abasourdi (avec toujours l'élément de chantage de tout pleur). C'est comme si le « Connais Phèdre et toute sa fureur... », lui-même aboutissement brusque, irruptif de prudentes circonlocutions (voir la déclaration très surveillée, très graduée, de Phèdre à Hippolyte), explosait, non en discours déchaîné, mais en fureur corporelle, hystérique.

-
1. Acte II, scène 5 (déclaration de Phèdre à Hippolyte). Les enseignes sont barrées. Souligné par Roland Barthes.
 2. *Tacet* (latin) : littéralement, « il se tait » (terme du vocabulaire musical). Sur une partition, *Tacet* indique que l'instrumentiste ne joue pas dans cette pièce ou dans ce mouvement.
 3. *Larvatus prodeo* (latin) : voir [ici](#).
 4. « Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte. Toute la littérature peut dire : *Larvatus prodeo*, je m'avance en désignant mon masque du doigt » (OC I, 195).
 5. Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), *Rashômon et autres contes*, traduction et avant-propos d'Arimesa Mori, Paris, Gallimard, 1965. Dans « Le mouchoir » (1916), M^{me} Nishiyama Atsuko, mère de l'étudiant Nishiyama Kenichivo, vient annoncer la mort de son fils au professeur Hasegawa. Seule la manière dont elle serre et triture un mouchoir trahit son émotion.

Séance du 4 mars 1976¹



Dédicace

figure nouvelle

Définition

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

LE CADEAU AMOUREUX

Ne pas revenir sur la théorie analytique du cadeau. Rappeler pourtant qu'en dehors de Freud, le poète anglais Yeats (1865-1939) a dit : « Mais l'amour a bâti sa demeure à la place de l'excrément. »² Ça ne veut pas dire que tout cadeau d'amour doit être considéré ou traité comme de la merde : il y a des relais entre la merde et le cadeau, et qui ne sont pas négligeables ! Encore peut-être qu'un cadeau — s'il n'est pas d'amour — ait toujours la vocation de déchet : il encombre toujours, il est *de trop*.

Le cadeau amoureux se cherche, se choisit, s'achète dans la plus grande excitation, excitation si grande qu'elle semble être de l'ordre de la jouissance ou de la pré-jouissance : supputations, craintes = solennité du don. En fait, essence du cadeau : magique. La chose donnée est consacrée comme *talisman*, remis à Petit-autre. De là, on pourrait dire — mais, certes, sans aucune prétention théorique — que ce qui est donné avec la chose remise, ce n'est pas de la merde, mais plutôt du Phallus (mouvement propre au don amoureux). Je te donne mon Phallus, je te touche avec mon Phallus ; et c'est pour cela que je suis fou d'excitation, que je cours les boutiques, que je m'entête à trouver le Bon Phallus, le Phallus brillant, réussi, qui s'adapte *parfaitement* à ton désir (que tu ne connais pas toi-même). Comme talisman, le cadeau s'accomplit dans l'*attouchement* : tu vas toucher ce que j'ai

touché. Le don est à ce point « entaché » — que ne puis-je ici avoir un bon lapsus et dire *entouché* — de conduction sensuelle, érotique, qui, à l'inverse de toute éthique du détachement (du renoncement), postule que le don ne doit pas être touché par les deux parties, mais laissé un moment seul entre elles, dans un espace neutre, purificateur, qui indifférencie, retire au cadeau à la fois la sujétion et l'Éros. Cadeau japonais et surtout ordination du bonze bouddhique qui reçoit ses trois vêtements et ses objets personnels offerts sur un brancard. « Il les accepte en les touchant d'un bâton pour témoigner qu'il ne recevra plus aucun objet de la main à la main et que les offrandes à lui faites devront désormais être déposées sur une table, par terre ou sur son éventail. »³

Comme objet magique (talisman), le cadeau amoureux est soumis à une peur obsessionnelle : qu'il soit raté, abîmé, entaché, qu'il ne fonctionne pas à cause d'une altération malicieuse. Par exemple, le cadeau idéal trouvé, on s'aperçoit qu'il a un défaut. Si c'est un coffret, par exemple, la serrure ne marche pas (la boutique étant tenue par des femmes du monde !). Il y a déception de la jouissance (de l'excitation), retour du magique au réel : le sujet sait que ce Phallus qu'il donne, il ne l'a pas. Dans toute réponse au cadeau amoureux, il y a — heureusement virtuelle — cette phrase cruelle, atroce : « Je n'ai rien à en foutre, de ton don !... » *Tondon* est le nom-farce du cadeau amoureux, *retourné* en ronron, en babil.

Versant noir du don amoureux : représenter à l'autre ce qu'on lui donne (du temps, de l'énergie, de l'ingéniosité, etc.) : argument typique de *scène*. Car c'est déclencher en réponse la représentation de ce que l'autre donne de son côté → surenchère, potlatch. En fait, le modèle de ces scènes autour de la *déclaration de don* est toujours familial. *Sacrifices* faits par les parents pour les enfants : « Je t'ai donné la vie ! — Qu'est-ce que j'en ai à foutre, de la vie ! C'est de la merde, la vie ! etc. »

La représentation parlée du don (son *dire*) implique la dénonciation du don *en ce qu'il vous coûte* : dire ce qu'on donne, c'est d'une certaine façon reprendre. Tout ceci fait bien comprendre que le don fait partie d'une économie marchande, d'une économie de l'échange. Ce qui s'oppose structurellement au don, ce n'est ni la vente, ni le prêt, mais la Dépense.

LE DON IMPOSSIBLE DE L'ÉCRITURE

Peut-on donner (en cadeau) ce qui n'est pas un objet (une marchandise) ? Par exemple : de l'écriture ?

Sujet amoureux visant à donner, à *dédicacer* (au sens fort) à Petit-autre une création (langagière ou artistique) : mouvement qui est à l'intersection de *dédicacer* et de *dédier*. *Banquet*, Agathon : « À ce dieu, ô Phèdre, je dédie ce discours... »⁴ : le discours (l'écriture)

est consacré par la divinité (thème de l'attouchement magique par le don) et il lui est *dédié* (oblation proprement dite : action par laquelle on offre quelque chose à la divinité). Dédier (l'écriture) à Petit-autre = dédier à l'Amour : implique la divinisation de Petit-autre.

Don de langage à la divinité = l'hymne. L'objet donné est entièrement absorbé, résorbé dans le *dire* du donner. C'est-à-dire que l'objet peut n'être rien, seul constitue le don le geste vocal de la dédicace. Cf. séminaire 1975, « Exprimer »⁵ : enfants tendant *rien* (un caillou, un brin de laine) à leur mère. C'est le principe du *poème d'amour* (cf. séminaire 1975) : la poésie (lyrique), essence de dédication. Cf. Novalis : l'amour est muet, seule la poésie peut parler pour lui. C'est la pulsion de dédicace. Poésie : illusion du don le plus fort. Ne pouvant dire, je dédie, je dis que je dédie. Tout le poème s'absorbe dans la dédicace :

Baudelaire, « Hymne »⁶ :

À la très chère, à la très belle
Qui remplit mon cœur de clarté,
À l'ange, à l'idole immortelle, etc.

Dédicace en quoi se concentre le blason, le don (l'hymne) et la divination (l'oblation). Le caractère oblatif fait que, dans le don d'amour, il n'y a ni agression ni échange (potlatch), mais signe, expression : le *dédiable* relaie l'*indicible*.

La dédicace fonctionne comme la lettre d'amour : aussi vide. Je t'écris, je n'ai rien à te dire, sinon interminablement ce rien en quoi s'absorbe la jouissance du dire : dédicace et lettre fondent, pour l'amoureux, l'entretien infini. Je t'écris pour t'écrire : pure et fascinante tautologie. Cependant, la *dédicace* d'une écriture se grève fatalement de ce que dit cette écriture et qui n'est pas rien → déchirement de la tautologie, altération de l'homogène du *dire* pur. Ce qui suit la dédicace, comme un appendice encombrant, c'est un objet qui ne peut plus être tautologique, c'est-à-dire un objet *interprétable*⁷. Il faut donc passer du *tu* absolu (toi/moi : *Je-t-aime*) à cet allocutoire très particulier (mal analysé) qui est le lecteur d'écriture, c'est-à-dire le *il* : je *te* dédie ce qui ne va pas à *tu* mais à *il*. Nulle écriture ne peut se pénétrer du *tu* : la dédicace reste extérieure à ce qui est dédié. On ne peut dire d'un texte qu'il est *amoureux*, mais seulement, à la rigueur, qu'il a été fait « amoureuxment », comme un cadeau ou une pantoufle brodée.

Et même moins encore qu'une pantoufle ! car la pantoufle a été faite pour ton pied, ta peinture, il y a adéquation, analogie, identité avec une certaine partie de ton *toi*. Mais l'écriture ne dispose même pas de cette complaisance sélective : l'écriture est violente, indifférente à toute personne, à toute identité del'autre, plutôt schizoïde, et se moquant bien de la « peinture » de Petit-autre. Combien de fois vérifions-nous qu'un sujet privé — un ami, c'est-à-dire encore plus particulièrement un sujet affectif — n'a pas du tout l'écriture de

l'âme que nous lui connaissons ? Distorsion considérable, parfois vertigineuse, entre le sujet privé (affectif) et le sujet de l'écriture : c'est un canard couvé par une poule. L'écriture est une *contre-image*. On peut difficilement aimer l'écriture de qui on aime. Je veux dire : l'aimer dans le sein de l'Imaginaire, dans l'homogène de l'Imaginaire. L'amoureux qui écrit doit se rendre à cette évidence : il n'y a aucune unitivité, aucune bienveillance dans l'écriture, plutôt une *terreur*. L'écriture n'est pas terroriste pour le *il* qui est son allocutaire régulier ; mais elle l'est toujours *pour qui me connaît*. À l'extrême, il est statutairement impossible d'aimer l'écriture de ses amis⁸. L'écriture *suffoque* l'autre : pas d'écriture qui ne se reçoive sans une présomption de maîtrise, de puissance, de jouissance, c'est-à-dire de solitude. D'où le paradoxe cruel de la dédicace : je veux à tout prix te donner ce qui en fait t'étouffe. (L'écriture serait une essence de puissance : image essentielle — parce que précisément intransitive — de la puissance. C'est bien la puissance sans pouvoir, la puissance impuissante qui est l'essence de la puissance. Écriture = volonté de puissance, *différence* ?)

Ce qui reste, ce ne peut être que le livre, dédicacé, non dédié...

La devise du texte dédié serait à peu près celle-ci (imitée de Rohan)⁹ : *Lettre ne daigne, dédicace ne puis, livre je suis*.

LE DON DE JOUISSANCE

Si l'écriture ne peut se donner (mais seulement, superficiellement, se dédicacer, d'une main plus ou moins hâtive, en tête du livre qui ne suit pas), c'est parce qu'elle participe de la jouissance. Pas plus que l'écriture, la jouissance ne se donne, ne peut se constituer en objet de don, et pourtant le rêve sublime du sujet amoureux, c'est précisément de donner à Petit-autre la jouissance. Même aporie que pour l'écriture : je veux donner ce que je n'ai pas à donner, je veux donner en langage ce qui est hors langage : « *Tu peux jouir avec moi, mais non par moi.* » De même, je puis écrire *avec toi* (toi m'accompagnant), mais non *par toi* ou *pour toi*. C'est l'aporie même de la jouissance qui est une aporie langagière : « Nul ne peut dire "je jouis", si ce n'est à se référer, par un abus intrinsèque au langage, à l'instant du plaisir passé ou à venir, instant où s'évanouit précisément toute possibilité de dire » (Lacan, Leclaire, *Psychanalyser*)¹⁰. De même, *dédier* signifie j'ai écrit pour toi, je vais écrire pour toi, mais l'écrire, le présent de l'écrire, qui seul serait le don pur, le don vrai, est hors du dire.

LA PRÉSENTATION DU MANUSCRIT

L'écriture est du côté de la jouissance. Elle n'est pas du côté du transfert et en cela elle est incompatible avec l'amour, l'affectivité. L'impossibilité de dédicace provient du leurre qui

se produit — et échoue — lorsqu'on veut faire passer de force la pratique d'écriture dans l'espace transférentiel du *tu*. À ceci se rattache (sous forme digressive, car il ne s'agit plus de relation proprement amoureuse) le problème — occulté sous le naturel de l'habitude, du cela-va-de-soi — de la présentation du manuscrit, d'un ami à un ami, dans un espace transférentiel.

Dès que le manuscrit est adressé, fût-ce entre inconnus — ou mieux encore *ad-hominé*¹¹ (par une simple lettre d'envoi) —, il passe dans le *tu*, le *à toi*. La charge effusive (admirative, confiante, etc.) réintroduit le transfert : le manuscrit présenté est bigle, écrit pour *il*, proposé à *tu*. On ne sait par quel bout le prendre : il choit, il manque, non « en soi », mais c'est précisément son « en soi » qui est barré, encombré, bloqué, occulté par le don qu'on vous en fait.

Toutes mes expériences à ce sujet sont négatives. Toute réponse à un envoi peut être absolument authentique, mais en un sens toujours fausse, car elle est un effet d'adresse, un geste d'intersubjectivité ; elle ne peut qu'essayer maladroitement de prévoir l'accueil paranoïaque ou narcissique. Et si elle passe outre cette prévision, c'est au prix de mythes faciles : la franchise, l'objectivité, la sincérité, qui continuent à marquer la réponse du sceau de l'Imaginaire. Le compromis par quoi on surmonte cette impossibilité de réponse : la platitude. Voir Gide parlant des manuscrits de ses amis (*Cahiers de la Petite Dame*)¹² : absolument banal.

Alors quoi ? Le refus systématique (doctrinal) de regarder tout manuscrit, dès lors qu'il est privé (adressé) ? Peut-être (mais qui le comprendrait, qui ne le refuserait pas, comme étant un geste d'inhumanité, une blessure narcissique ?). En tous cas, bien distinguer :

1) Intervenir sur la pratique d'écriture : modes de travail, de correction, détails rhétoriques, effets : propre de la conversation (Gide redevenait bon, quand il en venait à discuter avec l'ami en question de problèmes de langue française). Ceci est très possible avec le texte classique ; mais le texte moderne, *hors rhétorique* ? Paradoxalement, il ne s'impose pas comme valeur (*C'est bien, c'est mal*), mais une valeur dont la « culture » n'a pas encore élaboré les critères.

2) En face de quoi : *epochè* rigoureuse (suspension de jugement) quant au texte lui-même. Mais aujourd'hui : *epochè* insoutenable (cf. la Chine, l'Assentiment)¹³.

Donc l'ami (ou le lecteur à qui on s'adresse *ad hominem*) est impuissant à recevoir un manuscrit. C'est pour cela que, dans la société, il y a un homme qui est chargé de recevoir et de juger le manuscrit, *sans ad-homination*, et hors de toute contagion transférentielle : l'éditeur. L'éditeur se présente souvent (lui-même) comme l'homme, l'agent (de la société, de la littérature, de l'humanisme) *qui a sacrifié en lui l'écrivain*. Oblation : il met son désir, sa situation transférentielle, entre parenthèses. Par rapport au corps du manuscrit, au manuscrit comme corps (offert dans la séduction à l'ami, à la relation), il est comme un *croque-mort*, qui manie le cadavre comme un objet, sans horreur, comme un gynécologue,

qui fait un toucher vaginal, ou un proctologue qui fait un toucher anal, *sans désir*. L'éditeur est la figure absolue de la castration d'écriture (écrase le *tu*) = le *réel* triomphant. (En termes historiques : l'existence d'une écriture *ad-hominée*, intégrée à un espace transférentiel, est de l'ordre de l'Utopie, car elle implique un remaniement du sujet, une levée du refoulement, un recul de la névrose, etc., et à ce titre *caressable*.)

Dans le jeu de cartes actuel (Sujet, Histoire, Économie, Jouissance), l'écriture ne se soutient que de ce que le sujet qui écrit ne sait pas *par qui ce sera lu* : plus schizoïde que névrotique. C'est cette opacité qui forme l'écriture¹⁴. D'où la progression du manuscrit vers le réel de lecture, lorsqu'il part du brouillon manuel, à la dactylographie, aux placards, au livre et enfin au livre pur : *non* dédicacé. Pouvoir écrire (sortir de l'agraphie, du velléitarisme), c'est avoir bien fantasmé l'objet d'écriture, l'objet écrit : le livre (avec un petit *l*), le livre en place chez le libraire, en pile à « La Hune »¹⁵. C'est-à-dire fantasmer, arranger avec goût son *impression* (typographie + effet supputé réel).

-
1. Roland Barthes ne fait plus mention de la date de la séance dans ses notes de cours. À la date du 4 mars 1976, le « Cahier de textes » conservé dans les archives de Roland Barthes énumère les figures traitées sans suivre l'ordre alphabétique : « Dédicace », « Délabrement », « Étreinte », « Catastrophe », « Circonscription », « Écorché ».
 2. « *But Love has pitched his mansion in/The place of excrement* », cité par Norman Brown (*Éros et Thanatos*, *op. cit.*, p. 217), qui précise en note : « Extrait de “Crazy Jane Talks With the Bishop”, publié dans *Collection Poems*, New York, 1956, Macmillan. »
La première publication date de 1932.
 3. Maurice Percheron, *Le Bouddha et le bouddhisme*, *op. cit.*, p. 99.
 4. *Le Banquet*, traduction de Mario Meunier, *op. cit.*, p. 101 (197 c).
 5. Voir [ici](#).
 6. *Les Fleurs du mal*, « Galanteries ».
 7. La fin de la tautologie rend l'objet interprétable...
 8. Phrase barrée dans le manuscrit.
 9. La devise de la maison de Rohan : « Roi ne puis, Prince ne daigne, Rohan suis. » Roland Barthes propose une autre réécriture dans *Le Plaisir du texte* : « Tout écrivain dira donc : *fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis* » (OC IV, 221).
 10. Voir, de Serge Leclair, *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1968, p. 131-132 : « En d'autres termes, la fonction subjective apparaît comme celle qui semble supporter ou susciter l'évanouissement du plaisir, en même temps qu'elle est celle qui voile par son privilège l'annulation de la jouissance ; il n'est point de sujet concevable si ce n'est dans ce rapport d'annulation avec la jouissance, ni de jouissance dont on puisse parler hors de ce rapport d'assimilation avec le sujet ainsi évoqué. En d'autres termes encore, empruntés à J. Lacan, plus suggestifs, nul ne peut dire “je jouis”, si ce n'est à se référer, par un abus intrinsèque au langage, à l'instant du plaisir passé ou à venir, instant où s'évanouit précisément toute possibilité de dire. » Note 1 : « Jacques Lacan : “Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes...” (*Écrits*, *op. cit.*, p. 821). »
 11. Néologisme formé à partir du latin *ad hominem* : en direction (pour ou contre) de quelqu'un de particulier.
 12. Il s'agit du journal que Maria Van Rysselberghe, la « Petite Dame », tient de 1918 à 1951, consignait les faits et gestes de Gide. On trouve très peu d'exemples correspondant aux propos de Roland Barthes. En fait, la plupart des amis de Gide lui lisaient leurs manuscrits. Voir cependant, à propos de Jean Lambert, *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. IV : 1945-1951,

Paris, Gallimard, 1977, p. 31-34.

13. Roland Barthes fait allusion à son voyage en Chine (1974) et au texte qu'il en a tiré : « Alors la Chine ? ». Sur l'« assentiment », voir [ici](#).
14. Roland Barthes avait d'abord écrit « la jouissance d'écriture ».
15. Célèbre librairie de Saint-Germain-des-Prés.

Délabrement

ancienne figure

Définition

L'un des modes du malheur amoureux : le sujet voit sa vie comme un mélange de choses qui restent en place et d'autres qui sont dissoutes, défaites, comme une ruine.

Rappel

1) Tout mode de souffrance de l'amoureux — et non seulement son malheur en général — constitue une figure.

2) Le Délabrement renvoie à une désorganisation sans type.

3) Le Délabrement est voisin de la sensation du « cœur gros » (thème déplacé à la figure « Cœur »¹), du *J'ai pleuré* ou du *Je vais pleurer*.

Ajout

Insister sur l'image — vécue avec tristesse — de la *ruine* : toute la vie du sujet se délabre, se défait, et cependant des pans de réel restent en place : c'est la ruine. Ou encore, la vie (au sens de « pratique » quotidienne du vivre) a l'air de tenir. Le code infra-structurel tient : les emplois du temps, le métier, les repas, quelques relations ; mais ce sont des pans, les parties vives, qui ont fondu. C'est le paysage de ruines (esthétiquement, il a pu avoir sa

beauté, à l'époque romantique) ; mais, dans le champ amoureux, il n'y a même pas ce profit esthétique : la vie d'un amoureux n'est pas « belle », c'est une *défigure*.

1. Voir [ici](#).

Étreinte

figure nouvelle

Définition

Forme ou pratique réelle, corporelle, circonstanciée, qui semble accomplir, un temps, le désir, le rêve d'union totale (amphimixie)¹ avec l'objet aimé.

1) DEUX ÉTREINTES

a) « Ordinaire » : étreinte génitale, à visée génitale (quelle qu'en soit la pratique). Satisfaction d'un désir par sa réalisation : étreinte du sujet « sain » et du partenaire : hors imaginaire.

b) Étreinte para- ou pré-génitale : enlacement comme immobile, suspendu, hors temps, « enchanté », sorte d'ensorcellement. Ambivalence : être dans le sommeil, sans dormir : catégorie voluptueuse et infantile de l'*endormissement* (moment des histoires racontées : importance de la voix, en tant qu'elle vient vous sidérer, vous hypnotiser).

= Assomption de la dyade originelle avec la Mère, situation intégralement maternelle, voire fœtale, retour au sein maternel, moment de l'inceste pur, qui échappe à la castration. L'organe de cette étreinte, c'est non le sexe, mais *les bras* : « Dans le calme aimant de tes bras » (Lahor, mauvais poète de la *Chanson triste* de Duparc² = suspension du temps, de la loi, de l'interdit). Que le temps coule ainsi, sans jamais rien épuiser : rêve de Nirvana, isoldien, abolition de tous les désirs par leur satisfaction définitive.

2) LE RÉVEIL

Cependant, du sein (c'est le cas de le dire) de cette seconde étreinte, la première vient à surgir : l'étreinte imaginaire est coupée par l'étreinte génitale. Ce qui met en route un rythme du temps, un retour du temps, substitue un désir (phallique) à la sensualité diffuse, polymorphe de l'étreinte incestueuse. Dès lors, mise en marche, quelles que soient les circonstances, de la logique du désir, en tant que lieu d'inscription de la Castration : frustration, rejet hors du Nirvana, retour du Vouloir-Saisir.

Le sujet veut la quadrature du cercle : il veut *en même temps* la maternité et la génitalité, la tendresse et la jouissance. Ce qu'il veut très exactement, c'est coucher avec sa mère.

Ces deux étreintes sont mêlées dialectiquement (mais la dialectique de l'amoureux n'est pas hégélienne : elle veut l'abolition du temps). Cette dialectique définit bien la situation de l'amoureux, déchiré entre l'Imaginaire et le Symbolique, la Perversité polymorphe, l'Infantile pur et le Génital.

L'amoureux est *un enfant qui bande ou qui mouille*, selon le sexe.

(Cependant, faisons entendre ici la voix de l'affirmation. Dans l'étreinte, un temps, quelque chose a été réussi, tellement réussi qu'on lutte sans cesse pour le retour : il y a eu *comblement*. Mais cela, à travers un ordre extatique, une *extase*, ou si l'on préfère, d'une catégorie « logique » qui serait *l'Incantatoire*, le *Fasciné*. Le comblement, un leurre ? Oui, mais seulement si l'on ajoute le Temps, si l'on fait du Temps le *Réel*.)

-
1. Amphimixie : « “Mélange des substances de deux individus” (Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 61). » Précision donnée par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, 279).
 2. Mélodie d'Henri Duparc, pour voix et piano, sur un texte de Jean Lahor, écrite en 1868 et publiée en 1911.

Catastrophe

figure nouvelle

Enseigne possible (langage anonyme) :

« Je suis un type foutu. »¹

Définition

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, promis, condamné à une destruction totale de lui-même.

DÉSESPOIR ET CATASTROPHE

Distinguer le désespoir intérieur et pour ainsi dire consubstantiel à l'amour, statuaire (M^{lle} de Lespinasse : « Je vous aime comme il faut aimer : dans le désespoir »)² — désespoir qui peut être sublimé, qui est même le matériau choisi de la sublimation —, de la crise panique par laquelle le sujet se voit brusquement voué à la destruction. C'est comme si le sujet passait violemment de la vie (complements partiels et espoirs de comblement) à la mort : chute, *breakdown*. C'est tout l'Amour-Passion que Lacan appelle *catastrophique* (*Séminaire I*)³. Mais je réserve le nom de *catastrophe* à la crise panique de destruction, car amour : *borderline* de névrose et de psychose, alors que la figure « Catastrophe » : pur et bref moment psychotique (\neq *flipper*, même dur, la *Déprime*).

« Catastrophe » : figure calquée sur la notion de « situation extrême » : Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide* (rempli et introduction, voir aussi p. 95)⁴.

À partir de l'expérience de Dachau → séquelles : perte de la mémoire, émotions extrêmement superficielles, incongrues et anormalement exagérées⁵ : « une situation qui est vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire ».

Telle est, au cours de certaines crises rares, la situation de l'amoureux : une situation extrême. Naturellement, il peut paraître indécent de comparer la situation de l'amoureux en mal d'amour à la situation d'un concentrationnaire de Dachau. Quoi ! l'injure historiquement la plus inimaginable (Dachau) peut se retrouver à partir d'un incident futile, enfantin, sophistiqué, souvent obscur, irréel, de la relation amoureuse ? Mais *la catastrophe ne fait pas acception de circonstances*. De l'ordre de l'Imaginaire : irruption violente de l'Imaginaire dans le réel, accès psychotique (tout aussi aberrant de se suicider par amour). Si on ne condamne pas la psychose, alors on est obligé d'admettre la comparaison : la souffrance est *une*. Lorsque, dans une crise-débâcle, le sujet en vient à se dire : « Je suis foutu ! Je ne m'en sortirai jamais », etc., son état est à la lettre *panique*, c'est-à-dire sans reste, *sans différence*.

Selon Bruno Bettelheim, la « situation extrême » est un état psychotique gravissime. Pour le combattre, le compenser, il faut inverser (l'abandon), réaliser un environnement thérapeutique favorable, vécu comme étant l'opposé d'une situation extrême (Introduction)⁶. De même, la « catastrophe amoureuse » n'est effaçable, réparable, dépassable que par un environnement affectif favorable : soit de la part de Petit-autre lui-même, soit de la part des amis.

1. Enseigne barrée.

2. Voir [ici](#).

3. « Aussi bien, depuis toujours, la question de l'amour de transfert a-t-elle été liée, trop étroitement, à l'élaboration analytique de la notion de l'amour. Il ne s'agit pas de l'amour en tant que l'Éros — présence universelle d'un pouvoir de lien entre les sujets, sous-jacente à toute la réalité dans laquelle se déplace l'analyse — mais de l'amour-passion, tel qu'il est concrètement vécu par le sujet, comme une sorte de catastrophe psychologique. La question se pose, vous le savez, de savoir en quoi cet amour-passion est, en son fondement, lié à la relation analytique » (*op. cit.*, p. 129-130).

4. Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide. L'autisme infantile et la naissance du Soi*, traduit de l'anglais par Roland Humery, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1969.

5. Passage barré, de « séquelles » à « exagérées ».

6. *Op. cit.*, p. 8.

Circonscription

ancienne figure

Définition

Pour réduire le malheur amoureux, 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, de garder les plaisirs de la situation amoureuse, d'en profiter pleinement, et, d'autre part, de mettre dans une parenthèse d'impensé les larges zones d'angoisse qui séparent ces plaisirs : d'oublier l'objet aimé en dehors des plaisirs qu'il donne.

Rappel

La « circonscription des plaisirs » est un projet qui ne serait réaliste (viable) que si le sujet sortait de l'Imaginaire, ce qui, pour l'amoureux, est une contradiction dans les termes, car l'Imaginaire, globalisant, coalescent, est le champ d'une métonymie éperdue : l'amour est l'espace même de la déteinte. La circonscription des plaisirs défie le statut de l'Amour-Passion bien davantage que ne le ferait un renoncement absolu à l'objet aimé (*cortezia* et *Werther* : décision de partir).

Ajouts

BRÈVES REMARQUES :

1) Leibniz (*Nouveaux essais sur l'entendement humain II*)¹ oppose *gaudium* et *laetitia*. Distinction déjà proposée par Cicéron : *gaudeo*, jouir ≠ *laetitia* > *laetus* (langue rustique), gras, abondant.

a) *Gaudium* (joie) : « 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 bien lorsqu'il est de telle sorte en notre pouvoir que nous en pouvons jouir quand nous voulons ». (C'est le grand rêve de l'Amoureux : Union fructifère². Joie.)

b) *Laetitia* (plaisir allègre) : « un état où le plaisir prédomine en nous (au milieu d'autres sensations, parfois contradictoires) ». (C'est la circonscription des plaisirs.)

La méthode consisterait à abandonner (à déflationner) le fantasme du *gaudium* et à passer à *laetitia*.

2) Réalisée, la circonscription des plaisirs suppose une visée anthologique, une éthique générale de l'anthologie, en tant qu'elle voit le monde comme pluralisé, dissociable, dénivélé : je puis constater qu'il y a, dans le malheur, des moments heureux. C'est ce qu'a dit admirablement Brecht (massacré, ici, tout particulièrement par Vitez)³ : « L'aumônier : La guerre n'exclut pas la paix, si j'ose dire. La guerre a ses moments paisibles. Elle satisfait tous les besoins de l'homme, y compris les besoins pacifiques. C'est organisé comme cela, sinon la guerre ne serait pas viable. On pose aussi paisiblement culotte en temps de guerre qu'en temps de paix. Entre deux escarmouches, on vide aussi bien son pot de bière. Même en marchant à l'ennemi, on arrive à faire son petit somme, tassé dans un fossé, la tête sur un caillou, on s'arrange toujours... » (*Mère Courage*, 6^e tableau)⁴.

Ceci repose sur une « sagesse » : affectivement, nous sommes des « étourdis » (des farfelus). Morale très brechtienne : anti-héroïque.

3) La circonscription des plaisirs : objet d'une Méthode pour obtenir...

Par exemple :

— Habituel de s'angoisser en déplorant la rareté des moments passés avec Petit-autre. Opérer un retournement : convertir l'angoisse de rareté en éloge de l'anthologie, concevoir cette rareté comme un luxe relationnel (méthode dite épicurienne).

— Faire comme si l'on avait définitivement perdu Petit-autre, comme si l'on ne devait jamais le revoir, et dès lors goûter, chaque fois qu'on le revoit, un miracle hors temps, hors système : la *gratification* (même racine que *grâce*).

Méthodes triviales, « de bonne femme » ? L'Amour, fils de *Poros*, fils d'Expédient, ne fait pas acception de styles.

1. *Cœuvres philosophiques I*, avec une introduction et des notes par Paul Janet, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1866, p. 141.

2. Dans *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, 277), Roland Barthes renvoie à Littré, Montaigne et Corneille, dont il cite les vers suivants : « Et sans s'immoler chaque jour/On ne conserve point l'union fructueuse/Que donne le parfait amour. »
3. *Mère Courage*, mise en scène d'Antoine Vitez, production du Théâtre des Amandiers de Nanterre et du Théâtre des Quartiers d'Ivry, en 1973, dans une traduction de Geneviève Serreau et Benno Besson.
4. NDE : *Théâtre complet*, t. II (*Mère Courage et ses enfants, Grandpère et misère du Troisième Reich, Les Fusils de la mère Carrar*), texte français de Geneviève Serreau et Benno Besson, Paris, L'Arche, 1969, p. 68. Voir [ici](#).

Écorché

figure nouvelle

Définition

Dans l'état amoureux, il semble au sujet qu'il est pourvu d'une sensibilité, extrême, générale, offerte à vif à toutes les blessures, même les plus futiles. Le sujet se vit continûment sans peau, sans protection, semblable à « une boule indifférenciée de substance irritable » (Freud) ¹.

MYTHE DE LA SENSIBILITÉ GÉNÉRALISÉE

La sensibilité est vécue par le sujet comme générale. D'où la référence à la peau : la peau est une enveloppe sans faille → généralisation de la sensibilité = corps sans peau. Mythe du corps primordial, antérieur à la peau : 1) Vénus naît de l'écume marine avec sa peau (écume = peau) ; naissance = peau, peau = organe de la naissance. 2) Imagerie de l'embryon sans peau : fantasme du retour au sein maternel, retour à un corps sans peau et cependant intégralement protégé par la Mère. Les deux images : état primordial où le liquide tient lieu de peau. Utopie (fantasme) : un corps sans peau, uniformément sensible au plaisir, à l'euphorie → mythe de la *sensibilité primordiale*. Puis, il y a renversement : la sensibilité heureuse se renverse en sensibilité d'irritation, de blessure.

Donc, ambivalence foncière du *Sans-Peau* : délices et affres du corps offert sans peau. Dans le mythe du désir du corps archaïque, du corps organique : offert à tous les plaisirs, protégé de toutes les blessures.

Freud : « En simplifiant à l'excès l'organisme vivant, nous pouvons nous le représenter sous la forme d'une boule indifférenciée de substance irritable » (irritable dans les deux sens : au plaisir et à la douleur). « Au commencement était la sensibilité. » ² Se vivant

comme « sensible » — d'une sensibilité panique —, le sujet amoureux se croit plus originel et donc plus vrai : la peau se vit comme protection, mais aussi comme un organe sinon de mensonge, du moins d'*indifférence* (à la vérité).

La peau est une enveloppe sans faille (sensibilité générale, totale de l'Écorché), *sauf aux endroits de plaisir*. Éros est là où la peau manque ou se transforme en non-peau (la muqueuse orale, anale, vaginale). Il y a donc une ambivalence de l'Écorché. Sensibilité généralisée : le sujet est totalement douloureux et totalement érotique → « jouissance indifférenciée de sensibilité ». La sensibilité finit par exister comme forme d'être, quels que soient ses objets (cf. le « J'ai bien joué », figure finale)³. À la sublimation platonicienne (l'amour est l'*Emplumé*)⁴, il faut substituer le réalisme névrotique (l'amour est l'*Écorché*.)

ISOTROPIE RÉELLE

Sensibilité généralisée (mythe de l'Écorché) : véritable leurre du sujet amoureux. Il se vit plongé dans une continuité indifférenciée de blessures. À ce leurre, deux aspects :

1) Cette sensibilité est un exercice hystérique. Le sujet a tendance à exciper sans cesse sa sensibilité comme une propriété douloureuse et héroïque, sans jamais penser à la sensibilité du partenaire qui « pour ne pas être amoureux n'en est pas moins sensible »⁵ (impuissance à penser Petit-autre comme sujet).

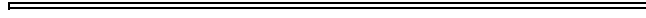
2) En fait, le sujet est construit selon certaines lignes de sensibilité : en lui des parties dures, opaques, insensibles (par exemple aux malheurs du monde), et des parties ultrasensibles. Notion physique (et cosmo-physique) : *isotropie* : « la résistance d'un bois à l'enfoncement d'un clou n'est pas la même suivant qu'on plante le clou dans le sens du fil ou perpendiculairement : le bois n'est pas isotrope ». L'amoureux, contrairement à ce qu'il croit, n'est pas isotrope. Tout rapport affectif est en cela un rapport amoureux : chacun croit l'autre isotrope, égal, équanime, et c'est de ce leurre que naissent les blessures, les éloignements, etc. Pour chaque ami, il faudrait établir la *carte des points sensibles* (là où le clou est susceptible de s'enfoncer). Dans une rencontre, phase d'exploration de ces points → acupuncture de l'Imaginaire. (Ces points sensibles sont des symptômes de ce qui ne peut être déchiffré, nommé : ce quelque chose qui règle la carte sensible du sujet.)

3) Pour repérer l'isotropie du bois, si l'on n'est pas ébéniste, il y a une manière empirique : tester la surface en essayant d'y planter un clou. Pour connaître l'isotropie amoureuse (sa planche d'Écorché, au sens anatomique), il existe un instrument testeur : le jeu de mots, la plaisanterie, la taquinerie. L'amoureux est fait d'une matière sérieuse (≠ « esprit de sérieux » et ≠ ludisme ; cf. le « lunaire » de Winnicott, l'enfant qui ne joue pas)⁶. Il ne supporte pas les jeux de mots, les plaisanteries : à la fois blessure des points sensibles

et effroi de *déréalité* devant ce à quoi s’amuse le monde. L’amoureux est quelque’un d’intaquable : vexable ? Non : *effondrable*, comme la fibre désagrégeable du bois.

1. *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 32.
2. Il s’agit d’un commentaire de Roland Barthes.
3. Voir [ici](#).
4. Voir [ici](#).
5. Expression créée par Roland Barthes à partir d’un célèbre vers du *Tartuffe* de Molière : « Ah, pour être dévot je n’en suis pas moins homme » (III, 3), vers qui est lui-même la réécriture d’un vers du *Sertorius* de Corneille : « Ah, pour être romain, je n’en suis pas moins homme » (IV, 1).
6. Voir [ici](#). Dans *Fragments d’un discours amoureux* (OC V, 128), Roland Barthes ajoute : « Commenté par J.-L. B. »

Séance du 11 mars 1976



Corps

figure nouvelle

Définition

Toute pensée, tout émoi, tout intérêt suscités dans le sujet amoureux par le corps de l'objet aimé.

DÉCRIRE LE CORPS

Problème (épisodique) posé à l'amoureux : comment rendre, décrire, le corps aimé ?
Entre autres, trois voies (trois options) :

1) *Le blason*

Nous avons vu (« Ravissement »)¹ : substitut rhétorique, alibi culturel du trauma. La beauté de Petit-autre → effort épuisant pour détailler cette beauté. Le blason, genre poétique (xvi^e siècle) : passer en revue une par une chaque partie du corps pour en affirmer l'excellence, mais ne pouvoir jamais décrire cette excellence que par une pure tautologie (des dents blanches, un cou parfait, etc.). Et pour finir, épuisé d'échecs descriptifs, s'en remettre, pour la cause corporelle du désir, à un *je ne sais quoi*. Le blason = le catalogue. Catégorie épique (homérique) : dénombrement interminable, accumulatif des forces, des richesses, des biens, des armées (début des *Perses*)², catégorie guerrière, de puissance. Catalogue de l'Amoureux : inventaire du corps aimé comme accumulation de biens possédés, comme corps possédé. Blason : genre approximatif (à mettre au dossier du langage comme scène de *forces* : un « cratème »)³.

2) *L'anthologie*

Arriver à trouver (verbalement, c'est-à-dire à dire) quelques traits choisis. Le choix (la décision de se confier à un choix) implique deux pensées : a) le corps aimé est fondé, non

comme un espace, un objet (à posséder), mais comme une essence (c'est-à-dire, en fait, en creux, une empreinte, un manque) ; *b*) les traits sont cherchés en fonction de cette énigme : qu'est-ce que, dans le corps de l'autre, je désire ? Quelle est la spécialité de mon désir ? (cf. « Adorable »)⁴. C'est dire que toute réponse à cette question échappe au classement, au métalangage, à la science : face au corps de l'autre, je m'efforce vers le particulier absolu, le *privé*, au sens farouche du terme, c'est-à-dire le lyrique.

3) *L'expressivité*

Réintégrer une zone apprivoisée, acclimatée, banalisée du langage : une zone *morale*. Donc postuler une expressivité du corps : le corps est censé exprimer (signifier) un état moral unitaire, une qualité morale.

Par exemple, la maturité morale. C'était le principe grec (platonicien) : le physique promet le moral. Les Uranistes ne s'éprennent pas des enfants, mais attendent l'âge où l'esprit commence à devenir vigoureux, c'est-à-dire *lisible*, doué de moralité : la beauté physique de l'aimé comme guide du choix de l'amant⁵. En vertu de cette loi, l'apparition de la barbe déclenche la permission de lire, d'aimer. La barbe, signe d'intelligence ; la barbe est *aimable* (par une série de métonymies rudimentaires).

Ainsi, devant tel Petit-autre, on établira un parallèle entre un thème physique et un thème moral. Si les traits physiques induisent une certaine *fermeture* du corps (lèvres peu charnues, dents rarement visibles), on prendra ces traits physiques comme signifiants d'une certaine clôture, impénétrabilité psychique. Et si ces traits physiques apparaissent en opposition (en dissociation) avec d'autres traits physiques d'ouverture, de don, d'abandon, ils viendront confirmer la dualité — la duplicité — morale de Petit-autre (le corps apparaissant alors comme *démon*).

On sent qu'on est ici dans le champ de l'interprétation. Le corps est interprété, lu comme un signe, supposé construit comme un discours. Procédé idéologique caractérisé, c'est celui de tous les portraits balzaciens (idéologie réaliste). Tout a un sens *objectif*, même le corps (alors que le corps est intégralement imaginaire).

SCRUTER LE CORPS

Fixer l'identité absolument originale du corps aimé ; ou interpréter (moralement) ce corps : deux tentatives pour dire le désir. Mais il y a une troisième opération à laquelle se livre parfois le sujet amoureux, opération excentrique, inclassable. Nous en avons déjà parlé à propos du « Ravissement »⁶. Le sujet regarde intensément le corps de Petit-autre (le sommeil d'Albertine)⁷ : mis en rapport avec la fascination, la sidération → opération de *scruter*.

Scruter : étymologiquement, action de pénétrer, de fouiller. Le sujet fouille le corps aimé pour savoir pourquoi il le désire. Il veut voir *ce qu'il y a dedans*, espérant alors s'expliquer à lui-même son propre désir, comme si la cause de ce désir était *dans* le corps autre. Cf. pulsion de gosse démontant un réveil, comme s'il allait savoir ce qu'est le temps.

L'attitude constante de cette opération est *l'étonnement*, une curiosité étonnée et éperdue, comme celle d'un voyageur voyageant sur un territoire tout à fait inconnu. Bien décrit par Chateaubriand, épié par le jeune Moraïte : l'une des meilleures rencontres amoureuses que j'aie lues (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)⁸ :

[Mon nouveau compagnon, assis comme je l'ai dit, devant moi, surveillait mes mouvements avec une extrême ingénuité. Il ne disait pas un mot et me dévorait des yeux : il avançait la tête pour regarder jusque dans le vase de terre où je mangeais mon lait. Je me levai, il se leva ; je me rassis, il s'assit de nouveau. Je lui présentai un cigare ; il fut ravi et il me fit signe de fumer avec lui. Quand je partis, il courut après moi pendant une demi-heure, toujours sans parler et sans qu'on pût savoir ce qu'il voulait. Je lui donnais de l'argent, il le jeta ; le janissaire voulut le chasser ; il voulut battre le janissaire. J'étais touché, je ne sais pourquoi, peut-être en me voyant, moi barbare civilisé, l'objet de la curiosité d'un Grec devenu barbare.]

Mais, après l'étonnement, vient la *fouille* (scruter). Intéressant : sorte de dialectique. Le corps aimé n'existe, n'est constitué que comme *désirable* ; mais le scruter consiste à substituer l'étonnement au désir, à annuler (suspendre) le désir. Le corps aimé devient mat (insonore : le désir ne sonne plus). C'est l'extrême de la sidération : comme devant un insecte, un animal étrange (ancien thème du Dragon, de la Méduse). Parties du corps qui, si on les isole et les scrute, sont particulièrement propres à cette sidération : les cils, les ongles, les objets très partiels. D'où, encore une fois, le renversement dialectique : l'extrême du désir (la situation extrême du désir) est une *aphanisis*⁹ mystérieuse et provisoire. Il suffira que le corps se remette en mouvement, fasse quelque chose pour que le désir revienne. « Faire quelque chose » peut être très peu de chose : il suffit par exemple, dans certains cas, *que je voie l'autre penser*, pour que je le désire, car en somme *je scrute ce qui ne pense pas*. Un corps qui ne me plaît pas au départ se met à être désirable parce qu'on le voit *penser*, c'est-à-dire mû par une vie absolument originale.

Donc, pour en revenir à cette opération mystérieuse du « scruter », le trauma amoureux, né d'un corps en situation (voir « Ravissement »), aboutit brusquement — plus tard et passagèrement — à sa propre perversion, à moins que (mais c'est presque la même chose) scruter ce soit mettre derrière une vitrine, sous verre, prendre le regard d'un savant,

passer du *in vivo* au *in vitro*, c'est-à-dire rendre le corps de l'autre inerte, et désirer posséder cette inertie. Non pas sadisme, car les victimes sadiennes sont censées collaborer et même jouir, mais plutôt pulsion nécrophilique.

Une dernière remarque : le discours sur le corps de l'autre est proprement (topiquement) *imaginaire*. Le sujet est seul avec l'image, et c'est le point extrême de cette situation où le langage lui est difficile, voire impossible, et menace de lui manquer. Le Symbolique, en ce point, est particulièrement faible : c'est le cœur même de la folie amoureuse. Cela se voit bien à deux traits :

1) Le corps de Petit-autre n'est pris dans aucune *loquèle*. Le discours ne prend pas, tourne court, il n'y a pas d'intercession du langage, du Symbolique.

2) Le sujet ne peut en rien parler du corps de Petit-autre à Petit-autre (peut-on parler de son corps à quiconque ?) : péremption du langage, parce qu'il n'y a pas d'allocutaire (l'image prend toute la place).

1. Voir [ici](#).

2. Le coryphée énumère les chefs et les peuples qui composent la puissante armée perse. Roland Barthes a joué le rôle du roi Darios dans les représentations de la pièce d'Eschyle données, en mai 1936, par le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne. Voir *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC IV, 613).

3. Unité de force. Néologisme formé à partir du suffixe « -crate » (du grec *kratos* : force, puissance).

4. Voir [ici](#).

5. *Le Banquet*, traduction de Mario Meunier, *op. cit.*, p. 53-55.

6. Voir [ici](#).

7. Voir *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, t. III, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration d'Antoine Compagnon et de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 578-579.

8. *Œuvres romanesques et voyages*, t. II, *Les Martyrs, Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, Les Aventures du dernier Abencérage, Voyage en Italie*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 832.

9. *Aphanisis* (grec) : acte de faire disparaître. « Terme introduit par E. Jones : disparition du désir sexuel. Selon cet auteur, l'*aphanisis* serait, dans les deux sexes, l'objet d'une crainte plus fondamentale que la crainte de la castration » (Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 31).

Faute

figure nouvelle

Définition

Sentiment contingent de culpabilité qui fait que le sujet amoureux, au gré des circonstances variées, se sent en faute à l'égard de l'objet aimé.

Il ne s'agit pas du sentiment général de culpabilité qui pourrait être attaché à l'Amour-Passion en soi — cet amour étant réputé « coupable » par la plupart des métalangages qui en ont traité et l'ont jugé — mais d'un sentiment particulier, topique, circonstancié, par lequel le sujet se sent *comptable de quelque chose* à l'égard de Petit-autre : « J'ai commis une faute en agissant ainsi, en pensant ainsi... »

1) FAUTE CONTRE LA DÉVOTION

La plupart des fautes de l'amoureux proviennent d'un « incident » — fût-il purement mental — au cours duquel le sujet amoureux croit avoir « abandonné » (en langage classique : « trahi ») Petit-autre. S'être éloigné de lui, s'être distrait sans lui, s'être intéressé à quelqu'un d'autre que lui ; bref, avoir rompu le monologisme absolu de l'amour, avoir « offensé » l'image par une distance ou l'acceptation d'une pluralité. Fissure dans la *dévotion* (règle de la *cortezia*) qui se retourne en blessure de culpabilité.

Ce mouvement de distance n'a rien à voir avec la velléité de séparation (pour mettre fin à l'intolérable de l'aliénation : esquisse du geste de séparation). C'est plutôt l'esquisse d'un geste de pluralité. Il provient donc d'un motif tactique : si j'arrivais à continuer d'aimer Petit-autre tout en accédant à un certain pluriel des investissements, j'arriverais à m'en sortir (cf. la duplicité fantasmée par l'amoureux comme issue). Éloignement surveillé = esquisse d'un

geste de *maîtrise* : briser l'asservissement. Autrement dit : maîtrise → culpabilité. Être fort = être coupable. Paradoxe qui ramène sans cesse le sujet à son impasse : chaque fois qu'il essaie de « prendre sur lui » (conseil unanime du « monde »), de s'éloigner un peu (pour ne pas verser dans l'oblation sublime), il devient automatiquement coupable. Le sujet devient alors coupable de dominer le réel, coupable de « réussir » sa relation avec l'autre, d'alléger son poids sur l'autre.

Deux culpabilités guettent sans cesse l'amoureux : altérer l'image de Petit-autre (cf. « Altération »)¹, altérer sa propre image.

2) REDANS

Le régime de la faute amoureuse est typiquement et classiquement celui de l'obsessionnel :

a) Mécanisme du *redan* : je fais une faute. Affolé, pour l'effacer, je prends une initiative de rattrapage (explication, demande de pardon, etc.). Cette initiative se découvre comme étant une nouvelle faute : processus infini et épuisant (exemple des séries de lettres envoyées, chacune pour effacer la faute supposée de la lettre précédente). Cf. Loyola : comptabilité des fautes → erreurs dans le compte : nouvelles fautes².

b) Culpabilité alimentée par la sensibilité aux rituels : le petit symbolisme → fautes symboliques. Par exemple, accompagner Petit-autre au train, lui dire au revoir ; il disparaît dans le wagon, de telle sorte que je ne puisse plus le voir, ni lui moi. Mais je reste sur le quai jusqu'à ce que le train soit parti, alors que c'est complètement inutile : *ne pas rester serait une faute*. Par désinvolture symbolique, reprise de mon propre quant-à-soi → geste typique de l'amoureux : dire au revoir, se retourner, jusqu'à l'extrême du possible (le train : objet métonymique, du moment qu'il contient Petit-autre).

3) PERTE DE L'« INNOCENCE »

Nietzsche (*La Volonté de puissance*, I)³ remarque que « toute *douleur* et tout *malheur* ont été falsifiés par une idée de tort (de faute) — on a frustré la douleur de son innocence ».

L'Amour-Passion (discours amoureux) : véritable champ de démonstration de cette falsification. Il y a dans l'amour la possibilité d'une douleur *innocente*, d'un malheur *innocent* (si l'on restait au niveau du pur Imaginaire, de la dyade enfantine : enfant séparé de sa Mère). En ce sens, le sujet amoureux ne met pas en cause la souffrance, il ne la juge pas (à un certain niveau, il ne demande pas à ne pas souffrir), mais cette douleur et ce malheur sont très vite récupérés par la Faute, le Tort, la Culpabilité. Le Sur-Moi, ou à tout le moins

l'Idéal du Moi, intervient (Phèdre, dans le *Banquet* : « Si un homme épris commet quelque mauvaise action... il souffrira bien plus d'être alors aperçu de son amant *que de son père...* »)⁴. L'aimé est un Sur-Œdipe. Il y aurait un jour à tenter une lecture nietzschéenne de l'amour⁵. *Innocence* de l'amour ; comme une utopie : non pas du tout une « pureté », mais le rejet de la faute. En ce sens, les personnages sadiens sont les plus innocents qu'on puisse connaître.

-
1. Voir [ici](#).
 2. Voir, de Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (OC III, 761) : « La comptabilité comporte un avantage mécanique : car, étant langage d'un langage, elle s'offre à supporter une circularité infinie des fautes et de leur compte. »
 3. *Op. cit.*, p. 139 (aphorisme 301).
 4. *Le Banquet*, traduit par Mario Meunier, *op. cit.* p. 43 (178 e).
C'est Roland Barthes qui souligne.
 5. Phrase barrée dans le manuscrit.

Compassion

nouvelle figure

Définition

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, pour telle ou telle raison, extérieure à la relation amoureuse elle-même.

Terminologie

Une enseigne possible : Michelet : « J'ai mal à la France »¹ → « J'ai mal à X ». Elle dit bien le sens de la figure : identification extrême (propre à la dynamique de l'Imaginaire) à l'objet, qui devient une partie, un organe du corps du sujet.

Plusieurs mots sont possibles pour ce sentiment de participation intense :

— *Sympathie* : bon, si sens fort, étymologique. Mais la connotation actuelle est très affadie. Le « vrai » sens : sentiment léger jusqu'à l'insincérité (*compassion* : latin, pour *sympathie*).

— *Commisération* : ce serait un bon mot : « sentiment de pitié en présence des malheurs de quelqu'un ». Mais connotation de condescendance (le riche à l'égard du pauvre). C'est dommage car dans cette citation de Rousseau (*Discours sur l'origine de l'inégalité*), c'est bien l'identification qui est visée : « un sentiment qui nous met à la place de celui qui souffre »².

— *Empathie* : en principe, assez bon : « acte de ressaisir intuitivement les sentiments d'autrui, de participer affectivement aux états subjectifs d'autrui ». Mais mot galvaudé par la sociologie qui le tire vers le sens de « conscience de l'autre social ». Il faudrait revenir à un sens plus psychanalytique : la « coalescence empathique avec son objet »³. Cf. *Einfühlung* : hallucination onirique, illusion (visuelle).

Si j'ai cité ces possibilités, dont aucune n'est vraiment satisfaisante (y compris le mot « compassion »), c'est parce que ces circonlocutions désignent en creux le mot juste. C'est le mot que le sujet lui-même emploie dans son discours (discours amoureux) pour désigner l'identification de souffrance : c'est le mot *amour* (que ce mot ait d'autres sens dans le même discours n'embarrasse pas le sujet : le sujet se moque des « dangers » de la polysémie !).

LA MÈRE

Le rôle assumé par le sujet au cours de la figure (une figure est un épisode de langage) est évidemment celui de la Mère (d'une mère) → sentiment maternel intense à l'égard de Petit-autre. On dit (Lacan, je crois) qu'il faut mettre *Dieu* au féminin⁴ (cf. « Pray to God : *she* will help us »)⁵. Je dirai, symétriquement, qu'il faut mettre parfois la Mère au masculin ou au neutre : la Mère, c'est *celui* qui a du souci, qui peut sans cesse dire : « Qu'est-ce qu'il — elle — me donne comme souci ! » Circularité des rôles (comme dans le rêve), circularité de l'actif et du passif : le sujet est comme l'enfant par rapport à la Mère, mais tout d'un coup (apparition de la figure) il devient Mère pour l'objet.

Mère imparfaite, cependant, en ceci que : rongé(e) par la conscience du narcissisme inhérent à l'Imaginaire amoureux. Car, en même temps qu'il s'identifie au malheur de Petit-autre, ce que le sujet lit dans ce malheur, c'est que ce malheur a lieu *sans lui*, et qu'en étant malheureux de par lui-même, Petit-autre *abandonne* le sujet : puisqu'il (elle) est malheureux(se) sans moi, c'est que je ne compte pas pour lui (pour elle). Sa souffrance m'annule à proportion qu'elle le fait être sans moi.

Dès lors, la figure se développe et se termine (avant qu'une autre ne survienne) logiquement en *distance* (artificielle). Puisque Petit-autre souffre sans moi, pourquoi souffrir pour lui ? Détachons-nous un peu de lui, faisons l'apprentissage d'une certaine sécheresse → mot final prononcé devant toute mort de l'autre : *Vivons !*

LA DÉLICATESSE

La « Compassion » est donc une figure ambivalente, complexe ; économie oscillante, qui peut se résoudre dans un certain compromis éthique (de conduite). Je souffrirai avec Petit-autre, mais *sans appuyer*, sans me perdre. On peut donner un nom à ce sentiment-conduite, à la fois très affectif (originé dans un affect) et très surveillé, sentiment qui mêle à la fois l'amour et la « politesse » (la discrétion) : la *délicatesse*, comme une forme non névrotique, policée, de la compassion.

Poétisons un peu cela :

1) *Le Banquet*⁶ : Platon parle de la *délicatesse* des pieds d'Até (déesse de l'Égarement) et d'Éros : un pied ailé, qui touche légèrement.

2) Et cette anecdote : Van Gulik (*La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*)⁷ : « Le dernier empereur des Han Antérieurs (6-1 avant J.-C.) eut un certain nombre de jeunes amants, dont le plus connu fut un certain Tong Hsien. Un jour que l'empereur partageait sa couche avec Tong Hsien, ce dernier s'endormit, étalé sur la manche de l'empereur. Quand on appela le souverain pour qu'il accordât une audience, il prit son épée et coupa sa manche, plutôt que de troubler le sommeil de son favori. D'où le terme *toan-hsiao*, "couper la manche", qui est devenu l'expression littéraire de l'homosexualité masculine. »

(XVII^e siècle, traité anonyme sur l'homosexualité masculine, *Toan-Hsiao-piën* « Actes de la manche coupée ».)

-
1. Erreur de Roland Barthes ? Cette citation n'appartient pas, semble-t-il, à l'œuvre de Jules Michelet. Roland Barthes avait déjà donné cette référence à la fin de son article « *Nekrassov juge de sa critique* » (*Théâtre populaire*, juillet-août 1955, repris dans OC I, 604).
 2. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 155. Le *Discours sur l'origine de l'inégalité* est établi et annoté par Jean Starobinski.
 3. Jean Guillaumin, « Psychanalyse, épreuve de la "réalité psychique" », *Nouvelle revue de psychanalyse*, « La psyché », *op. cit.*, p. 164.
 4. Dans le chapitre « Dieu et la jouissance de la femme », Lacan s'interroge sur la jouissance féminine qui est, selon lui, indicible et qu'il rapproche de l'expérience mystique : « Cette jouissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'ex-sistence ? Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face Dieu, comme supportée par la jouissance féminine ? » (*Le Séminaire*, livre XX, *op. cit.*, p. 71). La couverture du livre reproduit une photo de *L'Extase de sainte Thérèse* par Le Bernin.
 5. « *Pray God : she helps us* » (anglais) : « Priez Dieu, elle nous aidera. »
 6. *Le Banquet*, traduit par Mario Meunier, *op. cit.*, p. 25 (195 d). « Donc, l'Amour est jeune, et pas seulement jeune : il est délicat. Mais il lui manque un poète, un Homère, pour faire bien voir sa délicatesse. Homère dit d'Até à la fois qu'elle est déesse et qu'elle est délicate ; ses pieds du moins sont délicats. Il déclare : "Ses pieds sont délicats, et sans fouler le sol, elle avance en marchant sur les têtes des hommes." Bel indice, à mes yeux, de sa délicatesse : la déesse ne pose pas le pied sur ce qui est dur, mais sur ce qui est tendre » (Platon, *Le Banquet*, notice de Léon Robin, texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 40).
 7. Traduit de l'anglais par Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1971, p. 93.

Déclarationnisme

ancienne figure
(deux « n » comme « révisionnisme »)

Définition

Entraînement du sujet amoureux à entretenir abondamment, avec une émotion contenue, l'objet 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.

Rappel

1) Le « Déclarationnisme » implique une érotisation du langage : il y a frottement, caresse de langages, comme de peaux (cf. le marivaudage).

2) Le « Déclarationnisme » est une ruse : le contenu du message peut être apparemment oblatif (notre relation est sans espoir, je ne demande rien), mais le message lui-même, en tant que « baratin », reste la part royale de l'hystérie amoureuse, de ce qu'il y a d'hystérie dans l'amour (hystérique : sa jouissance est dans la parole ; le bavard → auto-plaisir du baratin).

Ajouts

Sur l'érotisation du langage : le Déclarationnisme serait une sorte de *coïtus reservatus*, rapports sans orgasme, pratique « pensée » par les Adamites (secte religieuse du II^e siècle :

ils venaient nus aux assemblées pour imiter l'état d'innocence d'Adam) et le Tao : ce qui est considéré par la génitalité normative comme un simple plaisir préliminaire à l'essentiel procréatif (l'orgasme)¹. C'est à peu près le champ de la perversion polymorphe de l'enfant (encore une fois nature infantile de l'amoureux : *aptitude* infantile).

LA CARENCE DE DÉCLARATIONNISME

Pointée dans le *Banquet* comme une tare. Pausanias : « En Élide et chez les Béotiens, *peu experts en l'art de parler*, il est simplement admis qu'il est beau d'accorder ses faveurs à un amant ; personne, ni jeune ni vieux, ne trouve cela honteux. Mais je crois que ces peuples ont établi cet usage pour n'avoir pas la peine de séduire leurs amants par des sacrifices de langage, dont ils sont incapables. »² Du point de vue législatif, Pausanias condamne, renvoie dos à dos : 1) la condamnation de la pédérasie (Ionie, barbares), 2) l'admission pure et simple, factuelle, sans verbalisation, sans élaboration discursive (Élide, Béotie) → législation juste, parce que complexe : Athènes.

Notons :

1) La relation amoureuse est posée par les Béotiens dans un *être-là* sans langage, une *désignation* : elle est donc de l'ordre de la nature. Cette a-discursivité est en fait condamnée (par l'Athénien) au nom de la culture (proverbe sur les Béotiens) : la culture est discours, c'est-à-dire *séduction* (affinité de la rhétorique et de la séduction).

2) Les Béotiens sont incapables de « sacrifices de langage ». Cette expression étrange et intéressante doit s'entendre, sans doute, au sens économique (parents « faisant des sacrifices » pour l'éducation d'un fils). L'amoureux est quelqu'un qui doit accepter de *dépenser* son langage sans être sûr de ce qu'il lui rapportera. Discours amoureux vers son allocutaire : sorte de luxe à fonds perdus, avec peut-être le calcul que ce luxe va impressionner et séduire Petit-autre : « poudre aux yeux » du langage, « baratin » (ce qui permet au contenu du message d'être oblatif).

LE BARATIN GÉNÉRALISÉ

Le Déclarationnisme, parti d'une contingence (déclaration à Petit-autre) peut être considéré comme une forme germinative, appelée à *se développer* dans un *genre* de discours, selon un mouvement de transcendance. On aurait le schéma suivant :

1) Grande explication analytico-émotive avec Petit-autre (Déclarationnisme proprement dit)³.

2) Le même discours (*tu* devenant *il*), en l'absence de Petit-autre, est tenu devant le confident.

3) Le même discours (*il* devenant *on*) passe à l'état épuré, a-contingent, de théorie, d'analyse générale, de doctrine, de philosophie (par exemple ce séminaire-ci ?). À ce moment, on peut dire, par provocation, que toute philosophie de l'amour est un *baratin généralisé* (ce qui serait d'ailleurs conforme au processus de sublimation).

En fait, on peut se demander si tout discours général sur l'amour ne comporte pas toujours une *allocution secrète*⁴. Dans le *Banquet*, type apparent du baratin généralisé, elle existe peut-être. Lacan (dans je ne sais quel séminaire non publié)⁵ : tout le *Banquet* structuré par le désir d'Alcibiade pour/vers Agathon (cela dans, sous l'écoute d'un analyste : Socrate). Le propre *atopique* de l'amour serait qu'on ne pourrait en parler « en général », selon l'Être, mais seulement et toujours selon une *stricte détermination allocutoire* : pur discours d'un certain *tu*. On retrouve ici les rapports sans cesse fuyants, résistants de l'Imaginaire et du langage, fuite qui fait du discours sur le discours amoureux un pseudo-métalangage.

1. Norman Brown, *Éros et Thanatos*, *op. cit.*, p. 45.

2. *Le Banquet*, traduction de Mario Meunier, *op. cit.*, p. 56 (182 d).

3. *Marg.* : « De la déclaration à la philosophie ».

4. *Marg.* : « Allocution secrète ».

5. Voir « Le ressort de l'Amour. Un commentaire du *Banquet* de Platon », *Le Séminaire*, livre VIII : *Le Transfert*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1991, p. 193 *sq.*

Déréalité

anciennes figures « Clivage », « Sidération »

Définition

Sentiment de déréalité éprouvé par le sujet, en face du monde et des investissements dont le monde est l'objet, lui semble-t-il, de la part de ceux qui ne sont pas amoureux.

Rappel

Clivage

1) La conscience du sujet amoureux est clivée, coupée du « trafic associatif », comme dans l'état hypnoïde.

2) Analyse des systèmes dissociés dans *Werther* : le système de Werther, celui de Charlotte, celui du « monde ».

3) Les faits (incidents) n'ont pas le même sens (retentissement) dans un système ou dans l'autre.

4) Il n'y a aucune transcendance qui soit là pour dire quel est le système vrai. Cette carence peut produire la « scène », contestation réciproque sans fin.

5) Il y a système amoureux (dissocié) parce que l'affect est donateur de sens (marqueur) : l'amour change la langue dans son entier (hétérologie).

6) Face au système amoureux, au réel amoureux, le mondain choit dans l'ennui : c'est l'extériorité qui devient irréelle.

7) Si difficile et douloureux que soit l'exercice du système amoureux, ce système est gardé par le sujet en tant qu'il fonctionne, en s'entretenant lui-même, comme un homéostat.

Sidération

- 1) Le sujet amoureux voit le monde (tout ce qui n'est pas son amour) comme figé, sidéré : sentiment de nausée devant l'être-là des objets du monde (cf. *La Nausée* de Sartre).
- 2) Le monde est frappé de sidération parce qu'il apparaît plein, sans faille, sans place pour le sujet.
- 3) On pourrait imaginer un roman (ou un texte) où aucune histoire d'amour ne serait narrée, mais où l'amour serait narré par la voie indirecte de ses effets de sidération.

Ajouts

1) LES DEUX DÉLIRES

Lacan, *Séminaire I* : Freud établissant une différence de structure entre le retrait de la réalité constaté dans les névroses et celui qui est constaté dans les psychoses¹ :

— *Névroses* : méconnaissance, refus, barrage opposé à la réalité → recours à la *fantaisie*. Il y a là fonction, donc renvoi au registre imaginaire. Les personnes et les choses de l'entourage du névrosé changent entièrement de valeurs, par rapport à une fonction désignable comme *imaginaire* (rapport du sujet à ses identifications formatrices : image + rapport du sujet au réel, rapport *illusoire*).

— *Psychoses* : rien de tel. Le psychotique perd la réalisation du réel, mais aucune substitution imaginaire. Le psychotique est dans un irréel symbolique, un Symbolique marqué d'irréel ; le délirant psychotique ne rêve pas, car il n'est pas dans l'Imaginaire.

L'amoureux connaît et enlace ces deux formes de délires et en cela il occupe bien le *borderline* entre la névrose et la psychose :

— Il se sépare du monde, il le déréalise lorsqu'il rêve amoureuxment, lorsqu'il fantasme les péripéties de son amour, ou ses utopies (« fantaisie » chez Freud)². Il coïncide alors pleinement avec son statut de sujet de l'Imaginaire, proie de l'image (c'est le « Lunaire » I)³ : tout réel alors le dérange (un coup de téléphone).

— Dans d'autres moments (prédéterminés par un état d'angoisse), le sujet est séparé du monde d'une façon plus grave. Le voici dans un café : tout, autour, jusqu'à l'affiche de Coluche (!) qu'il voit à travers la glace, lui paraît à la fois opaque et vide : *figé, sidéré*. Aucun substitut à la déréalisation, l'Imaginaire est passagèrement forclos : moment psychotique, chute mate du sujet hors de toute fantaisie, c'est le *Lunaire II*. Noter que si je parviens à *dire* le déréel (à le pointer phrastiquement, à le décrire), d'une certaine manière j'en sors. Buffet de la gare de Lausanne, un instant de chute libre dans le trou de la

déréalité ; mais je parviens à nommer ce trou, à en faire un exemple de *déréalité* : « un stéréotype bien épais dit par une voix suisse au buffet de la gare de Lausanne ». Un réel très vif surgit : celui de l'écriture (de la phrase). Un « fou » qui écrit n'est jamais *tout à fait fou*, c'est un truqueur : il n'y a pas d'*Éloge de la folie* possible.

Modes d'entrelacement (de papillotement) de ces deux délires de déréalité : dossier ouvert, car modes nombreux. La déréalisation peut se situer, selon les moments, à différents niveaux (langages) culturels. Par exemple :

1) Entre le délire imaginaire et le délire psychotique (Lunaire I et Lunaire II) : une forme d'agression culturelle (d'hostilité) du sujet à l'égard du monde. Le monde reste réel, perçu, vibrant encore de sens, mais *activement dévalorisé* : l'angoisse, la sécession déteint sur le jugement. Par exemple le voyage à Rome (30 mai 1975)⁴ → fin du goût pour l'Italie (et fin du goût de l'Italie). Voir fiche⁵ : suite de détails, avant la sidération, le refus.

2) Forme métaphorique de la déréalisation : l'infini. Nietzsche (*La Philosophie à l'époque des Grecs, Écrits posthumes*). Zénon découvre le concept d'infini : « L'infini est ici utilisé comme un acide contre la réalité ; à son contact elle se décompose. »⁶

3) Jeu, chassé-croisé entre *Réel, Irréel, Déréel* :

— Lunaire I : *Irréel* ≠ *Réel* = l'absent (→ fantasmatisation. Opposition *sens*)⁷.

— Lunaire II : *Déréel* : aucun terme en face⁸.

Chute dans le hors-sens : le monde total, sans *ailleurs*, monde mat, insonore, têtue comme la pierre, *abrasé* de toute signification. Le souvenir lui-même (la métonymie) est hors du sens, il est *mort*. Mais si je *dis* cette mort, j'en sors : c'est l'acte, l'énonciation poétique. Verlaine, « Colloque sentimental »⁹ :

[Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.

— Te souvient-il de notre extase ancienne ?

— Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?

— Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ?

Toujours vois-tu mon âme en rêve ? — Non.

— Ah ! les beaux jours de bonheur indicible

Où nous joignons nos bouches ! — C'est possible.

— Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !

— L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,

Et la nuit seule entendit leurs paroles.]

L'AUTRE SYSTÈME

La Déréalité, ou plutôt ce mixte apprivoisé de *Déréel* et *d'Irréel*, ne laisse pas d'être « système » : ce qui est déréalisé est perçu comme un système vain, objet de *taedium*¹⁰, relève pour l'amoureux de la catégorie du *à laisser tomber* :

— *Phèdre*. Socrate : l'âme qui a vu le bel objet : « Mère, frères, camarades, tout cela est oublié ; la perte des biens, fruit de son incurie, ne compte à ses yeux pour rien ; les bons usages et les bonnes manières, dont elle faisait sa parure, sont englobés par elle dans le même dédain ; elle est prête à l'esclavage, elle est prête à dormir où on lui donnera permission, au plus près de ce qu'elle convoite. »¹¹ Ici, l'énumération des objets déréalisés vise à constituer un seul objet-système : le mondain (cf. pour le chrétien)¹².

— Le langage « mondain » est frappé de déréalité. Dans l'état amoureux, un régime de langage devient d'une irréalité désespérante : la « conversation générale ». Toute conversation générale écorche et sidère tout à la fois l'amoureux : comme à la fois fourmillant de points sensibles, représentant le grand extérieur, l'investissement des autres, dont je suis exclu (la conversation générale apparaît *hystérique*).

RENVERSEMENT : L'IRRÉALITÉ DE L'AMOUR

La pression d'angoisse est si forte qu'elle peut tout d'un coup renverser le sens du paysage. Lié à la pensée du *s'en sortir*, le sujet amoureux est tout d'un coup traversé par un renversement de valeur. Si, dans une chambre d'hôtel, attendant dans l'angoisse le retour de Petit-autre, c'est-à-dire plongé dans la *réalité* de l'amour, tout d'un coup lui monte cette phrase puissante : « Mais qu'est-ce que je fous là ? » — moment rare, fugace, c'est l'amour qui apparaît dans un éclair déréel. Mouvement exactement *sacrilège* comme tout renversement : brûler ce qu'on a adoré, iconoclastie.

« Renversement » : papillotement des deux réalités (des deux déréalités), giration, sans rien qui fonde la « vérité », qui fixe l'arrêt (= « liberté » absolue du sujet). Chaque réalité —

tantôt l'amour, tantôt le monde — peut être désignée tour à tour par la même expression : « le puéril revers des choses » (Lautréamont, lettre à son banquier : « Chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre, etc., c'est ne vouloir, à toute force, regarder que le puéril revers des choses »)¹³. Mais, pour l'amoureux, c'est le mondain qui est le puéril revers des choses.

Le paradigme des deux réalités (ou des deux déréalités) peut être porté à l'échelle historique. Le renversement de l'une dans l'autre, aussi : l'amoureux reproduit une rupture qui a eu lieu dans l'histoire de l'Occident (*Sturm und Drang*, romantisme sentimental). Le premier Hegel voyait dans le microcosme de l'amour la réalité du désir humain et de l'action humaine. Ensuite, Hegel II : réalité de l'action humaine, dans le macrocosme de l'Histoire. L'homme est cette espèce animale dont l'essence se développe dans la dialectique du temps historique : l'homme est l'animal qui possède une histoire. On ne peut donc identifier l'homme et l'amour. L'amour est un bref moment subjectif dans la vie des amants : il laisse intact le macrocosme de l'Histoire (ce qui revient à identifier l'homme avec la mort)¹⁴. Cette pensée de l'amour *im-pertinent* par rapport à la pertinence de l'Histoire est totalement *endoxale* : ce que tout le monde aujourd'hui pense (de Lacan à Mao¹⁵, en passant par Giscard).

1. *Op. cit.*, p. 134.

2. Voir « Fantasma », in Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.* L'allemand utilise le mot *Phantasie*.

3. Voir [ici](#).

4. Dans son « Cahier de textes », Roland Barthes note au 29 mai : « à Rome TV ». Un passage de la figure « Déralité » de *Fragments d'un discours amoureux* relate un séjour à Rome : « Débarquant à Rome, c'est toute l'Italie que je vois se déprécier sous mes yeux... » (OC V, 120).

5. Cette fiche ne figure pas dans les archives de Roland Barthes.

6. *Op. cit.*, p. 252.

7. Le lunaire I se détourne du réel, auquel il substitue un monde fantasmagique construit contre le sens commun.

8. Dans la « déralité », rien ne vient compenser la perte de la réalité.

9. Poème des *Fêtes galantes* (1869).

10. *Taedium* (latin) : malaise, ennui.

11. Platon, *Phèdre*, 252, traduction avec une introduction et des notes par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 108.

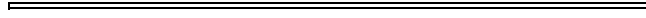
12. *Marg.* : « Mondain abandonné ».

13. NDE : *Cœuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953.

14. Voir Norman Brown, *Éros et Thanatos*, *op. cit.*, p. 128.

15. Sur cette association, voir [ici](#). Roland Barthes se réfère sans doute aux propos de François Wahl affirmant dans son texte « Chute » que seuls Lacan et Mao signaient leur parole.

Séance du 19 mars 1976



Gradiva

nouvelle figure

Définition

Nom, emprunté au livre de Freud, de la figure par laquelle il est demandé à l'objet aimé d'entrer un peu dans le délire du sujet amoureux, pour l'aider mieux à s'en sortir, comme le fit Zoé aux prises avec le délire d'Harold¹.

1) LA CONTRE-GRADIVA

« Gradiva » : figure de salut, d'issue heureuse (Euménide, Bienveillante). Mais tout comme les Euménides sont d'anciennes Érinyes, apaisées-apaisantes, de même il existe une Contre-Gradiva : Petit-autre, en tant qu'inconsciemment il enfonce le sujet amoureux dans son délire, entretient et irrite ce délire. D'une part, il peut avoir à cela ses propres motifs névrotiques et, d'autre part, ce n'est pas le refus amoureux en soi qui est considéré ici comme une irritation du délire amoureux, c'est le mode de ce refus.

Contre-Gradiva : mode de relation de Petit-autre au sujet amoureux qui a une grande parenté avec un processus intersubjectif décrit par Harold Searles, à propos de la façon dont certaines schizophrénies sont provoquées par l'entourage du sujet : « *The effort to drive the other person crazy* » (« L'effort pour rendre l'autre fou »). La thèse est que l'« individu devient schizophrène, en partie, à cause d'un effort continu — largement ou totalement inconscient — de la ou des personnes importantes de son entourage pour le rendre fou »². Nous dirons de même qu'il peut y avoir chez Petit-autre un effort continu et multiforme (inconscient) pour rendre le sujet amoureux fou (cas souvent décrit dans la littérature : la femme fatale, qui rend fou).

Techniques pour rendre l'autre fou (j'adapte, sans forcer, le relevé de ces techniques, de Searles, c'est-à-dire du schizophrène, au sujet amoureux) :

1) Mettre en contradiction le sujet avec lui-même (technique de Socrate, qui lui réussissait bien, précisément dans le champ amoureux, puisque Socrate était le Petit-autre — la Torpille — de maints sujets amoureux). Ou, plus largement, accuser les dissociations de personnalité, favoriser le conflit affectif chez le sujet.

2) Comportement exagérément séducteur (Mère à l'égard de l'enfant), alternance de séduction et de frustration (pain quotidien de la relation amoureuse classique).

3) Traiter l'autre (c'est-à-dire le sujet amoureux) à deux niveaux (ou plus) de relation n'ayant aucun rapport entre eux, obligeant l'autre à dissocier ses réponses.

4) Passer brusquement d'une longueur d'onde affective à une autre (phénomène décrit ici sous le nom de *fading*).

5) Passage continu, inattendu d'un sujet de conversation à un autre : opération brutale (ou désinvolté) qui consiste à *casser* une conversation qui tient affectivement à cœur au sujet par l'irruption d'un autre thème notablement futile : écouter le sujet en regardant ailleurs ou lui parler brusquement d'autres choses.

Toutes ces techniques sont menues, ténues : aucun rapport avec la « folie » ? La folie, ce n'est pas une entité sociale (« psychiatrique »). Elle pointe, chez le sujet, dès que son langage lui apparaît comme tournant à vide, dissocié, sans ancrage. Toutes ces menues techniques peuvent faire passer sur le sujet comme un frisson panique : le *prostrer*.

2) AIDER À SORTIR

Difficulté pour Petit-autre, à la fois image (investie par le délire) et sujet, appelé à évacuer le plus doucement possible la fascination : il est celui qui *a capturé* et qui doit *décapiturer*.

Technique : la *délicatesse* (encore une fois). Bonne image du maniement délicat pour délivrer. Martin Freud : *Freud, mon père* : le petit Freud a reçu à la patinoire une humiliation (une gifle). Patinage. Bousculade d'un vieillard. Un patineur gifle Martin, blessé dans son « honneur ». Martin expulsé de la patinoire :

[« Il m'est arrivé une fois, dans les Alpes bavaroises, de voir un garde-chasse libérer un petit animal qui s'était pris dans le filet d'un braconnier. Très tendrement, il enlevait l'un 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.

J'avais été pris dans un filet de fierté heurtée, de préjugés, de crainte et d'humiliations : mon père s'aperçut que je ne pouvais, seul, trouver le chemin de la liberté. Je pense qu'il écarta chacun de ces liens avec la même patience et la même détermination que celle dont fit preuve le garde-chasse bavarois. Il détacha dans mon esprit troublé toutes les chaînes de la crainte et de l'humiliation et il me rendit ma liberté. Comme je l'ai écrit plus haut, il ne me reste pratiquement rien de ce qu'il me dit mais je pense que c'est ce qui arrive chaque fois qu'un traitement de ce genre, appliqué à un traumatisme, a été mené à bien : on oublie la blessure, mais aussi la cure. Toutefois, je me rappelle que mon père ne refusait pas le droit moral de rendre coup pour coup. »]³

C'est-à-dire écouter, faire parler, ne pas censurer la verbalisation ; enlever les mailles l'une après l'autre (« analyser »), « très tendrement ».

La psychothérapie, au sens de Winnicott (*Jeu et réalité*), « se situe en ce lieu où deux aires de jeu se chevauchent, celle du patient et celle du thérapeute », « deux personnes en train de jouer ensemble »⁴. C'est bien cela : entre Zoé et Hanold, il y a une *aire de jeu* (*playing*, et non *game*, jeu à règles). Petit-autre doit jouer.

Enjeu de la technique gradivienne : en fait, *reconnaître* le sujet amoureux comme sujet, c'est-à-dire lui témoigner de sa propre existence, de sa propre valeur, et vouloir apprendre quelque chose de lui. Cette reconnaissance doit être *indirecte* : l'*indirect*, défini par Nietzsche, comme la seule voie qui élimine la censure (*Gai Savoir*) : « Ne luttons pas en combat direct, à quoi se ramène tout blâme, toute punition, tout désir d'améliorer. »⁵

On dira : c'était facile pour Zoé d'aider Hanold, puisqu'elle aussi l'aimait ! *Aimer* est un verbe difficile, improbable, car on ne peut jamais le réduire à l'un de ses modes (« Amour » n'est pas le bon substantif d'« aimer ») : on ne peut jamais statuer sur le *aimer* de l'autre — et surtout de Petit-autre. Cf. « Réciprocité »⁶ : la question de la réciprocité du mode d'aimer est non pertinente. Ce qui est pertinent, ce sont les modes de réponse, dans le champ de l'intersubjectivité. Ce n'est pas le sentiment de Petit-autre qui est en cause dans la figure « Gradiva », ce sont ses réponses, en tant qu'actives, opératoires, transitives. Le reste appartient à la distinction secondaire entre *être amoureux/aimer*, distinction somme toute factice, car il y a de l'*aimer* dans l'*être-amoureux*. Et c'est peut-être finalement ce que Zoé a reconnu : elle n'a pas renvoyé dédaigneusement l'« être-amoureux » d'Hanold hors de l'« aimer », trop souvent affirmé d'une manière répressive comme l'état sain, glorieux, adulte de l'amour vrai. Elle a compris que le délire amoureux n'était pas une tumeur maligne à extirper, mais seulement à doucement résorber si elle voulait pouvoir vivre avec Hanold, c'est-à-dire manifester l'*aimer* qui est dans l'*être-amoureux*.

-
1. Voir [ici](#).
 2. *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 12, *op. cit.*, p. 23.
 3. Martin Freud, *Sigmund Freud, mon père*, traduit de l'américain par Philippe Rousseau, Paris, Denoël, coll. « Freud et son temps », 1958, 1975, p. 51.
 4. *Op. cit.*, p. 55.
 5. *Op. cit.*, p. 306.
 6. Voir [ici](#).

Initiation

figure nouvelle

Définition

Pensée de l'expérience amoureuse en tant qu'elle découvre et enseigne au sujet amoureux — au gré d'une suite progressive d'épreuves, comme dans une initiation — soit sa propre vérité d'être (auto-analyse et auto-connaissance), soit une vision générale du monde qui serait de l'ordre d'une philosophie.

1) La relation amoureuse est tissée d'apprentissages (ou de leurres d'apprentissages). La suite des événements traumatisants et répétés développe la sensation, l'illusion, la conceptualisation de la notion d'*expérience*¹ ; c'est-à-dire empirisme + savoir + sagesse. L'amour devient alors une sorte de *concrétion* de matières appelées, semble-t-il au sujet amoureux, à une systématisation et à une transmission non de savoir mais de sagesse, à une *initiation*. Dans la figure, l'amour apparaît comme une sorte de matière transmissible, intégrable à une relation de modification. D'où trois types d'imitation, selon la vectorisation de la force de modification :

1) Relation enseignante-type, codifiée et exaltée par Platon : l'amant est l'enseignant, l'aimé est l'enseigné, à qui l'amant enseigne, par l'amour, la vertu. Relation non réciproque : différentiel codé d'âge, de savoir, d'expérience, de maturité, etc. Contrat d'enseignement : ton corps contre mon esprit, ta jeunesse contre mon savoir, ta « malléabilité » contre mon empreinte. Je t'initie à la « vie » et en échange tu me paies par le don de ton corps, ou plutôt le don du *pouvoir donner*. Sorte de contrat de prostitution : la *pédagogie*.

2) Relation beaucoup plus rare : inversée. C'est Petit-autre qui enseigne au sujet amoureux certaines choses qu'il ne savait pas. Par exemple, un art de vivre, des valeurs, la destruction de certains préjugés, etc. Cette relation inversée est une figure à part, que nous avons appelée (pas très bien d'ailleurs) *psychagogie* (mot platonicien). Conduite de la

psyché : mot dont le seul avantage est d'éliminer la connotation de différentiel d'âge présente dans le mot *pédagogie* (cf. la *Mère* de Brecht)².

3) De même qu'il arrive que Petit-autre disparaisse comme personne, et même comme objet de fixation, sous la masse imposante et comme autonome de l'amour lui-même et soit en quelque sorte *annulé* par l'amour (figure « Annulation »)³, de même la personnalisation de la relation initiatique, sa vectorisation, peut disparaître, se généraliser. Le sujet s'enseigne quelque chose à lui-même. C'est la figure « Initiation », distincte de toute influence personnelle, transférentielle de Petit-autre sur le sujet amoureux (ou bien entendre → réciproquement).

II) Qu'est-ce qui est découvert dans l'Initiation amoureuse ? (Il va de soi qu'on ne discute pas ici de la réalité ou de la solidité de cette découverte : c'est une figure.) Il y a deux voies, deux tableaux qui se découvrent (deux objets d'initiation) :

1) Le sujet découvre quelque chose qui lui apparaît de l'ordre de *sa vérité* : la traversée de l'Imaginaire vaut pour un apprentissage minutieux des détails, des chicanes et redans de l'Imaginaire. L'amour vaut comme auto-analyse : a) *Analyse* au sens classique. Tout le démontage psychologique du discours amoureux, de la relation amoureuse = toute la bonne littérature d'amour, culminant dans la description subtile de Swann face à Odette et du Narrateur face à Albertine. Tradition classique, moraliste, critique, voire cynique, du « Se connaître ». Sur ce plan, l'Initiation amoureuse est très corrosive. Par exemple, par l'expérience de la *Déréalité*, elle attaque le narcissisme mondain, la *vanitas* du mondain, en lui substituant une sorte de « vérité », de solitude intérieure. Cette voie d'auto-connaissance est donc à la limite une voie d'affirmation : « se connaître » ne veut pas dire forcément « se modifier », « s'améliorer » (sortir de la folie d'amour), mais s'accepter dans sa solitude, faire cesser non la souffrance, mais la culpabilité. b) *Analyse* au sens psychanalytique. Évident que psychanalytiquement « se connaître » n'a pas grand sens. La psychanalyse peut défaire le leurre fantasmatique mais elle ne découvre aucune « vérité » à la place : l'homme est un sujet non pas « à connaître », mais « à parler ». La crise amoureuse joue comme une cure, en ce qu'elle laisse fonctionner et comme s'user la « roue libre » du langage. Elle manifeste avec rigueur l'inépuisable du langage (ici du discours) : « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire. »⁴ Il n'y a pas d'autre connaissance que cette phrase, car il ne serait donné à l'homme rien d'autre que parler : le langage est *interminable* comme le monde, comme le devenir. Voilà ce qu'enseignerait l'Initiation amoureuse : initiation au *recul infini du cran d'arrêt*.

2) Au-delà — ou disons à côté, pour ne postuler aucune hiérarchie que nous ne saurions pour le moment fonder —, au-delà de cette auto-connaissance, il y a la possibilité d'une initiation à un autre tableau, dont le sujet n'est plus le cadre : quelque chose se découvre, qui serait de l'ordre d'une « philosophie ». *Philosophie* veut dire : un type de discours qui n'est ni psychologique, ni psychanalytique, ni métaphysique, ni socio-historique,

ni anthropologique, donc qui existe seulement de s'éclairer comme d'une lueur lointaine d'une « transmutation des valeurs », des sciences, des analyses, de l'homme, posant comme « dicible », « poétisable », un type humain qui ne serait plus l'homme du Ressentiment, de l'Ascèse (Nietzsche) : l'homme du discours. Sans prendre parti ici sur le sens de cette imitation, on peut dire tout de même que le grand livre de l'Initiation amoureuse (à une transmutation), c'est *À la recherche du temps perdu*. La traversée des signes amoureux (première initiation : de l'auto-connaissance, de la paranoïa amoureuse) débouche sur une philosophie des signes, des hiéroglyphes (*Le Temps retrouvé*). Cela ressemble à une philosophie, que l'on dit bergsonienne, mais Deleuze⁵ a bien montré qu'il s'agit plutôt d'une philosophie des essences (platonicienne), des « idées » : seuls les signes de l'« art » ne sont pas mensongers (≠ mondanités, amour). Dès lors on comprend que toute la *Recherche du temps perdu* est construite comme une initiation progressive à l'acte de vérité : *écrire*, faire le livre, qui effectivement, au terme de la longue imitation (échecs du narrateur pour écrire), s'accomplit.

III) Si cette figure est appelée « Initiation », ce n'est pas à la légère. Il y a homologie entre la découverte d'une connaissance ou d'une philosophie de la voie amoureuse et le schéma classique des rituels d'initiation (exemple : celui qui est allégué dans le *Banquet* avec le discours de Diotime⁶ : Initiation aux mystères) :

1 Purification préalable	Vacance, disponibilité, ennui : phase antérieure au trauma. <i>Werther</i>
2 Tradition des choses sacrées	Livre inducteur (<i>Werther</i>). L'amour vient des livres
3 <i>Époptie</i> ⁷ . Pleine vision = quand le rideau tombe qui cachait une sorte de Saint des Saints : l'initié contemple et adore	Trauma ou, du moins, la phase de rencontre : sensation de descente de la « vérité » (le spécifique du désir, cf. « Adorable ») ⁸ : reprise <i>in fine</i> après les épreuves
4 Transmission. Hiérophantie (prêtrise d'Éleusis) : enseigner les choses sacrées aux initiés. <i>Phanein</i> : « montrer »	Visée de transformation de l'expérience d'amour (Initiation) en livre. Exemple : Proust

Il va de soi que cette dernière initiation (dite ici, par provocation, « philosophique ») a pour effet de détruire toute idée, toute philosophie, toute morale de l'Initiation. Ce que le hiérophante (amoureux) peut transmettre, c'est que, de l'amour, il n'y a rien à enseigner. Si quelque chose finit par s'affirmer de l'amour (du langage en tant que le discours amoureux

serait son « modèle »), ce ne peut être qu'au détriment de toute transmission de l'Affirmation : la transmission est de l'ordre du réactif, du grégaire. L'Affirmation est cela même qui est intransmissible, s'affirmant précisément contre le langage en tant que fixité, régularité (c'est là le *cercle vicieux* de Nietzsche, contraint de « philosopher » l'expérience de Sils-Maria, l'expérience de l'Éternel Retour)⁹.

Fin du séminaire sur les discours amoureux

Puisqu'il faut arrêter ici le dictionnaire des figures et finir le séminaire, je donnerai, non une conclusion, mais une *coda*. *Coda* : simple opérateur structural qui dit qu'il n'y aura pas de *da capo* (de palinodie) ou pour respecter l'étymologie, que l'animal est fini (cet animal qui selon Bataille, commence à la bouche)¹⁰, sauf à « se mordre la queue », tel le scorpion. La queue n'est pas la « conclusion » de l'animal.

TERMINAISON

Le discours amoureux est évidemment sans conclusion ; car le discours amoureux n'est pas un tout rhétorique, qui doit être fermé, bouclé selon les règles. L'impossibilité de conclure, l'impertinence à conclure est la marque même du discours amoureux. Le discours amoureux participe de plein fouet à l'être discontinu du langage ; mouvement inorganique de figures de discours (mouvement brownien : pas de hiérarchie, pas de construction). Les figures sont des coups de dés du langage. Or le hasard est ce qui dit non à la conclusion (conclusion : un anti-hasard).

Devenir du discours amoureux (dans un même sujet) :

1) Tarissement du discours amoureux parce que l'amour lui-même meurt (comme crise, comme épisode) : toutes les figures de l'Imaginaire disparaissent ; il y a sortie de l'Imaginaire. Cette fin du discours amoureux peut être ressentie comme une mort, un deuil sinistre : le deuil de l'Imaginaire. Je ne peux plus parler amoureuxment, je ne me souviens plus, je suis mort (« Colloque sentimental »)¹¹.

2) Je déplace l'objet ; je suis amoureux d'un autre objet et ainsi de suite, à l'infini : l'*errance amoureuse* (mythe du Vaisseau fantôme : seule met fin à l'errance la profération de la réponse *Moi aussi je t'aime* ; c'est la figure qui dissipe toutes les autres). Le long de l'errance, le discours se répète, à l'infini.

3) Dois-je faire état d'une autre issue ? Le discours amoureux devient écriture (ceci rejoint le paragraphe suivant)¹².

Noter : le discours amoureux, comme la vie, répétition et puis brusquement plus rien : le contraire même d'un organisme rhétorique, esthétique ≠ l'illusion rhétorique, esthétique de la vie : le Destin, la Vie-Destin.

LE SÉMINAIRE

En faisant au début de l'année une sorte de théorie de la *palinodie* (discours qui se reprend), j'ai voulu indiquer que le discours sur le discours amoureux était, par nature, un discours palinodique, à l'infini.

Autrement dit, le séminaire est interminable. Son principe d'écriture est la surimpression (le palimpseste) :

— il reprend les figures, en donne des digests (« Rappels ») et peut donc à l'infini reprendre ces reprises ;

— il ajoute ; l'ajout est sans frein ; on peut imaginer un rythme annuel d'ajouts ;

— il inscrit, à son gré, qui est infini, de nouvelles lectures : l'intertexte est mouvant.

Pour nous : Werther → *Banquet* → Nietzsche, avec deux contrepoints : psychanalyse et mystiques. Souligner ceci : il n'y a pas d'abord des lectures et ensuite la création du texte séminarial (modèle classique du travail de thèse). La lecture est absolument concomitante, simultanée : je suis en train de faire une figure et je lis Nietzsche. Ceci n'est pas insignifiant. Cela veut dire : je choisis d'être dans la production (≠ produit). Je prends le parti de l'énonciation.

Donc, le séminaire est infini (interminable) parce que la lecture — la lecture *impressive* (Nietzsche) et non érudite — le renouvelle à l'infini. L'année prochaine, je pourrai lire saint Augustin ou même relire Sade, et cela aurait donné une seconde palinodie.

L'interminable du séminaire pose le problème de la *saturation*. Peut-être deux types de discours : 1) *Saturables* : les signes (les unités) reviennent et se remplissent de telle sorte qu'à un moment (qui vient rapidement) aucun *nouveau* n'est plus possible (= saturation). Par exemple le discours de la mode (discours du stéréotype). 2) *Insaturables* : il y a des unités (les figures du discours amoureux), mais ces unités sont multipliables (nouvelles figures) et surtout infiniment *catalysables*, c'est-à-dire extensibles et réversibles (une figure peut changer de sens, de valeur, par exemple : action de Nietzsche). Tel est le discours amoureux, modèle peut-être de tout discours *inactuel* (au sens nietzschéen)¹³, qui subvertit l'aplatissement de la culture présente sous la stéréotypie (discours des sociétés hyper-rationnelles-industrielles : capitalistes et socialistes).

Interminable dans son principe, sa structure, son mouvement, le séminaire ne peut être terminé (aujourd'hui même) que par un *coup de force*, ou un *coup de hasard*, c'est-à-dire des raisons impures, inorganiques, des contingences (fin du trimestre, obligation de me consacrer au séminaire restreint (scolarité), problème de la salle, crainte peut-être d'une lassitude de l'auditoire, ou même des raisons plus intimes).

SENS

Le refus de toute conclusion sur le discours amoureux n'interdit pas de se poser la question du *sens* du séminaire (le sens n'est jamais dans la conclusion sauf à titre de leurre rhétorique. Le sens est paramétrique).

Sens, dans l'acception nietzschéenne, signifie force, sens *pour moi* : « Nous ne trouverons jamais le sens de quelque chose (phénomène humain, biologique ou même physique) si nous ne savons pas quelle est la force qui s'approprie la chose, qui l'exploite, qui s'en empare ou s'exprime en elle. »¹⁴

Et encore ceci : si, par hasard, on se posait la question : Qu'est-ce que ce séminaire, ce travail sur le discours amoureux, ou même : Qu'est-ce que le discours amoureux ?, la réponse nietzschéenne serait (*La Volonté de puissance*, voir « Vie et vérité ») : « La question *Qu'est-ce que c'est ?* est une façon de *poser un sens*, vu d'un autre point de vue. L'essence, l'être est une réalité perspective et suppose une pluralité. Au fond, c'est toujours la question : Qu'est-ce que c'est *pour moi* ? (pour nous, pour tout ce qui vit, etc.). »

Mais attention : le *moi* nietzschéen n'est pas un individu. Le *pour moi* n'est pas égotiste : pas de sujet interprétant, mais un processus interprétatif : « le "sujet" [...] est une simplification pour désigner comme telle la force qui pose, invente, pense... »¹⁵

Donc la question est : Dans quelle région se place la force (aucun sens laudatif !) qui cherche à se mobiliser ici ? Dans quelle région, historique, épistémologique, institutionnelle, *méthodologique* (on finira sur une note méthodologique, mais ce sera une contre-méthode, point de vue dont certains ont été peut-être frustrés) :

I) Le séminaire sur le discours amoureux doit être rigoureusement couplé avec le séminaire sur *Sarrasine* (S/Z). C'est le même projet, poussé plus avant :

— *Sarrasine* : un texte-tuteur donné → un découpage en lexies → une description poussée des codes investis.

— Discours amoureux : le même processus, mais les accents sont renversés :

1) Pas de texte-tuteur : d'abord *Werther*, puis le « Texte Roland », pure fiction *non écrite*. Le texte-tuteur est dissous dans son interprétation. But (et j'espère, résultat) : abolition de tout clivage entre langage-objet et métalangage.

2) Évident que les figures sont les lexies de *S/Z* : le résultat d'un découpage du flux langagier. Mais, dans *S/Z*, l'accent est mis sur les codes, non sur les lexies (dont le principe est expédié au début, avec une désinvolture qui a été reprochée). Discours amoureux : l'accent est mis sur les figures, non sur les codes.

3) Dans *S/Z*, il y a une tenue syntagmatique qui est donnée par la narration balzacienne (suivi du code herméneutique)¹⁶. Dans le discours amoureux, il y a abandon de tout ciment, de toute tenue, de tout sens : le discontinu irréductible du langage à ciel ouvert : fin de l'histoire, de la narration et de la logique (code herméneutique). Discours amoureux ≠ roman d'amour.

Je vais revenir à l'instant sur la différence entre *S/Z* et le discours amoureux, mais souligner que les deux recherches maintiennent le même point de vue : une vision saussurienne du langage, c'est-à-dire un espace au moins bidimensionnel du langage : paradigmes et syntagmes, verticalité et horizontalité. Deux remarques :

a) Il peut y avoir une troisième dimension, qui fait le langage *volume* : la *signifiance*. Cette dimension est à découvert dans le texte dit moderne, qui par là même se prête mal à la vision saussurienne. Mais précisément il appartient peut-être au discours amoureux, c'est-à-dire à l'*Imaginaire*, de produire une écriture bidimensionnelle, c'est-à-dire *plane* (mais non forcément plate), parce qu'elle s'étale le plus possible *hors du Symbolique*. Le Symbolique n'y est pas domestiqué, langagifié comme tel : dans ce séminaire, beaucoup de lapsus, mais peu de jeux de mots.

b) Dans le discours amoureux, ce qui est récusé, c'est la grande syntagmatique, la syntagmatique rhétorique ou narrative. Il n'y reste que ce peu de syntagmatique qui est nécessaire pour pouvoir parler (à l'intérieur de chaque figure). Autrement dit, il s'agit d'un travail poétique (sans jugement de valeur !), c'est-à-dire essentiellement métaphorique (qui travaille dans le paradigme, l'étend sans cesse comme un élastique).

II) Le trajet de *S/Z* au discours amoureux désigne bien la force qui est mobilisée dans le travail (à partir du *Système de la mode* exclu, 1967, c'est-à-dire à travers *S/Z*, le second *Sade*¹⁷, *Le Plaisir du texte* et le *Roland Barthes par Roland Barthes*). C'est la destruction opiniâtre de la division langage-objet/métalangage. Ou plutôt la *déconstruction* de ce classement (le mot de « destruction » est trop héroïque). À cette déconstruction, deux aspects : 1) épistémologique (place de la force par rapport aux autres sciences), 2) historique (place de la force par rapport aux institutions) :

1) Épistémologie : travail passionnant à faire (un peu plus qu'une thèse de III^e cycle). Tableau historique mouvant mais ramassé (dans l'esprit d'un tableau hégélien) sur naissance/vie/mort des sciences. « Bio-chronie » concomitante comme à une bourse des valeurs : chutes, remontées, disparitions :

— Sciences extraordinairement florissantes (leadership) complètement disparues : théologie (ou phlogistique).

— Sciences en voie de disparition : géographie.

— Sciences appelées à disparaître demain : ethnologie.

Aujourd'hui, deux sciences, qui ont fait les beaux jours des deux dernières décennies, me semblent entrer dans une phase active de *déconstruction critique* : l'économie et la linguistique. Dans les deux cas, on retrouve les traits suivants :

a) Existence d'une mythologie forte. Sciences fascinantes, prises dans une gourmandise de l'opinion publique : toute la télévision parle économie, toute l'intelligentsia parle ou vient de parler linguistique. b) À cette mode, correspond en fait un échec de ces sciences, en tant qu'elles n'ont pas pu s'insérer dans le réel social ou existentiel, c'est-à-dire dans le réel du sujet ou de la société. *L'économie* : échec des modèles de prévisibilité ; *linguistique* : double échec, en direction de la socialité (division) des langages et en direction de l'existentialité du langage (interlocution, énonciation, épreuves de force, caractère réductif de la notion de message). c) Hiatus, distorsion entre un pôle très formel (mathématisation, logification, Kolm¹⁸, Chomsky)¹⁹ et une dissémination très forte de l'objet initial qui devient insaisissable dans la mesure où il est partout. L'objet économique est dans le politique, la sociologie, l'histoire, etc. Le langage est lui aussi partout, il échappe aux linguistes, est approprié par les sociologues, les psychanalyses, les esthéticiens, etc.

En ce qui concerne la linguistique, qui nous retient ici, j'appelle cette déconstruction critique de la linguistique : *sémiologie*. Pour moi, la sémiologie n'est pas une science positive, une discipline (enseignable), mais une négativité plurielle, un éclatement permanent, une tentation permanente d'aller ailleurs, par l'action d'un agent : l'autocritique de l'énonciation. Assumer complètement, continûment, théoriquement et pratiquement de penser l'énonciation dans la description des énoncés, c'est-à-dire abolir l'imposture d'une relation d'extériorité entre un langage dont on parle et un langage qui parle, entre le langage-objet et le métalangage.

2) Aspect historique. La cible, l'enjeu de la sémiologie (au sens où je l'entends aujourd'hui, c'est-à-dire depuis 1968 environ) est le métalangage.

La critique, subversion ou déconstruction du métalangage, c'est une *force* (donc le *sens* de ce séminaire). Cette force a des points d'impact, d'application de dissolution socialement très précis, car le métalangage (la notion de métalangage) est un agent idéologique puissant. Sur la notion de métalangage reposent : a) la scientificité, le discours de la science dite humaine, b) les discours-institutions : tout discours de tout pouvoir, en tant qu'il prétend « analyser », « décrire » le réel à l'aide d'un langage « innocent », « extérieur », « objectif » : qui ne se mouille pas, c) bien évidemment le discours universitaire (à supposer qu'il n'ait pas ou ait peu changé depuis 1968).

Tel est *pour moi* le sens du travail — le sens du séminaire —, c'est-à-dire la *force* qu'il veut mobiliser, force qui essaie de se représenter à travers toute l'armature discursive du séminaire : abolition du Texte-Tuteur, irruption du Texte Roland, mixtage de ce Texte, avec

des codes métalinguistiques, caractère des références méta-linguistiques, caractère fictionnel des références métalinguistiques (le « plaqué » psychanalytique).

La négation du métalangage est un topos lacanien : il n'y a pas de métalangage. La sémiologie recueille, bien entendu, cette déclaration. Mais peut-être y introduit-elle une *nuance* (« nuer » : être tout à côté en étant un peu différent), une nuance parapsychanalytique. Elle est tentée de dire : *il n'y a que des métalangages*, c'est-à-dire tout langage est extérieur à un autre langage, est ou sera coiffé par un autre → logosphère. La psychanalyse dit : un fruit sans noyau, une fraise, une banane, une framboise (l'inconscient est partout, et non pas « au fond », il est là dès qu'on énonce). La sémiologie dirait : la logosphère est *un oignon* : il y a des couches, des peaux, mais elles sont fictives. Ce renversement ne serait certainement pas admis par le lacanisme ; il tirerait la vision du langage vers une logique de type russellien²⁰. L'enjeu ? Il permettrait de retrouver l'histoire comme force de déplacement, de mort et de poussée des peaux du langage. L'histoire, c'est ce qui, intégralement, crée et détruit des métalangages.

III) Une autre force, engagée dans ce séminaire, serait celle-ci : la psychanalyse reconnaît (seule, aujourd'hui, avec *France-Dimanche*²¹ et la chanson populaire) qu'il y a une topique du sujet amoureux, de l'amour-passion. Mais cette topique reste indécise : le *sens*, la *force* du discours analytique sur l'amour, c'est son réactif, sa dépréciation. Le séminaire, c'est là son sens, appelle l'éclairement d'un *type* amoureux. Mais constituer un type amoureux au sens analytique, c'est-à-dire à côté de l'hystérique, du paranoïaque, de l'obsessionnel, du pervers, est indifférent : notre *lunaire* est une sorte de divertissement séminarial. Ce qui pourrait être visé, c'est un *type* au sens nietzschéen : c'est-à-dire un homme (≠ surhomme) qui est situé par sa place dans le jeu des forces actives et réactives (comme le prêtre ou le savant, ou l'artiste).

1) Ce type se prouve déjà par le fait que l'amoureux recommence (errance amoureuse), il suit une force, un bilan de forces qui le traversent toute sa vie.

2) Un tel type dépasse la contingence amoureuse. Pourrait s'y inclure un sujet qui apparemment n'est pas amoureux, s'il parle certaines figures du discours amoureux. Par exemple, quelqu'un qui a le fantasme de « s'abîmer » (notre première figure) a *vocation* au type amoureux.

3) Le mélange des forces actives et réactives dans le type amoureux est topique. Long tunnel, énorme masse, invention riche, du négatif (dolences, malheurs, apitoiements, ressentiments) : tout le *dégoût* que — comme Zarathoustra — il faut traverser + l'actif, l'affirmatif comme *entêtement*, dans l'affirmation finale et cependant constante, dans l'affirmation de l'affirmation (envers et contre tout) : contre la dépréciation, contre le principe de réalité (que j'appellerai seulement *l'esprit de réel*), là où est la Joie. *Joie* veut dire : là où s'abolit l'opposition du malheur et du bonheur, là où la souffrance est *innocente*

(sans culpabilité). Ce type postule, pour être mis au jour, un énorme travail d'écriture : *l'écriture de l'Imaginaire* (éparse mais non théorisée).

4) Il a pu y avoir à l'égard de ce séminaire — au moment des inscriptions — une demande de « méthode » : demande à la fois très compréhensible (la méthode permet à tout le monde de travailler, peut-être même plus : de vaincre l'aphasie) et vouée (du moins ici) à une déception presque complète. La *déception* (dé-ception = déprise) de la méthode est évidemment liée à la *dé-construction* du métalangage dont j'ai parlé (lier méthode et sujet est le propre du sujet cartésien → l'*autre* sujet est a-méthodique). On peut l'explicitier à l'aide d'une opposition nietzschéenne (Deleuze)²². Nietzsche oppose la *culture* et la *méthode*. La *culture* est « violence des forces qui s'emparent de la pensée, pour en faire quelque chose d'actif, d'affirmatif », « quelque chose, dit Deleuze, qui met en jeu tout l'inconscient du chercheur » (action avec ses partis pris, ses sélections ≠ éducation, procédure de nivelage, de grégarisation). Par contre, la *méthode* suppose la bonne volonté du penseur, « une décision préméditée » (c'est-à-dire la forclusion de l'inconscient). Chez les Grecs, il n'est pas question de *méthode*, mais de *paideia*²³ : « culture » (au sens de cultiver) et pas du tout pédagogie. Chez Nietzsche, l'opposition de valeur entre *méthode* et *culture* (*paideia*), c'est l'opposition entre Socrate et Platon : « Essayer de caractériser Platon sans Socrate ».

L'espace de ce séminaire s'est voulu espace d'une « culture » (au sens non humaniste mais plutôt « agricole »), d'une *paideia*, plutôt qu'espace d'une « méthode ».

Et la suite ?

Tout espace *affectif* (et c'est ce qu'est le séminaire pour moi) est *inimaginable* sans suite : sinon, c'est le deuil pur, le deuil immédiat.

DES SUITES ?

1) Les figures non traitées — s'il subsiste encore une certaine curiosité à leur égard — se retrouveraient dans le livre que je souhaite écrire sur le discours amoureux à partir de ces deux années de séminaire. Seul doute : ce livre, je ne suis pas encore sûr de pouvoir l'écrire, c'est-à-dire d'en trouver la pratique, le fonctionnement d'écriture ; car, d'un mot : c'est très *difficile*.

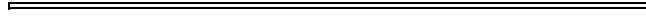
2) L'année prochaine ? Je ne ferai plus de « grand séminaire » à l'École des hautes études, car passage au Collège de France²⁴, où il y aura donc, trois mois par an, un

« cours » ouvert à tous, sans inscription. Je ne sais encore quel en sera le sujet, l'époque et l'horaire : il faudra consulter l'affiche du Collège, ou s'informer auprès du secrétariat du CETSAS²⁵, ici, car je resterai à l'École comme directeur d'études dit cumulant, pour continuer à m'occuper des thèses et des travaux en train, et j'aurai donc un séminaire très restreint. Quant au Collège, je souhaite que certains d'entre vous, ceux qui le voudront, me fassent l'amitié de m'y suivre : ce sera, je pense, plus confortable. Ce qui ne sera pas forcément un bien, car ici l'espace était inconfortable, mais l'écoute, me semble-t-il, moins distante que dans une grande salle de cours où il y a au fond une *chaire*. Ici, pas de fond, pas de chaire et c'est très important. Le confort de l'inconfort sera perdu, et il y a le risque de voir surgir un inconfort du confort²⁶. Votre présence à ce cours de l'année prochaine m'aiderait beaucoup à surmonter le deuil de tout passage, la solitude de toute émigration.

-
1. Marg. : « Expérience Matière enseignable ».
 2. Voir [ici](#).
 3. Voir [ici](#).
 4. C'est ce que répète sans cesse le perroquet de *Zazie dans le métro*, roman de Raymond Queneau. Voir, de Roland Barthes, « Zazie et la littérature » (1959), *Essais critiques* (OC II, 385).
 5. *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1964. Le Narrateur apprend à lire successivement les signes de la mondanité et de l'amour avant de découvrir, grâce aux signes de la mémoire involontaire, que seuls les signes de l'art renvoient aux mondes des essences.
 6. *Le Banquet*, traduit par Mario Meunier, *op. cit.*, p. 142. Voir [ici](#).
 7. Second degré d'initiation aux mystères d'Éleusis.
 8. Voir [ici](#).
 9. Roland Barthes mentionne dans la bibliographie de *Fragments d'un discours amoureux* le livre de Pierre Klossowski, *Nietzsche ou le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969. Un chapitre porte sur « L'expérience de l'Éternel Retour » : « La toute première version que Nietzsche donne dans *Le Gai Savoir* (aph. 341) de son expérience de Sils-Maria — plus tard dans le *Zarathoustra* — est essentiellement exprimée comme une hallucination : à l'instant, il apparaît que l'instant même se reflète dans une *échappée* de miroirs. Là, c'est le moi, le *même* moi qui s'éveille à une multiplication infinie de *soi-même* et de sa propre vie, tandis qu'une sorte de démon (tel un génie des *Mille et Une Nuits*) lui révèle : cette vie, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois. La réflexion qui suit déclare : si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle ferait de toi un autre » (« L'élaboration de l'expérience de l'Éternel Retour en tant que pensée communicable », p. 104). Nietzsche échappe au « cercle vicieux » de la répétition en concevant l'Éternel Retour comme une forme de renouvellement.
 10. Voir, de Roland Barthes, « Les sorties du texte » (1973) (OC IV, 366). Il s'agit d'un commentaire du *Gros Orteil* de Georges Bataille.
 11. Voir [ici](#).
 12. La 3^e partie du développement est barrée.
 13. Voir *Unzeitgemäße Betrachtungen*, que l'on traduit par « Considérations inactuelles » ou « Considérations intempestives ».
 14. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 3.
 15. Les deux citations sont tirées de *La Volonté de puissance*, livre I : « Critique des valeurs supérieures rapportées à la vie », chap. 2 : « La volonté de trouver le vrai », fragment 204, *op. cit.*

16. « L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile (ces termes parfois manqueront, souvent se répéteront ; ils n'apparaîtront pas dans un ordre constant) » (*S/Z*, OC III, 133).
17. Voir *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.* L'ouvrage commence et se termine par une partie consacrée à Sade ; Sade I paraît d'abord dans *Tel Quel*, n° 28, hiver 1967 ; Sade II, d'une écriture plus fragmentaire, paraît avec le livre en 1971.
18. Serge-Christophe Kolm a écrit de nombreux ouvrages sur l'économétrie et le développement économique.
19. L'influence de la linguistique générative de Noam Chomsky connaît son apogée en France au début des années 70.
20. Élaborant dans les *Principia* (voir [ici](#)) une théorie de la déduction, Bertrand Russell définit les principes d'une logique extensionnelle qui fait dépendre la vérité des propositions complexes de celle des propositions simples initiales. Le rapprochement, très libre, opéré par Roland Barthes, repose sans doute sur la distinction des différentes composantes de l'objet (les peaux de l'oignon) et leur combinaison (l'oignon).
21. Célèbre magazine de la presse à scandales.
22. *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.* Roland Barthes reprendra cette opposition au tout début de son premier cours au Collège de France, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 33.
23. *Paideia* (grec) : éducation des enfants, formation.
24. Roland Barthes commencera son enseignement en janvier 1977.
25. Le CETSAS, ou « Centre d'études transdisciplinaires (sociologie, anthropologie, sémiologie) », était rattaché à l'École des hautes études en sciences sociales et au CNRS. Fondé en 1973, il a été codirigé par Georges Friedmann, Edgar Morin et Roland Barthes. La revue *Communications* (Seuil) est rattachée au CETSAS (devenu aujourd'hui le CETSAS, l'« histoire » ayant remplacé la « sémiologie »).
26. En raison de l'affluence, les conditions matérielles seront, en fait, assez difficiles lors des premières séances.

Figures non répertoriées



Anamnèse

ancienne figure
plutôt : « Souvenir » (moins pédant)

Enseigne

Mieux que l'enseigne prélevée dans *Werther*, cet incipit d'air d'opéra (acte III de *Tosca* de Verdi)¹ :

E lucevan le stelle
Ed olezzava la terra,
Stridea l'uscio dell'orto, etc.

Cavaradossi est *invaso delle rimembranze*². C'est en effet la *remembrance*, la *douce remembrance*³.

Définition

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

Rappel

1) Le souvenir est constitué d'un *tableau* : souvenir-fantasma, proche de l'encadrement du tableau.

2) Matériel privilégié de l'anamnèse : un trait *mat*, dont l'insignifiance réelle absorbe toute la signification imaginaire, nostalgique, du rapport amoureux (la pluie à Erlebach)⁴.

3) Au moment où il se produit, le sujet ignore tout de son avenir anamnésique : trait qui a une vocation ignorée à l'après-coup.

4) Ambivalence : s'installer dans le souvenir heureux + déchirement du *jamais plus*.

Ajout

L'anamnèse peut comporter, plus ou moins implicite, un élément agressif. Se rappeler l'enchantement du commencement (cf. « Rencontre »)⁵. Ce peut être opposer cet enchantement aux complications de la suite, c'est énoncer le message *Je suis déçu*. Se complaire agressivement dans cette déception.

Pour le reste, figure inchangée, stationnaire.

-
1. Air de Mario Cavaradossi au troisième acte de *Tosca* de Puccini (1900)... et non de Verdi : « Les étoiles brillèrent, la terre embaumait, la porte du jardin grinça... »
 2. *Invaso delle memorie* (italien) : « assailli par ses souvenirs ». Extrait de la didascalie : « Cavaradossi commence à écrire, mais brusquement il est assailli par ses souvenirs. » Sur le point d'être exécuté, le personnage écrit à Floria Tosca, la femme qu'il aime.
 3. L'enseigne est barrée.
 4. Voir [ici](#).
 5. Voir la figure « Ravissement », p. 67. Il n'existe pas de figure « Rencontre » dans les séminaires. En revanche, une figure des *Fragments d'un discours amoureux* porte ce titre.

Casés

ancienne figure « Épouser »¹

Définition

Du sein de son atonie, le sujet voit tous les autres *casés*, chacun lui paraissant pourvu d'un système pratico-affectif (mariage, liaison, présence contractuelle, etc.) dont il se sent exclu : il en éprouve un sentiment ambigu d'envie et de dérision.

Rappel

1) Le mariage n'est pas l'assomption « naturelle » du sentiment amoureux (*cortezia, pia fraus*, démythifié par Nietzsche)².

2) Dans le « vouloir-épouser » (l'objet aimé), deux composantes :

a) Vœu d'appropriation, dirigé contre le rival (Werther et Albert). Il s'agit pour le sujet d'occuper une place, d'entrer dans une structure (*sistemato* : « casé »).

b) Vœu d'étayage, fantasme anaclitique : désir de s'appuyer sur l'objet aimé, de le tenir à sa disposition comme l'enfant sa mère (écoute docile).

Ajouts

AMOUR ≠ MARIAGE

Ajouter au point n° 1 du rappel : dissociation historique de l'amour et du mariage (voir, de Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane : autour de « L'Heptaméron »*)³. Ce n'est qu'au XVII^e siècle, à partir de saint François de Sales (puis Bossuet, Fénelon), que le mariage (chrétien) a été conçu (fantasmé) comme mariage d'amour. Auparavant, séparation quasi institutionnelle, l'amour ayant une place parallèle au mariage.

Montaigne : « On ne se marie pas pour soi [...] On se marie autant, sinon plus, pour sa postérité, pour sa famille [...] » : l'amour est seulement hors mariage.

Mêler amour et mariage (Montaigne) : c'est « une espèce d'inceste d'aller employer à un parentage vénérable et sacré les efforts et les extravagances de la licence amoureuse »⁴. Cf. les maris qui disent à leur femme « Maman ».

L'EXCLUSION

Une fois de plus : l'exclusion. Le sujet amoureux voit tous les autres *casés* : *Tutti sistemati*. Le « casement » (la « systématisation ») des autres, quels qu'ils soient, est comme un rideau peint, un *maya* (une illusion). Chacun apparaît à *une place* (même si ce n'est pas *sa place*) : les époux, les amants, les bohèmes, même la drague, surtout la drague, système très fort. Tous, sauf le sujet amoureux, qui a un sentiment vif de son atopie.

Cela veut dire que, contre tous, le sujet se sent *libre*. Mais cette liberté est sentie comme une exclusion (un tyran libre — personne d'autre ne l'étant — est-il concevable ? Même les libertins de Sade sont plusieurs : ils sont *casés*).

Cf. le jeu cruel : la mer⁵. Dans la quête amoureuse (cf. *in fine* : l'errance amoureuse), le sujet amoureux arrive toujours trop tard (croit-il) : toutes les chaises sont prises.

Petit-autre est évidemment pris dans une structure à lui, dont le sujet est exclu. Sinon, si le sujet faisait partie du système de Petit-autre, il y aurait *discours du couple* (pour un autre séminaire ?), et non discours amoureux. D'une part, aimer sans prendre parti sur la structure de l'autre, aimer en étendant sa propre atopie à l'autre (c'est-à-dire sans être lésé par le « topisme » de l'autre), ce serait aimer « comme un ange », un innocent. D'autre part, le sujet voit la structure (le « casé ») de tous les autres, il ne voit pas son propre système, son propre *plein* : le sujet se vit comme *astructural*. C'est là l'illusion propre au discours amoureux, qui, en dépit du caractère *endoxal*, codé, de l'amour-passion, est discours de l'atopie, de l'astructure, du non-codé (ce pourquoi il nous a été essentiel de ne pas structurer nos figures, de les laisser dans leur « mouvement brownien »).

Face au *maya* des *Casés (sistemati)*, de quoi le sujet, exactement, est-il exclu ? Ce n'est pas d'un « rêve », d'une « idylle » : 1) Trop de plaintes des « casés » au sujet de leur « structure » ! 2) L'envie d'être « casé » (avec Petit-autre) ne recouvre pas le fantasme d'union complémentaire, de reconstitution de l'Un à partir du duel (→ « Union fructifère »)⁶.

Ce que le sujet fantasme dans les couples extérieurs, c'est un lieu (*topos*) habitable, une habitabilité. En fait, il n'y a pas un bonheur de la structure ; mais toute structure, quelle qu'elle soit, est habitable. Ce qui explique que l'être, à la fois, se plaint de sa structure et s'entête à la faire durer : tout revient, toujours, à avoir une maison, à tout prix, et à s'en accommoder. L'habitabilité de la structure n'est pas un phénomène global et unitaire. Elle est faite de petits morceaux de systèmes quotidiens (habitudes, petits plaisirs, petites sécurités, petites choses supportables, tensions solubles selon un schéma bien assimilé), qui sont insérés dans le flux de notre vie, dans le programme de notre vie : des routines, au sens cybernétique. a) Le couple : c'est le triomphe du structuralisme ! b) L'accommodation à ce quadrillage de petits systèmes (habitabilité) peut aller jusqu'au goût pervers de la structure : la Séquestrée de Poitiers et le Grand Fond Malampia⁷.

DÉRISOIRE ET ENVIABLE

Dérisoire : la structure de l'autre a toujours quelque chose de dérisoire. En quoi ? En ce qu'elle apparaît entêtée, figée, éternelle (on peut concevoir l'éternel comme ridicule). Ce figement apparaît bien lorsque l'autre est surpris inopinément dans sa structure. La surprise vaut comme une emphase : un tableau découpé et vivement éclairé (impression vive durant mes premiers voyages en Hollande : du train, en arrivant, on plonge dans des intérieurs sans rideau, propres et éclairés, où l'on voit *la famille* → essence de famille. *Idem* : prostituées de Hambourg et d'Amsterdam, assises derrière des vitrines → essence de prostitution).

Personne ne voit sa propre structure. Des structures, vécues comme très délabrées de l'intérieur, sont vues de l'extérieur comme très fortes. Or, pour une fois, le regard de la *doxa* (regard extérieur sur des couples, des familles) est souvent le regard juste⁸. Nous voyons la structure du sujet autre dans le détail de sa force. Il y a tellement plus de mauvaises structures qui tiennent que de mauvaises structures qui craquent ! (Toujours la *force* de la structure : à la fois mort et survie.)

Même des structures apparemment plurielles (classiquement, couple + adultère) sont figées, éternelles. Fausse mobilité du pluriel ; le pluriel a une grande force d'immobilité. Ce qui est mobile, non figé, ce n'est pas un espace nombreux, pluralisé (car il se structure immédiatement), c'est une *succession d'absolus*, le *devenir* (au sens héraclitéen). Le temps se structure plus difficilement que l'espace : il se structure rétroactivement, à la fin de la vie, quand il est trop tard. C'est pourquoi, en un sens, l'amoureux, *s'il ne se suicide pas*, et va d'amour en amour, chacun, pourtant « absolu », « éternel » (thème de l'errance amoureuse), est atopique : hors sens.

*Enviab*le : cependant, ce dérisoire du *Casé !* a quelque chose de désirable (d'enviable) pour le sujet amoureux. Désirer le dérisoire : forme de l'*Obscène*, fantasme (peut-être petit-bourgeois) de conformité, de non-héroïsme, de non-liberté (cf. fantasme de *retraite*).

1. Voir [ici](#).
2. *Pia fraus* (latin) : pieux mensonge. Voir *Aurore*, *op. cit.*, p. 46.
3. Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
4. *Les Essais*, livre III, chap. 5 (édition de Pierre Villey, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1965, p. 850).
5. Ce jeu semble rappeler celui des « chaises musicales » : à un signal donné, les joueurs doivent s'asseoir sur des chaises dont le nombre est inférieur au nombre des participants.
6. Voir [ici](#).
7. Voir *La Séquestrée de Poitiers*, d'André Gide. Roland Barthes accordera une grande importance à ce texte dans son premier cours au Collège de France, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.* Le « Grand Fond Malampia » est le nom que la Séquestrée, Mélanie Bastian, donne à l'univers de réclusion qu'elle s'est constitué dans sa chambre.
8. *Marg.* : « La *doxa* voit justement la force des structures ».

Chaîne

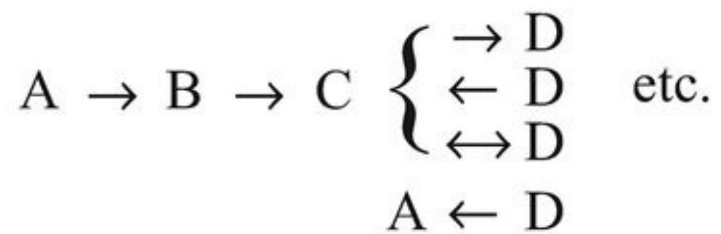
ancienne figure

Définition

Figure mettant en scène plusieurs sujets et visant la chaîne des désirs amoureux qui passent des uns aux autres : simultanément (réseau) ou le long du temps (chaîne).

Rappel

1) Principe du réseau : aspect contrapuntique :



Dans *Werther* :

Leonore → Werther ↔ l'amie morte
→ la sœur
→ Charlotte ← le fou

2) Le réseau n'est pas forcément régulier. Ce peut être une sorte de tresse. Elle implique :

a) la réversibilité des rôles : tel rejette ici, et là sera rejeté ; le sujet vient là où il n'était pas ;

b) la production de *miroirs* :

Werther → | ← le fou
Charlotte

Choc d'une identification distanciée¹.

3) La chaîne (temporelle) : aspect fugué : retour de l'amour chez un même sujet. Il y a à chaque fois répétition et nouveauté : a) la combinatoire des figures change : chaque amour est original, b) l'amour, comme déçu, ne peut faire l'objet d'aucune *mathésis*. On n'apprend jamais rien sur son propre destin (sauf peut-être à passer par une cure analytique « réussie »).

4) Réseau et à moindre degré : chaîne et réseau sont le champ privilégié des situations chargées (voir cette figure)².

Pas d'ajout.

1. Werther se reconnaît dans le fou parce que les deux hommes aiment Charlotte.

2. Voir [ici](#).

Cœur

ancienne figure

Définition

Le monde loue le sujet amoureux de qualités qui lui indiffèrent et ne lui demande pas ce pour quoi il veut être reconnu : son « cœur ».

Rappel

1) Il ne s'agit pas, dans cette figure, d'une prééminence historique des valeurs affectives (romantisme), mais d'une agression du monde contre le sujet amoureux : *on m'aime là où je ne suis pas, on ne m'aime pas là où je suis.*

2) Esquisse du dessin tragique : le *précisément*. Le monde m'accueille *précisément* là où je n'ai pas envie d'aller.

3) Le sujet pense avec amertume qu'on se trompe sur sa vraie valeur : on prend Werther pour un « intellectuel », alors que c'est en tant qu'amoureux qu'il vaut le plus.

Ajouts

Remarques

Les trois cœurs du sujet amoureux :

1) Ce que j'ai en propre et qui pourtant ne m'est pas demandé, ce que le sujet estime être le propre de sa subjectivité, sa propre image à ses yeux : *Moi idéal*, du côté de l'Imaginaire, projection (\neq *Idéal du Moi*, *Ich Ideal*, du côté du Symbolique, introjection) → ce qui n'arrive pas à passer par le discours (est mal symbolisé). Par exemple, pour un écrivain, toute la « richesse » dont il pense qu'elle ne passe pas dans ce qu'il écrit. D'où : « Je vaudrais mieux que ce que j'écris » = le supplément, le reste, le trop-plein : le propre imaginativement indicible.

2) Ce que le sujet veut donner et qu'il croit pouvoir donner. Le mouvement du don, comme contenu du don. Le *don*, en ce que l'objet donné n'importe pas → le cœur = la merde.

3) Ce qui m'est renvoyé : non plus le *reste* (n° 1), mais *ce qui me reste* → « le cœur gros » (cf. figure « Délabrement »)¹ = ce qui n'est pas reconnu.

Cœur gros : nuance de peine appliquée ordinairement à l'enfant. L'amoureux en tant qu'enfant : la peine qui n'éclate pas (par exemple pour des raisons sociales), accrue par l'ignorance — le rire — des autres.

« Être reconnu par l'autre » : problème très travaillé par Sartre. Le sujet humain n'a pas d'« en soi » ; il est donc obligé de demander à l'Autre son « en soi » (dans « Cœur » n° 1², il s'efforce d'avoir un « en soi »). Mais cet « en soi » factice qui vient de l'Autre n'est jamais *pleinement* satisfaisant, d'où la chasse épuisante à *une autre image*. Si je « charme », si je suis reconnu comme « charmeur », je veux aussitôt être aimé pour ma « rigueur », reconnu comme *sérieux*, etc. : je veux être désiré là où je ne suis pas.

1. Voir [ici](#).

2. Voir [ici](#).

Comblement

figure nouvelle

Enseigne (possible : quoique trop culturelle, pas assez phrastique, anonyme : plutôt une citation, un exergue, qu'une enseigne) :

« 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 » (Ruysbroek)¹.

Définition

Figure par laquelle le sujet pose, avec une obstination irréductible, le vœu et la possibilité d'une satisfaction complète, pleine, du désir impliqué dans la relation amoureuse et d'une réussite sans faille et comme éternelle de cette relation : image paradisiaque d'un souverain bien qu'il veut recevoir ou donner.

LE COMBLEMENT

Notion évidemment liée au manque : il s'agit de « combler » un trou, un vide, un manque. Ce qui est intéressant :

1) Notion originellement quantitative : il faut réunir beaucoup de choses pour combler le trou (*cumulare*, accumuler). Mais ce n'est pas tout : en fait, le comblement nécessite un *trop*, une surabondance : surabondance du plaisir sur le désir. Ruysbroek : « J'appelle ivresse de l'esprit cet état où la jouissance dépasse les possibilités qu'avait entrevues le désir. »² À la limite de la satiété : *soûl* (repu, de *satis*), entre *repu* et *ivre*. Comblement : au bord d'une *démesure* (c'est-à-dire d'un état qui excède les normes)³.

2) Proche du *gaudium* leibnizien (cf. « Circonscription »)⁴. Possession pleine, éternelle, un « à disposition » définitif : coïncidence totale et parfaite du sujet avec l'image. Coalescence absolue : assomption définitive, victoire de l'Imaginaire.

CONTRE-DOXA

L'idée (le vœu) de comblement est évidemment très insupportable à la *doxa* psychanalytique, pour qui tout doit passer (structuralement/normativement ?) par la reconnaissance du Manque, de la Castration, de l'Œdipe. Safouan (*Le Structuralisme en psychanalyse*) :

« Pour garder son désir d'une perpétuelle précipitation dans la représentation où il ne ferait que s'écraser ("leurre" du comblement)⁵ et renaître toujours insatisfait [...] un renoncement lui est-il imposé, qui équivaut en somme [...] à un choix entre sa demande et son désir.

Le renversement que la psychanalyse introduit en matière d'éthique gît dans l'affirmation de ceci que : le Souverain Bien n'existe pas, la Mère est interdite. »⁶

Effectivement, dans le comblement amoureux, la Mère, figure de l'Imaginaire, n'est pas interdite. (Intéressant de voir pointer ici — c'est rare — l'idée d'une *éthique* de la psychanalyse.)

Le sujet amoureux, qui croit au comblement, est à la fois un excellent sujet pour la psychanalyse (il est en plein dans le « leurre » imaginaire, il veut faire l'économie de l'Œdipe, il croit qu'on peut sauter par-dessus la Castration), mais en même temps, par son obstination à « vouloir être heureux » selon son investissement propre, il occupe par rapport à la psychanalyse une position *contre-éthique* et rejoint, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, les psychotiques repris en charge par Deleuze⁷ contre la « normativité » psychanalytique. Croire (et vivre en conséquence) à la possibilité de « Souverain Bien » est finalement aussi subversif — par rapport à la *doxa* (courante et psychanalytique : la même chose !) — qu'inclure la folie dans une vision non normative du monde.

Je viens de parler du Comblement, tel qu'il est désiré — postulé — par le sujet amoureux lui-même. Mais, dans le discours amoureux, il y a aussi le Comblement que le sujet croit possible d'apporter à Petit-autre : il veut le combler, comme une Mère, il veut être sa Mère. Or ceci est évidemment aussi une *contre-doxa*. La *doxa* (même psychanalytique) dit qu'il faut avoir le « courage », *pour son bien*, de s'affronter à l'autre, de critiquer qui on aime, d'accepter d'entrer en conflit avec lui, bref de lui *refuser* : c'est, dit-on, la dure condition d'une relation « saine ». Cependant, le Comblement absolu de l'autre, véritable folie aux yeux de la *doxa*, est une expérience si rarement entreprise et assumée qu'on n'en connaît pas les conséquences réelles. L'amoureux dit : je m'entête à te combler, car le pire n'est pas

sûr, l'impossible n'est pas impossible seulement parce que tout le monde me le dit. Et s'il y avait, chose inouïe, une viabilité du Comblement ? Essayons. Et cet « essayons » est toute la force fraîche de l'amour.

ABOLITION DU TEMPS, DE L'HÉRITAGE, DE L'HISTOIRE

Le comblement (suspension du temps) vise un temps où le temps n'existera plus : « Sabbat de l'Éternité » (Brown, *Éros et Thanatos*)⁸.

1) Le comblement postule la péremption du paradigme *répétition/nouveauté*. Refoulement → tendance à la répétition → fixation au passé, recherche inconsciente du passé dans l'avenir → recherche de la nouveauté. Répétition et nouveauté : même chose, même champ. Lorsqu'il vise le comblement (lorsqu'il le croit possible), le sujet amoureux réunit Éros et Nirvana : il postule l'équilibre et le repos d'une vie comblée. En sorte qu'on peut dire que le Comblement implique l'Utopie (voire sociale) d'une humanité *sans refoulement* et qu'à la limite il n'y a pas de différence entre l'amour fou (celui qui croit au Comblement) et la libération libertaire d'un principe de plaisir sans cesse en mouvement. Je dirai, par provocation : moins de différence qu'on ne croit entre Werther (s'il avait obtenu avec Charlotte un échange de complements) et la Juliette sadienne, le dénominateur commun des deux figures, la figure résultante, une, étant peut-être l'homme faustien⁹.

2) Même vue, sur un autre ton, plus héroïque, chez Nietzsche (cité par Brown) : « Je veux des héritiers — ainsi parle tout ce qui souffre —, je veux des enfants, je ne me veux pas moi-même »... « La joie cependant 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. »¹⁰ (Répétition chez Nietzsche, éternel retour : retour, non du même, mais du différent, abolition logique de répétition/nouveauté.) Le comblement : l'impertinence des héritages (l'amoureux comblé n'aurait aucun besoin... d'écrire, de transmettre).

1. Rusbrock *l'Admirable*, *op. cit.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. Précision de Roland Barthes : « Voir *infra* : contre-doxa » (voir [ici](#)).

4. Voir [ici](#).

5. Commentaire de Roland Barthes.

6. *Op. cit.*, p. 44-45.

7. Voir, de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Cedipe*, *op. cit.*

8. *Op. cit.*, p. 117. « Le Sabbat de l'Éternité, ce temps où le temps n'existera plus, est une image de l'état qui est le but final de la tendance à la répétition, dans le *soi* éternel. Les romantiques ont hérité les aspirations mystiques à l'éternité, mais ils les ont transposées dans le domaine du profane. Hegel a imaginé la fin de la dialectique de l'histoire et l'entrée finale de l'humanité dans l'éternel royaume de "l'esprit absolu" (parfait), *Absolute Geist*. La psychanalyse vient nous rappeler que nous sommes des corps, que le refoulement est du domaine du corps et que la perfection serait le royaume du Corps Absolu ; l'éternité est le mode des corps non refoulés. »
9. *Marg.* : « Heinrich von Ofterdingen ».
10. *Éros et Thanatos*, *op. cit.*, p. 135.

Comprendre

ancienne figure

Définition

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

Rappel

1) Le discours amoureux, discours de l'Imaginaire, est discours du *Je*. Or le *Je* est le lieu même de la méconnaissance. *Je veux comprendre* : articulation au symbolique : je veux me faire comprendre, me faire reconnaître, me faire embrasser (Antoine Compagnon) ¹.

2) La seule compréhension de l'amour aujourd'hui proposée est celle de la psychanalyse. Mais ni l'intellectualisation, ni même la mentalisation (analyse discursive, par le sujet, de ses conflits et de ses émotions) n'y ont bonne presse.

3) En fait, « Je veux comprendre » est de l'ordre du *cri* expressif. Ce cri indexe le désir de sauver l'objet aimé de la débâcle imaginaire, de liquider l'état amoureux sans liquider l'objet aimé.

4) Qui peut aider à comprendre ? Essentiellement l'objet aimé lui-même. Exemple de la *Gradiva*, Freud assimilant cure amoureuse et cure analytique.

Pas d'ajouts.

1. Voir *Fragments d'un discours amoureux* (OC V, p. 90) : « Je veux me comprendre, me faire comprendre, me faire connaître, me faire embrasser, je veux que quelqu'un me prenne avec lui. »
Roland Barthes précise en note : « AC : lettre ».

Conduite

ancienne figure « Que faire ? »

Enseigne possible

Type de phrase qui revient sans cesse dans les romans traditionnels, psychologiques (l'amoureux est un psychologisant) et notamment relevé dans Stendhal : « Devrait-il... (retourner à Andilly, ne pas retourner) ? *Telle était la question qu'il agitait avec lui-même* » (*Armance*)¹.

Définition

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

Rappel

1) Le sujet « normal » (Albert) pose tout problème de conduite en termes d'alternative simple : c'est la *proairesis* aristotélicienne.

2) Le sujet amoureux (Werther) récuse l'alternative, choisit la dérive. Il choisit, en fait, de *continuer* (dernier mot du *Huis clos* de Sartre).

Ajouts

FUTILITÉ

Insister sur la nature apparemment futile des problèmes que se pose l'amoureux (en dehors, ou en plus, des problèmes de fond, qui font l'objet de certaines figures : cacher ? quitter ? sublimer ?, etc.). Si Petit-autre, incidemment et négligemment (car lui est dans l'innocence de l'insignifiance), me donne son nouveau numéro de téléphone, cela veut-il dire que je doive lui téléphoner ? *Dois-je* ou *ne dois-je pas* lui téléphoner ?

Futilité = absence objective de conséquence. Mais pour l'amoureux, pour cette partie de lui qui est paranoïaque, importance énorme non du fait mais du signe qu'il est appelé à émettre + doute sur ce signe, ressassement de ce doute, répétition de l'incertitude : partie obsessionnelle de l'amoureux → Scène de langage intérieur, ballets de retentissement : *peur* (on n'insistera jamais assez sur la *peur* de l'Amoureux).

EXPRESSIVITÉ ET NON-SPONTANÉITÉ

Dois-je appeler au téléphone ou non ? Ballet de raisons *pour* et de raisons *contre*. Paradoxe : à l'expressivité éperdue du discours amoureux répond la non-spontanéité des conduites. L'amoureux n'agit pas spontanément : il est pris dans le calcul obsessionnel. Parfois, à force de délibérer, épuisé, il tente de revenir à la décision spontanée : « Eh bien, téléphone-lui, si tu en as envie. » Mais ce recours est artificiel : la temporalité amoureuse ne peut « écraser » (faire coïncider) la pulsion et l'acte. Le sujet a tout de suite peur des conséquences : c'est sa peur qui est spontanée.

LE KARMA

Karma : action conditionnée, ayant mobile et but ; type d'action qui postule une autre action, enchaînement (désastreux) des actions. On sait que le bouddhisme vise à suspendre le *Karma*, à s'en retirer, à se retirer du jeu des causes et conséquences, des conduites².

Le sujet amoureux est, certes, celui qui n'y parvient pas ; mais du moins ressent-il d'une façon sensible à la fois l'angoisse du *Karma* (dans lequel il se place) et le désir du *Nirvana* (suspension du *Karma*). Aussi les situations, *sans responsabilité de conduite*, si douloureuses soient-elles, sont vécues dans une sorte de paix. Le sujet, n'ayant rien à décider, se laisse couler, il rejoint une sorte de *paresse*. C'est ainsi qu'on peut comprendre qu'il y a une *paix du désespoir* (« un désespoir heureux »)³.

-
1. Michel Lévy, 1877, p. 131.
 2. Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, *op. cit.*, p. 66 sq.
 3. Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, *op. cit.*

Confident

ancienne figure « Parler au confident »

Définition

Figure par laquelle le sujet amoureux tout à la fois accable le confident de discours sur l'objet aimé et se reproche de lui peser lourdement par ses confidences.

Rappel

Rôles du confident, dans la relation amoureuse :

- 1) *Rôle structural* : rôle allocutoire (il permet de parler), testimonial (il ancre l'Imaginaire dans un pseudo-réel), emphatique (il accroît le volume amoureux).
- 2) *Rôle poïétique* (créatif). Le confident, par sa position allocutoire, aide à l'élaboration de l'Image. Mais aussi et inversement, il permet parfois de déflationner l'Image, de l'abîmer, au gré de petites agressivités, de petites ironies que le sujet ne pourrait se permettre face à l'objet aimé.
- 3) *Rôle substitutif* : le confident peut parfois fonctionner comme un double (économique) de l'objet aimé.

Certains analystes estiment que parler de la cure en dehors des séances elles-mêmes risque de faire chuter l'analysant du Symbolique dans l'Imaginaire. Le confident aurait ce « profit » (nocif), en entretenant le discours du sujet, de nourrir son Imaginaire.

Quant à la position du confident lui-même, elle est « intenable » : condamné à représenter platement la *doxa* ou à délirer avec le sujet amoureux. La seule position juste est pour lui d'entrer *un peu* dans le délire de l'amoureux (thème de la *Gradiva*).

Ajouts

Le rapport verbal au confident (en tant que rôle, non en tant qu'être, sujet, ami) est caractérisé par une *allocution à faible dialogue*. Or, il faut se rappeler la forme archaïque de la tragédie (pré-socratique) : pas de dialogue, monologue de la souffrance (non de l'action). Le drame \neq tragédie¹. Le dialogue de l'acteur et du coryphée : faux dialogue, car non dialectique, le coryphée étant subordonné. Pas de joute, pas de « scène » : une longue plainte. Caractère archaïque du « dialogue » avec le confident (trace dans la tragédie racinienne). Le dialogue, la scène : intérieurement, avec Petit-autre.

1. Friedrich Nietzsche, *Écrits posthumes*, *op. cit.*

Connivence

ancienne figure « Parler avec le rival »

Définition

Le sujet s'imagine parlant de l'objet aimé avec son rival et cette image développe en lui un sentiment mystérieux/paradoxal de connivence.

Rappel

1) Considéré — parlé — par deux observateurs, l'objet aimé voit sa nature objectale (d'objet) renforcée.

2) La rivalité, fait structural à conséquence agressive, cède devant l'euphorie d'une communauté de regard, de langage (*L'Éternel Mari*, de Dostoïevski).

3) Existence d'un lien amoureux au rival (italien : *odiosamato*, *amato* : de qui ?) : on est toujours jaloux de deux personnes à la fois.

Ajouts

1) Insister sur l'identification du sujet au rival, au concurrent qui est dans la même place (cf. Werther et le fou). Si je lis la peur sur le visage du rival, c'est *ma* peur que je lis ; si la jalousie, c'est ma jalousie. Le trio (classique, avec un objet central) est un trio de miroirs. Je me vois deux fois : dans l'objet aimé (Imaginaire narcissique) et dans le rival

(sujet en tant qu'il est séparé de l'image : apitoiement sur soi-même en tant que privé, frustré, etc.).

2) Commentaire de l'objet aimé avec le rival : commentaire euphorique, car commentaire avec *qui s'y connaît*. Toute complicité, toute égalité de savoir est jouissive, car elle fonctionne comme inclusion (initiation réussie). En ce sens, le commentaire est le contraire du *potin*, car l'objet reste intérieur au discours à deux, la coalescence ne cesse pas.

3) Le commentaire opère comme une mise en commun de l'objet : *a)* le caractère objectal est renforcé (cf. rappel n° 1), l'objet est à *disposition* : satisfaction d'une tendance agressive à l'égard de l'objet ; *b)* la « situation dostoïevskienne » (cf. rappel n° 2) est fondamentalement subtile (instable, pénétrée de virtualités inaccomplies → sensation de mystère dans la connivence) : un cheveu sépare la jalousie de la mise en commun de l'objet ; *c)* il y a *alliance* (cas d'inquiétude).

Contacts

ancienne figure

Définition

La figure réfère à tout discours (intérieur) suscité par un contact furtif avec le corps (et notamment la peau) de l'objet aimé.

Rappel

La figure est essentiellement sémantique : l'amoureux se pose un problème de signes.

1) Dans le champ amoureux (champ de l'Imaginaire, non de la perversion), il n'existe pas de contacts *mats* : tout contact est doué d'un sens.

2) Le contact, lorsqu'il est fortuit, est posé comme immédiatement signifiant : on s'interroge sur son intentionnalité. Le sujet s'angoisse sur la *réponse de la peau*.

Ajouts

1) S'il n'est pas fortuit, le contact (avec réponse) constitue, par sa furtivité, l'une des plus grandes jouissances du sujet amoureux. Dossier romanesque sans doute énorme sur les pressions de main : jouissance du geste absolument sélectif, caché de tous sauf du sujet, complicité étanche (dont rien cependant n'empêche Petit-autre de multiplier et de ventiler l'étanchéité !) ¹

2) Problème à poser : un contact très désiré, contenu, peut tout à coup éclater en geste. Sorte de petit *acting-out* : *contact-out* (Salavin touchant l'oreille de son chef de bureau... et se faisant incontinent renvoyer)². Dans le *contact-out*, la pulsion est au second degré, pulsion de laisser passer la pulsion : pulsion de transgression, pulsion de risque, qui annule le plaisir proprement dit, le plaisir érotique du contact des épidermes. Voir Proust : Charlus et ses contacts³ :

[« Comment ! vous ne savez pas vous raser, même un soir où vous dînez en ville vous gardez quelques poils, me dit-il en me prenant le menton entre deux doigts pour ainsi dire magnétisés, qui, après avoir résisté un instant, remontèrent jusqu'à mes oreilles comme les doigts d'un coiffeur. »]

1. Marg. : « Furtivité ».

2. Salavin est le héros très ordinaire de *Vie et aventures de Salavin*, un cycle romanesque de Georges Duhamel (1920-1932). Au début du premier roman, *Confession de minuit* (1920), Salavin est fasciné par l'oreille de son chef de bureau, M. Sureau : il finit par la toucher du doigt et provoque un esclandre.

3. *Op. cit.*, II, *Le Côté de Guermantes*, p. 562.

Contingences

réunion de deux anciennes figures :
« Contingences » + « Traverses »

Définition

Menus événements, incidents, traverses, vétilles, mesquineries, futilités, plis de l'existence amoureuse : tout noyau factuel d'un retentissement ou d'une contrariété qui vient traverser la visée de bonheur du sujet amoureux, comme si le hasard intriguait contre lui ; tout fait ténu qui donne prise à l'énergie de démultiplication du discours amoureux.

Rappel

Figure 17, « Contingence » : 1) Dans le champ amoureux, les événements les plus futiles sont pris dans une aire de résonance métaphysique. D'où le dépaysement constant du sujet amoureux.

Figure 92, « Traverses » : 2) Dans cette figure, l'accent était mis, moins sur le retentissement de certains événements, que sur les contrariétés qui adviennent au sujet amoureux, événements dont il peut se dire : *pas de chance !*

Ajouts

Brèves remarques

1) Quant aux événements, le discours amoureux ne fait pas acception d'importance. Il ne connaît pas la catégorie du futile (cf. « Catastrophe »¹ : la situation extrême : Dachau et un petit malheur amoureux). Voies d'investissement « anormales ».

2) Pour le sujet amoureux, l'incident est toujours inopiné (une rencontre quand il ne faut pas, etc.). Soudaineté, comme une emphase qui accroît la signification du hasard : ce qui tombe brusquement sur le sujet comme un voile, une chape, un filet, un *ravissement noir*. L'incident est comme un opérateur de mutation, *une clef qu'on tourne*. La brusquerie de l'apparition est un opérateur de sens.

3) L'incident le plus ténu *vaut pour* toute la situation, le système, la structure : valeur substitutive, sémantique forte. Toute la structure vous est jetée au visage sous les espèces d'un signe. Les incidents sont comme un voile de sens : le *maya*, monde multiforme des faits et des événements en tant qu'ils sont classables, signifiants.

4) Tout incident, étymologiquement : *ce qui tombe* et sera mal recouvert par le contrôle de soi, la politesse, l'aménité, etc., *ce qui fait un pli* (cf. Andersen, *La Princesse au petit pois*)². Tout incident est un *déclencheur* (de discours amoureux).

5) Amoureux : structure délirante. Sa vie est comme le rêve. Freud (*Science des rêves*) : a) pensée diurne : entrepreneur du rêve (idée ou envie de réaliser le rêve), b) + capitaliste qui subvient aux frais pour le lancement du rêve (un désir émanant de l'inconscient)³. De même, incident (contingence) : entrepreneur du discours amoureux, grâce au capital de l'Imaginaire.

6) L'événement est si immédiatement pénétré de sens, si lié à un retentissement (sémantique) de structure, qu'on peut élargir et dire (avec François Wahl) : « Là où il y a de la psyché, il y a de l'événement. » Métonymiquement, le vrai événement : c'est le retentissement de l'événement.

7) L'incident, la contingence peut être hystérique : production d'une hystérie de blocage. Malice du corps bloquant *précisément* une déclaration importante, dont le sujet attendait beaucoup, au moment *précisément* où elle peut se faire. Le sujet a mal au ventre, à la vessie, il a la grippe, etc. : tous substituts de l'aphonie hystérique.

1. Voir [ici](#).

2. Afin d'éprouver la délicatesse et la sensibilité de la princesse, un petit pois est placé sous l'amoncellement des matelas de son lit.

3. *La Science des rêves*, op. cit., p. 64.

Découragement

nouvelle figure

Définition

Bien distinct de l'angoisse, le Découragement est le plus obtus des sentiments de malheur dont peut être la proie le sujet amoureux ; il survient au gré d'une situation mesquine au cours de laquelle l'objet aimé vient à *manquer*, d'une façon ou d'une autre, au sujet amoureux, lorsque cette situation, dans sa mesquinerie même, apparaît comme devant se répéter, le long de la vie amoureuse, à l'infini.

Le *taedium* Cf. Cicéron : *Taedium vitae*, qui le conduit au suicide.

Le Découragement se situe dans le champ terminologique (champ des mots-enseignes) de « triste » (« tristesse » : mais qu'est-ce que la tristesse ? *Tristitia usque ad mortem*)¹, « moche » (la « mocheté » réfère, au-delà de la situation, à l'altération de l'image de Petit-autre) ; et une exclamation banale : « C'est décourageant ! »

Le Découragement est la résultante de trois discours :

— Petit-autre est saisi dans une situation « mesquine », qui le dévalorise : un entour humain « bête », un vouloir-saisir incompréhensible ou réprouvé par le sujet amoureux.

— Cette situation est de celles qui séparent Petit-autre du sujet : un glacis sans brio s'interpose entre l'image et le sujet.

— La situation est saisie comme une répétition (cela a déjà eu lieu) qui ne cessera jamais. Le cœur du découragement, c'est que Petit-autre apparaît entêté, figé dans une distance que rien ne modifiera jamais.

— Découragement = non-espoir + platitude du trait répété.

Le Découragement est une sorte de désespoir *en feuilleté* (deux couches):

1) Désespoir interne à la demande : échec de la demande, impossibilité d'obtenir la satisfaction du fantasme, par exemple, d'union — vivre avec Petit-autre — ou de mutualité (être aimé comme le sujet aime).

2) Sentiment que, même si la demande était satisfaite, le sujet ne serait pas comblé (le Découragement est « réaliste »). Cf. le *Je pleure amèrement* (quand tu me dis : Je t'aime), le *Bitterlich*² de Heine.

Les deux issues, pourtant décrochées, sont bloquées, et c'est cette impasse à double cran qui constitue le Découragement.

LE DÉSENCHANTEMENT

Dans le Découragement se dessine la figure d'un risque : le risque de désenchantement. Le sujet a peur d'être désenchanté de Petit-autre, il a peur : *a*) de l'altération de l'image, *b*) de la culpabilité qu'il éprouvera de cette altération.

1. *Tristitia usque ad mortem* (latin) : tristesse jusqu'à la mort.

2. *Bitterlich* (allemand) : amèrement.

Démons

ancienne figure

Définition

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 le mot de Goethe — du paradis que, dans d'autres moments, la relation amoureuse constitue pour lui.

Rappel

1) Le « démon » est une variété de la figure plus large « Entraînement » : c'est une force précise qui entraîne le langage intérieur (la loquèle) du sujet vers le mal qu'il peut se faire à lui-même.

2) Le « démon » est apparenté à ce qui a été appelé ailleurs (*Roland Barthes par Roland Barthes*) la métonymie galopante : l'Imaginaire fait boule et roule *en roue libre*, sans aucune pensée tactique du réel¹.

3) Telle Pénélope, le sujet *abîme*, défait périodiquement ce que, d'un autre côté, il met tant d'acharnement à réussir.

Ajouts

1) *Démons* : au pluriel. Le diable est pluriel (« Mon nom est légion »)². Quand un démon est contenu, quand le sujet lui a enfin — après quelle lutte — imposé silence, un

autre lève la tête à côté et se met à parler. La vie démoniaque de l'amoureux est comme 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, à côté, se gonfle, se forme : les bulles Désespoir, Jalousie, Exclusion, Désir, Frayeur de perdre la face, le plus méchant des démons, etc., font *ploc* l'une après l'autre.

2) Comment combattre, repousser, faire taire un démon (vieux problème ecclésial) ? Les Démons se combattent essentiellement par le langage (formule d'exorcisme) parce qu'ils sont essentiellement des êtres de langage. Supposons un sujet amoureux qui croit qu'il est en train, enfin ! de réussir à sortir de la crise, de l'impasse amoureuse. Tout d'un coup, une loquèle le prend au sujet de Petit-autre (il ne cesse d'y penser pendant tout un long et fastidieux voyage en auto), et il voit dans cette loquèle irrépessible le signe d'une rechute : c'est la bulle, le démon « Rechute » (le *mot* « Rechute »). À cette chimère dévorante, à cet être de langage, il faut opposer son seul ennemi possible : le langage lui-même. Non, il ne s'agit pas d'une « Rechute », mais d'un *dernier soubresaut du mal* (du démon précédent) : un peu d'air revient dans cette image d'un processus dialectique (on s'en sort, non par la ligne droite, mais par la spirale).

-
1. Un fragment s'intitule bien « L'induction galopante », mais il porte sur le rêve de « subvertir la *doxa* narrative » (OC IV, p. 675). C'est le fragment « La scène » qui correspond le plus au texte du séminaire : « Si la scène a un retentissement si grave, c'est qu'elle montre à nu le cancer du langage. Le langage est impuissant à fermer le langage, c'est ce que dit la scène : les répliques s'engendrent, sans conclusion possible, sinon celle du meurtre ; et c'est parce que la scène est tout entière tendue vers cette dernière violence, qu'elle n'assume cependant jamais (du moins entre gens "civilisés"), qu'elle est une violence essentielle, une violence qui jouit de s'entretenir : terrible et ridicule, à la manière d'un homéostat de science-fiction » (OC IV, 732).
 2. Marc 5,9.

Dépendance

ancienne figure

Définition

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

Rappel

1) Cette figure est le classique de l'aliénation amoureuse, culminant dans le vasselage amoureux (le *domnei*) de la *cortezia*.

2) Plus la circonstance est ténue, plus la Dépendance apparaît vertigineusement au sujet aliéné : repérage des *futilités* où cette dépendance apparaît.

3) L'affolement de Dépendance se redouble de sa conscience : l'humiliation d'être dépendant s'ajoute à la Dépendance.

Ajouts

1) Sur le consensus qui fait de la Dépendance l'identité même de l'état amoureux :

a) *Banquet* : Pausanias. L'opinion athénienne admet chez l'amoureux des conduites condamnées pour autre chose ; par exemple, que « les amants couchent à la porte des aimées et s'asservissent eux-mêmes à une servitude qu'aucun esclave ne voudrait tolérer ». ¹

b) *Cortezia* : Amour courtois : création de ce qu'on peut appeler « un objet affolant », « un objet dont les exigences, quant à l'épreuve, tendent à ne plus avoir de limites dans le sens de la cruauté » (Safouan, *Le Structuralisme en psychanalyse*)².

c) Lacan, reprenant Freud (*Séminaire I*) : stricte équivalence de l'objet et de l'Idéal du Moi dans le rapport amoureux (par la captation que l'objet opère du sujet) : « C'est pour cette raison qu'il y a [...] dans l'hypnose cette fonction économique si importante qu'est l'état de dépendance, véritable perversion de la réalité par la fascination sur l'objet aimé et sa surestimation. »³

2) Redans obsessionnels de la Dépendance : bien observable dans l'« Attente » (voir cette figure)⁴. Par exemple, attendre un téléphone. Détail de l'asservissement : ne pas oser sortir ; si éloignement du téléphone (bain, jardin), recommander trois fois qu'on prévienne ; si sorties inévitables, les combiner obsessionnellement. Une fois sorti, se dépêcher dans la rue, s'impatienter du lent bavardage des commères chez un commerçant (elles ne sont pas amoureuses, elles !) + imagination de la blessure qui se produira si le téléphone a eu lieu, etc. Démonstration d'une futilité sans fond.

3) Rébellion ou velléités de rébellion du sujet contre sa dépendance : le mouvement (même s'il échoue) est le même que celui qui rejette la loi divine ou la Nature comme loi de ce qui va de soi. Mouvement progressiste : a) Assimilation de Petit-autre à une région, un habitat supérieur, une Olympe où tout se décide et descend sur le sujet. Instance dont l'arbitraire apparaît d'autant au gré des changements de décision, de projet, et lorsque Petit-autre apparaît lui-même comme soumis à une instance à lui et la répercutant : profil d'un monde de la Nécessité, de la Mauvaise Providence, de l'Inerte sans réplique, du *c'est comme ça*, obligeant le sujet à vivre dans le constatif, sans participation. b) Réaction : revendication de réciprocité, c'est-à-dire de démocratie : « Il n'y a pas de raison pour que ce soit moi qui subisse », etc. Figure du *N'y a pas* (\neq *N'y a qu'à*). Le sujet amoureux est au stade politique où le racisme aristocratique commence à subir les premiers coups de la revendication démocratique (« Tous égaux »).

1. *Le Banquet*, traduction de Mario Meunier, *op. cit.*, p. 59 (182 d).

2. *Op. cit.*, p. 49.

3. *Op. cit.*, p. 145.

4. Voir [ici](#).

Dépense

ancienne figure « Perte »

Définition

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 ».

Rappel

1) Manifestation de la figure dans *Werther* : opposition de Werther et d'Albert qui ménage son bien, son bonheur.

2) L'amoureux n'est pas dépourvu de tactique (obtenir telle satisfaction contingente), il se donne des finalités courtes et emportées, sans rapport avec aucune stratégie ; il vit dans la dérive de la Dépense.

3) La Dépense absolue apparente le discours amoureux à une transgression économique. Réponse de Goethe à des reproches anglais : l'épidémie de suicides werthériens n'est en rien à comparer aux ravages du système commercial capitaliste.

Ajouts

1) Le sujet amoureux oscille entre : a) L'exaltation de la Dépense pure : donner pour rien, sans compter, donner son temps, ses pensées, et surtout, car c'est là que le don risque de se « reprendre », ce qu'il sent en lui de plus précieux, de plus inventif, le trésor des

ingéniosités : le don de ce que je vauX, de mon prix propre. Le *don pour rien*, étant par nature excessif, se fait aussi bien à Petit-autre qu'à l'amour. Ce don général d'ingéniosité prend alors l'ampleur d'un investissement philosophique. b) Parfois, rébellion contre ce déni de comptabilité, qui est incomplètement assumé : envie de comptabiliser, de recenser le trésor des ingéniosités dans lequel le sujet puise pour cacher, ne pas blesser, amuser, convaincre, etc.

2) Si la Dépense amoureuse, dans son statut effréné, était complètement et continûment assumée par le sujet — sans reprise —, il se produirait cette chose brillante et rare, irrésistible, que Blake appelle l'*exubérance* et qu'il assimile à la beauté : « L'exubérance est la Beauté. La citerne contient, la source déborde. »¹ L'exubérance amoureuse apparaîtrait alors comme l'auto-activité, l'auto-jouissance de l'Éros narcissique : elles débordent dans le monde extérieur. C'est l'exubérance de l'enfant dont rien ne vient censurer, refouler, châtrer la jouissance polymorphe (trans-génitale), c'est-à-dire une *utopie*. Et comme la pratique du discours amoureux ne s'établit jamais sur des moyennes (des sages, des équilibres), mais sur des successions d'*à-coups* (modèle maniaco-dépressif), la Dépense amoureuse est une sorte d'Exubérance, dont il n'est pas contradictoire qu'elle soit dépressive ou encore *triste* : l'amoureux assume un échange déséquilibré, mais ce déséquilibre, il ne le surveille pas, il le reprend. Il déséquilibre le statut même du déséquilibre en s'empêchant d'en faire un triomphe (une sécurité).

1. Cité par Norman Brown, *Éros et Thanatos*, *op. cit.*, p. 68.

Désespoir

figure nouvelle

Définition

Pensée ambivalente du désespoir d'amour, dont le sujet, outre la douleur, peut tirer une sensation de puissance.

« DANS LE DÉSESPOIR »

Revenir toujours au mot de M^{lle} de Lespinasse (lettre au comte Guibert, dernière grande passion de sa vie) : « Je vous aime comme il faut aimer, dans le désespoir. »¹

Le Désespoir est une figure obligée du discours amoureux, car le Désespoir ne fait pas acception de contingences, de causes : ne pas être aimé en retour, ne pas posséder l'objet désiré, être séparé de lui, ne pas le voir assez, etc. Tous ces échecs, partiels et contradictoires, peuvent provoquer le Désespoir d'amour (épisode de langage), mais au-delà de ces raisons, le Désespoir d'amour est toujours justifié (pense le sujet au moment où passe la figure), car il est la conscience même de l'échec statutaire du désir. Mode obligé dont l'objet *a* épuise sa course dans l'Imaginaire : c'est ce que dit le mot de Lespinasse. Le Désespoir est dans la loi même (au sens naturel : lois de la Nature) de l'Amour (« comme il faut aimer ») : figure qui est dans la « langue », la « compétence » de l'amour. Pour que la figure soit périmée (frappée de péremption), il ne faut pas chercher du côté d'une « solution » de la difficulté contingente (se faire aimer, obtenir, vivre avec, etc.), mais du côté d'une sortie de l'Imaginaire (ce qui n'exclut pas de rechercher les solutions).

On pourrait donc dire : le Désespoir est une *figure de langue*, rubrique obligatoire de la syntaxe amoureuse.

Comme figure de langue, il peut s'imposer au sujet, comme acceptation (assomption). La langue est ce qui s'accepte, sauf à « suicider » l'interlocution (c'est-à-dire sauf à se suicider).

Telle journée — à la suite de quelle chimie précédente ? — le sujet peut être nourri, exalté, vivifié, rendu heureux par la pensée du Désespoir. Se dire « le Désespoir est mon lot » peut être vécu triomphalement, si le sujet reconnaît une coïncidence *entre une langue et ce qu'il est*. Cette coïncidence de la langue et de l'être est un thème religieux ou du moins métaphysique : la notion même de langue d'Adam, *lingua adamica*, créée, donnée aux hommes par Dieu (*Babel* : ce qui dissocie la langue et l'être). Le sujet découvre ou reconnaît la langue qui lui convient, il n'est plus déchiré : la langue devient expression nue de Vérité, *profération* (cf. le *Je-t-aime*)². Dès lors, le sujet s'inscrit en faux contre ce mot d'un poète oriental, rapporté avec dilection par Gide dans *Les Nourritures terrestres* : « Le désespoir est une erreur. »³ Pour le sujet amoureux, le Désespoir, c'est la Vérité.

Vérité → Puissance. Quel est le sujet maître du monde ? À coup sûr, le Désespéré → force invincible. Le Désespoir a alors la « valeur » (la place) d'une drogue, car la drogue ne répond pas du tout à une idée de rêverie, de Nirvana, de dérive : elle a pour fonction de réaliser (et non de déréaliser). Exemple : Sartre prenant de fortes doses d'amphétamines pour écrire (je ne sais plus quel livre)⁴. Dès qu'il y a écriture, il y a volonté de puissance. L'amour comme drogue (cf. intoxication) produit cette écriture : le Désespoir, car peu importe de quel jouet la drogue se pourvoit (tout ceci, autrefois, noté d'ailleurs sous Tenuate)⁵.

1. Voir [ici](#).

2. Voir [ici](#).

3. Aucun passage ne correspond précisément à la remarque de Roland Barthes. En revanche, de nombreuses pages expriment le même refus de la souffrance et de la douleur. Voir en particulier dans *Les Nouvelles Nourritures terrestres*, in *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, introduction par Maurice Nadeau, notice et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 278, 284, 296, 298...

4. Sartre écrit *La Critique de la raison dialectique* sous Corydrane. Voir Annie Cohen-Solal, *Sartre (1905-1980)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 627-629.

5. Médicament, dérivé des amphétamines, utilisé dans le traitement de l'obésité.

Doxa

Définition

Le sujet amoureux se sent agressé par le discours de l'Opinion publique (*Doxa*). Contre ce discours du lieu commun, il revendique avec véhémence le droit à son propre discours, comme discours singulier, discours du « cœur ».

Rappel

1) Écoutant le discours d'Albert, discours endoxal, tissé de lieux communs, Werther sort de ses gonds, s'exaspère, se déprime et feint de vouloir se suicider (*acting-out*).

2) La *Doxa* agresse le sujet amoureux sous deux formes :

a) Une forme plate, poisseuse, simplement oppressive (et non répressive) : tel est le discours de la *Doxa* sur l'Amour, discours dérisoire du juste milieu, de la mesure, de la comptabilité, hostile à la Dépense et à la tension du héros amoureux.

b) Une forme blessante, répressive. Elle se produit lorsque l'interlocuteur endoxal se présente tel Albert comme porteur patenté de la loi, accablant le sujet amoureux d'arguties, de restrictions, de réductions et le poussant ainsi à l'exaspération, voire à l'*acting-out* : caractère *assassin* du lieu commun.

Ajouts

Trois références (entre autres) :

1) Définition parfaite de la *Doxa* : Vincent de Lérins (434 ap. J.-C.) et l'interprétation de la Bible : « Il faut avoir pour règle ce qui a été cru partout, toujours et par tous. »¹

2) Démystification de la *Doxa* : *Tao Tö King* (II)² :

Tout le monde tient le beau pour le beau,
C'est en cela que réside sa laideur.
Tout le monde tient le bien pour le bien,
C'est en cela que réside son mal.

3) Sur la *Doxa* d'amour, poème de Heine : *Intermezzo lyrique*, n° 50³ : « En prenant le thé en compagnie... »

-
1. Retiré au monastère de Lérins, saint Vincent achève en 434 son *Commonitorium* (aide-mémoire) dans lequel il énonce une règle (dénommée par la suite « canon de saint Vincent de Lérins ») afin de distinguer la foi catholique de l'hérésie. La formule citée par Roland Barthes figure au chapitre 2 : « Comment distinguer la vérité de l'erreur ? » (Vincent de Lérins, *Tradition et progrès : le « Commonitorium »*, introduction de P.A. Liégé, traduction de Pierre de Labriolle, notes, plan de travail de A.G. Hamman, coll. « Les Pères dans la foi », Desclée de Brouwer, 1978).
 2. Lao Tseu, *Tao Tö King*, *op. cit.*, p. 59.
 3. *Op. cit.*, p. 249. « En prenant le thé en compagnie,/ On parlait beaucoup d'amour./ Les messieurs faisaient de l'esthétique,/ Et les dames du sentiment.// L'amour doit être platonique,/ Dit le maigre conseiller ;/ La conseillère a un sourire ironique,/ Tout en soupirant : Hélas !// La chambre ouvre sa bouche toute grande :/ Que l'amour ne soit pas trop sensuel,/ Sinon, il nuit à la santé./ Pourquoi ? demande tout bas la demoiselle.// La comtesse dit avec mélancolie :/ L'amour est une passion !/ Puis elle offre gentiment/Une tasse à monsieur le baron.// Il restait encore une petite place./ Tu as manqué à table, chérie./ Tu aurais si joliment parlé,/ Mon trésor, de ton amour. »

Duplicité

figure nouvelle

Définition

Figure par laquelle le sujet amoureux éprouve l'objet aimé comme un être double, qui assume à son égard des conduites dont il pense qu'elles constituent des signes contradictoires : attitude dont il s'autorise, par revendication de réciprocité, pour imaginer que la solution de la crise amoureuse consiste pour lui à assumer sa propre duplicité.

(La définition dit tout de la figure. Je ne développe pas, j'explique.)

DUPPLICITÉ DE PETIT-AUTRE

Peut-être trois duplicités :

1) *Duplicité d'être*. L'objet aimé est doté par la mythologie amoureuse d'une duplicité proverbiale : *Perfide !, Perfido !* des tragédies classiques et des opéras : « Tu me mens et je te confonds » (motif d'agression vengeresse, duplicité endoxale : dire *Je-t-aime* et ne pas aimer, donc émettre des signes trompeurs). Rattacher à une morale traditionnelle de la loyauté, de la franchise, qui est le versant psychologique d'une valeur logique (c'est la même civilisation) : la non-contradiction. Métaphysique de l'être un, de l'unité de l'être ; c'est cette métaphysique qui alimente les « scènes » et « procès » de « perfidie ». Appelons ceci la *duplicité d'être*.

(On peut imaginer une duplicité plus paradoxale de Petit-autre : qu'il donne libéralement des signes de tendresse et ne dise jamais *Je-t-aime*. En fait, ce paradoxe est lui-même endoxal, il vient d'une *doxa* propre à Petit-autre : la méfiance (ou la peur) du

langage, l'idée que le non-verbal est plus « authentique » que le verbal, que le verbal est un supplément inutile, voire dangereux.)

2) *Duplicité de structure*. En fait, ces problèmes classiques d'« authenticité », d'unité de l'être, relevaient et relèvent encore d'une morale du couple (marié) et de son interdit-farce : l'adultère. La Duplicité classique est essentiellement adultérine, et l'essence même de l'adultère, c'est le clandestin. D'où le déploiement classique d'une sémiologie du mensonge amoureux : sémiologie épuisante décrite par Proust à propos d'Albertine. Tout ceci peut être appelé duplicité de structure. Petit-autre a deux structures de vie ou une structure plurielle.

3) *Duplicité de présence*. Cependant, la structure plurielle de Petit-autre peut être patente, ouverte, donc énoncée par lui d'une façon « loyale », « franche », sans « duplicité », sans clandestinité, sans qu'il y ait à mentir sur les signes, et le sujet amoureux peut très bien continuer à souffrir. Ce dont il souffre alors est de ceci : de l'alternance d'intensités de présence. Petit-autre est tour à tour très présent et très absent. Ou encore, il juxtapose brusquement des gestes d'une proximité rare (de l'ordre de la tendresse dans ce qu'elle a de plus sélectif) et une situation dans laquelle il apparaît lointain, distant, coupé, appartenant à une autre structure. Appelons ceci la *Duplicité de présence* (ou Duplicité d'intensité).

LA DUPLICITÉ COMME FANTASME D'ISSUE

Le mécanisme obligé — la routine — de toute pensée par le sujet de la crise amoureuse est le suivant : 1) C'est intolérable. 2) Eh bien, acceptons de nous sacrifier, aimons sans rien demander en retour, acceptons la disparité des sentiments. 3) Mais c'est de la pure oblativité ! Philosophiquement inacceptable ! 4) Mutualisons les conduites (sinon les sentiments) : puisque Petit-autre ne peut s'aligner sur moi (sur mon discours), je vais m'aligner sur lui : qu'à la Duplicité de l'aimé, réponde une Duplicité de l'amoureux = fantasme d'issue. Le sujet part du risque énorme qu'il y a à tout miser sur un être, c'est-à-dire à tenir un discours monologique. D'où la solution réactive : se pluraliser (sans cependant liquider), accepter et développer sa propre Duplicité (de conduite), passer d'un discours amoureux (d'un amour) à une aire amoureuse (rapports amoureux multiples, chacun original), passer de *Love* à *Loving*¹. Cependant, il s'agit bien d'un fantasme d'issue : tant qu'il est dans l'Imaginaire, l'amoureux ne peut qu'avoir l'horreur de toute atteinte à l'unité, à la coalescence de l'image (à la Duplicité). Il ne peut accomplir sa propre Duplicité que lorsqu'il est déjà sorti. Impasse : le moyen fantasmé pour en sortir n'est accessible que si l'on est déjà sorti.

1. *Love, loving* (anglais) : amour, action d'aimer. La forme en *-ing* exprime un sens progressif.

Froid

figure nouvelle

Définition

La figure — pure métaphore — est l'une des nombreuses formes du malheur amoureux : elle ne réfère pas au « froid » qui peut intervenir temporairement dans la relation, mais au sentiment panique qui saisit parfois le sujet amoureux, en proie conjointement à l'abandon et à la déréalité du monde. L'amoureux se sent seul et dehors : triste et frileux, il désire « rentrer quelque part ».

Pure métaphore, la figure n'a pas à s'explicitier : le *Froid* serait ce qu'on pourrait appeler un *fantasme originnaire* du corps (cf. les couples héraclitéens)¹, lié évidemment à la rupture de la dyade infantine (fantasme de sevrage). Figure qui n'aurait donc pas à être réduite ou transformée : sorte d'être là du corps en proie à l'extérieur, avec le contre-fantasme du « rentrer » : « J'ai froid, rentrons. »

1. Selon Héraclite, l'harmonie apparente du monde ne s'établit que sur l'union momentanée des contraires.

Idées

figure nouvelle

Définition

Leurres de solution, quelle qu'elle soit, en lesquels l'amoureux se repose, fût-ce avec désespoir ; manipulation fantasmatique d'issue de la crise amoureuse.

L'IDÉE D'ISSUE COMME GENRE

L'année dernière, nous avons eu « Idée de suicide » ou « Esquisse du geste de séparation ». Fidèle au principe énoncé dans l'introduction (le genre toujours aligné sur les espèces), nous séparons chacune des différentes solutions fantasmées par le sujet de l'idée générale d'issue : fantasme en quelque sorte générique, mais figure autonome.

« Idées » est une figure sans contenu. Moment où le sujet, à travers des idées de solution (suicide, séparation, écriture, oblation, « modification »), saisit fugitivement le caractère formel, fantasmatique, signifiant, de toutes ces idées, entrevoit l'unité générique, l'*en-soi* mythique de la solution (de mort ou de vie). L'*Idée* (la possibilité d'une figure « Idées ») est l'une des figures qui rendent le mieux compte de la nature langagière du sentiment amoureux (du discours amoureux). Toute issue, toute solution est impitoyablement renvoyée à une *Idée* d'issue (c'est-à-dire à un être verbal). L'*Idée* d'issue, étant langage, coïncide paradoxalement avec le manque d'issue. Le discours amoureux est un huis-clos d'idées de sortie.

PATHÉTIQUE DE L'IDÉE

Les « Idées » sont à la fois dépressives et actives : *opérer* la catastrophe (suicide, séparation, long voyage, retraite, etc.). Elles sont du genre « stoïque ». Elles jouent au réel : l'amoureux essaie un réel dans sa tête. L'Idée est une scène *pathétique* que l'amoureux imagine et dont il s'émeut : un théâtre. Et c'est la nature théâtrale de l'Idée qui apaise, réconcilie l'amoureux, en dépit du contenu catastrophique de chacune de ces Idées de solution. Il y a médiation mentale d'une sorte d'art : fabrication d'un « Tableau » à la Greuze. L'Idée *se voit* comme le moment prégnant de Diderot (Lessing) : scène d'adieu, lettre solennelle, etc.¹

1. Voir, de Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein » (OC IV, 338).

Impénétrable

nouvelle figure

Définition

Figure qui rassemble les efforts du sujet amoureux pour comprendre et définir psychologiquement l'objet aimé, d'une façon en quelque sorte désintéressée, en soi, et la constatation que ce même objet aimé est impénétrable.

Précision

L'Impénétrable ne réfère pas du tout au fait que les desseins de Petit-autre à l'égard du sujet sont impénétrables (le sujet n'arrivant jamais à savoir ce que Petit-autre pense de lui, s'il l'aime, etc.), mais au fait que Petit-autre apparaît comme une personne close psychologiquement, en soi énigmatique, ténébreuse.

ÉNIGME

C'est comme énigme que le sujet s'intéresse à Petit-autre. Tout objet aimé est une énigme, scrutée avidement. 1) Le sujet s'y intéresse comme à une énigme sans solution (cf. l'intérêt pour le mystère des origines). C'est en quelque sorte la part hystérique de l'amoureux. L'hystérique s'intéresse « trop » aux « origines », « aux énigmes sans solution » (Safouan)¹. 2) Je n'arrive pas à le connaître → retournement : « Je ne saurai jamais ce qu'il pense de moi. » Ce qui est l'impénétrable de Petit-autre, c'est ma propre image. Petit-autre doit fonctionner comme l'être même du miroir (Moi idéal), mais le miroir, comme une porte fermée, ne répond pas, ne renvoie rien → quête épuisante, coups inutiles dans la porte. 3)

L'Impénétrable = la mort. Freud, « Le thème des trois coffrets » : « Dans le rêve, le fait d'être caché ou d'être introuvable est un symbole de la mort. »²

L'INTRAITABLE

« Impénétrable », « intraitable » : transporté sur le plan d'une postulation de connaissance, ce qui est visé en fait par l'amoureux dans la figure : l'indéplaçable, l'indomptable, l'*intraitable* de Petit-autre. Petit-autre apparaît comme une structure déterminée, indéformable, entêtée, fatale. Structure = identité « spirituelle », culturelle, affective, relationnelle. Nietzsche (*Par-delà le bien et le mal*, aph. 231 : « Mais au fond de nous-mêmes, tout au fond, il se trouve quelque chose qui ne peut être rectifié, un rocher de fatalité spirituelle, de décisions prises à l'avance, de réponses à des questions déterminées et résolues d'avance. À chaque problème fondamental s'attache un irréfutable : "Je suis cela..." » = des indices du problème que nous sommes, plus exactement de la grande bêtise que nous sommes, de notre fatalité spirituelle, de l'*intraitable* qui est en nous, « là tout au fond »³ → Épuisement de l'Indéplaçable.

RENVERSEMENT : L'INCONNAISSABLE COMME VÉRITÉ

Se dépasser, se démener pour un objet impénétrable : cet objet, ce destinataire est un dieu, une pure religion. Dès lors, mise en marche d'un processus mystique : on croit que parce qu'on aime on connaît mieux. Valeur « humaniste », « psychologique » : Gide à propos de sa femme (*Et nunc manet in te*)⁴ : « Et comme il faut toujours de l'amour pour comprendre ce qui diffère de nous... »⁴ Mais c'est tout le contraire ; ou plutôt, le fait d'aimer, l'*extase* d'aimer manifeste que l'autre *n'est pas à connaître*, que la question de la connaissance est impertinente. L'obscurité de l'autre n'est alors nullement l'écran d'un secret, et c'est dans cette découverte que le niveau « mystique » est atteint. Il vient alors une sorte d'exaltation à aimer à fond quelqu'un d'inconnu, et qui le reste à jamais. L'inconnaissance contingente devient une voie d'accès à la connaissance transcendante de cette inconnaissance.

DÉFINITION DE L'AUTRE

Une définition de Petit-autre est cependant possible, mais cette définition vient de ce que le sujet accepte de basculer complètement, de l'intellectuel (du « psychologique », du

« caractériel ») dans l'affectif. Nous reconnaissons ne connaître de l'autre que le plaisir ou la souffrance qu'il nous donne : l'autre est défini par la souffrance (ou le plaisir) qu'il nous procure.

Cf. Nietzsche : *Qui veut définir ?*⁵

-
1. *Études sur l'Edipe*, op. cit., p. 208.
 2. *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 93.
 3. Traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1971.
 4. *Op. cit.*, p. 1151.
 5. Voir [ici](#).

Informateur

nouvelle figure

Définition

Gêne qui résulte d'une information inopinée concernant l'objet aimé, transmise au sujet amoureux comme si de rien n'était par un médiateur extérieur : information le plus souvent anodine mais qui provoque chez le sujet soit une blessure de jalousie, soit le malaise d'une image *autre* de l'objet aimé.

La relation optimale pour le sujet est la relation duelle (dyade), coupée de l'extérieur. Tout extérieur est une menace. Soit sous forme d'ennui, si cela ne concerne pas Petit-autre, soit sous forme de blessure, s'il s'agit de l'extérieur de Petit-autre, ou mieux encore de Petit-autre comme extérieur à la relation : soit une partie de Petit-autre dirigée contre le sujet (motif de jalousie), soit une partie simplement distante, mate (malaise de l'image *autre*). Cf. la Mère seule avec le Père, la Mère en train de coudre, de lire, absente de l'enfant.

L'information apporte comme un secret surpris : thème du rideau qui s'ouvre sur une scène traumatisante. Entre donc dans le malaise la nature formelle de la divulgation, sa forme. *L'information* : morceau mat de réel, être-là du fait, comme en deçà du sens. Tout ce qui participe du fait — pour le sujet de l'Imaginaire, le lunaire — est phallique, c'est comme l'irruption d'un morceau de science dans l'Imaginaire.

La figure (le rôle) de l'Informateur est très topique. L'Informateur n'est pas n'importe qui (rôle que se passeraient tour à tour les différents amis). C'est quelqu'un qui y a en quelque sorte vocation ou intérêt. Le champ social de l'amoureux est un peu comme une communauté ethnographique, où il y a entre le « secret » (Petit-autre) et l'ethnographe (le sujet amoureux) un intermédiaire en quelque sorte obligé, quasi institutionnel : l'Informateur. Mais ici, notre ethnographe répugne beaucoup à ce que s'obstine à lui rapporter l'Informateur. Il voudrait se boucher les oreilles (et il écoute d'une façon qu'il veut

rendre mate, absente, tassée), il va même jusqu'à supposer que l'Informateur s'entête à « rapporter » par une sorte de sadisme ou de perversité plus ou moins confiante.

Intoxication

figure nouvelle
devrait être rattachée à « Annulation »

Définition

Le sujet amoureux se découvre attaché, plus encore qu'à l'objet aimé, à son expérience amoureuse elle-même, par un lien d'Intoxication (d'addiction), dont il ne peut pas plus se défaire qu'un drogué (dit-on) de sa drogue.

Simple remarques

1) La figure pointe, dans son originalité (ce pour quoi nous ne pouvons ni la supprimer ni la réduire), lorsque le sujet, par introspection, en vient à comprendre qu'au-delà de Petit-autre, c'est, comme bien des poètes l'ont dit, de l'amour lui-même qu'il est amoureux : il se sent intoxiqué d'amour, intoxiqué d'Imaginaire. Intoxication : lien organique qu'on ne peut couper, la substance dite toxique fait partie du corps. Mon corps devient *la chose* de cette substance, de cette puissance : c'est l'*addiction* (en droit romain : ordre du magistrat par lequel le créancier recevait le droit de saisir la personne du débiteur et de la traiter comme sa chose). On pourrait dire aussi *dévotion* à l'amour (à l'Imaginaire).

2) L'amour (l'Imaginaire amoureux) présente, homologiquement, les mêmes caractères (classiques : nous sommes dans la *doxa*) que la drogue :

- transmutation de perception ou de valeurs,
- singularité, atopie, condamnation par et incompréhension de la *doxa*,
- tentation d'y retourner comme à un grand « fond » : nostalgie de l'Imaginaire.

Ravisement

Définition

Épisode initial au cours duquel le sujet tombe amoureux de l'objet aimé : capture, traumatisme, enchantement, fascination. Cet épisode est appelé ici « Ravisement » pour rendre compte de l'ambivalence du rapt et du délire (ou du rapt délicieux). Nom populaire : *coup de foudre*. Nom savant : *énamoration*.

Note

L'épisode est dit ici « initial ». Mais se rappeler que, dans ces définitions, c'est le sujet qui parle. Il se peut que l'épisode soit reconstruit et replacé après coup dans une temporalité suivie de la crise amoureuse (chronique d'amour). Cf. *infra* sur la reconstruction du temps amoureux¹. Nous avons placé le « Ravisement » en tête des figures, comme seule figure sans laquelle les autres ne seraient pas possibles : seule entorse à l'ordre alphabétique. Mais c'est là peut-être une exception provisoire : il n'est pas sûr que le commencement de l'amour soit repérable. Peut-être faudra-t-il mettre plus tard *Ravisement* à « R » : une figure comme les autres, un « délire » rétrospectif².

(Je suggère, comme thèse de III^e cycle, « les coups de foudre dans les romans ».)

Rappel

Notre figure, l'année dernière, s'est construite autour de l'analogie (peut-être même l'identification) « trauma amoureux = trauma hypnotique ». Énamoration = mise sous hypnose du sujet par Petit-autre.

Articulation de la figure (rappel) :

- État de *vacance* pré-amoureux (pré-hypnotique). Cf. état crépusculaire, disponibilité vide du sujet amoureux. La figure « Vacance » (n° 94)³ devrait être remplacée ici.
- Rapt, trauma : thème de la morsure.
- *L'image* : Petit-autre s'imprime brusquement comme une *image* (Charlotte et les tartines, Ériphile et le bras sanglant d'Achille, Iseult découvre Tristan au bain).
- L'image est encadrée : thème du tableau.
- Petit-autre est surpris(e) *en situation*. Silhouette au travail : Charlotte coupant les tartines, l'homme aux loups voit la jeune bonne Grouscha par terre, en train de frotter le plancher.
- Alibi culturel (sublimant) du rapt : la notion de *beauté* (le portrait, le blason).
- La « cristallisation ». Retour à l'hypnose : la poule du jésuite Athanasius Kircher : *Experimentum mirabile de imaginatione gallinae*. Le trait à la craie, les pattes détachées, la poule fascinée : *vehemens animalis imaginatio*. Cristallisation : moment du *deliement*.

Ajouts⁴

CAPTURE

Mythiquement : énamoration (coup de foudre). Irruption et imposition d'une forme extérieure : asservissement brusque.

1) Rappeler les liens mythiques (et historiques) entre l'amour et la guerre. Amour donné sous la métaphore *guerre* :

- *Fitna*⁵ : guerre matérielle ou idéologique et entreprise de séduction sexuelle.
- *Cortezia*.
- Énamoration (comme capture) : comme la trace psychologique d'un donné archaïque, temps où les hommes devaient enlever (ravir) les femmes, pour des raisons économiques (pratique dérivée de l'exogamie) : rite du mari « enlevant » l'épousée par-dessus le seuil de la maison. Il y aurait à faire une analyse (moderne) du mythe du rapt (peinture, mythologie, littérature), en déchiffrant les inversions de la lettre : a) Ne pas dire seulement que le coup de foudre est un rapt guerrier, mais dire aussi qu'il y a peut-être dans le rapt (violence pour se saisir, enlever, emporter, écarter) la position d'un rapport amoureux : liens *amoureux* entre tout ravisseur et sa victime (analyser les comptes rendus de rapt actuels)⁶. b) Indifférenciation des contenus psychologiques par rapport aux rôles. Mythiquement, le ravisseur est « amoureux » de l'objet ravi. Dans l'énamoration, c'est l'objet

ravi qui est amoureux de son ravisseur. Chiasme : l'*objet* ravi devient le *sujet* amoureux, le *sujet* ravisseur devient l'*objet* aimé.

2) *Tomber* amoureux : toutes les images de la chute : aux mains des ennemis, dans la maladie (tomber malade), épilepsie (haut mal) ; fauter (chute morale), tomber aux pieds, aux genoux. Petit-autre est *debout*, érigé, son image est droite, c'est une stature (une statue). Chute → *blessure*, c'est-à-dire béance, centrale, radicale. Ruysbroek : « La moelle des os, où résident les racines de la vie, est le centre de la blessure » ; « La chose béante, qui est au fond de l'homme, ne se referme plus facilement »⁷. Propre de l'énamoration, comme dans *S/Z* : coïncidence de la castration et de la castration. Ici, écrasement immédiat du manque symbolique et du manque imaginaire. C'est la blessure d'amour : béance, hémorragie du sujet (d'où la métaphysique isoldienne, *Mort à Venise*⁸, etc.)

3) Comme souvent, c'est le langage mystique (cf. la « blessure »)⁹ qui décrit le mieux le phénomène amoureux, c'est-à-dire qui élabore les métaphores topiques (là où ce n'est presque plus métaphorique). Ainsi de la métaphore de l'*attouchement*. Ruysbroek : « C'est son doigt qui a fait ce désir : plus l'attouchement a été fort, plus le désir est terrible. »¹⁰ L'image captivante vient en effet *toucher* le sujet, c'est-à-dire, selon toute la mythique de l'Image magique, contaminer et/ou guérir. En religion, le miracle (c'est-à-dire le passage du surnaturel, la transgression de la nature) ne se fait pas par le simple usage fonctionnel de l'image (elle est faite pour être vue), mais par la transgression des codes : *toucher* l'image (par exemple l'embrasser dévotement). Le traumatisme radical de la vue amoureuse est dans l'hallucination du sujet qui assiste à la subversion des sens perceptifs et s'éprouve *attouché* par une image. (Il s'agit seulement d'une métaphore ? Le délire consiste précisément à vivre dans un monde où les métaphores sont abolies.)

4) Tout cela veut dire que la capture amoureuse (et c'est en cela que c'est une capture) vaut pour l'imposition brusque d'une force extérieure : ce qui vient brusquement au sujet, c'est l'extérieur de la « raison ». D'où la mythique très riche du « tomber amoureux » involontaire (thème du philtre d'amour). Dans cette mythique, rien de plus détonnant (musique) et détonant (exploser) que cette phrase de *L'Heptaméron* de Marguerite d'Angoulême, dans l'histoire d'Amadour. Amadour voit Floride à la cour du vice-roi de Catalogne : « Après l'avoir longtemps regardée, *se délibéra de l'aimer*. »¹¹ Vais-je délibérer de devenir fou ? Et pourtant ? N'est-il pas vrai qu'à un certain niveau on *décide* de « tomber amoureux » (c'est-à-dire qu'on pourrait décider de ne pas tomber) ? La vacance pré-hypnotique est la place même du « désirer-être-amoureux » : elle est la *délibération* même d'où va sortir l'amour. La question est non pas pourquoi est-ce que je tombe amoureux ? Car, à cette question, répond très bien toute la structure névrotique du sujet (névrose d'Imaginaire), mais pourquoi, oui, pourquoi diable de ce Petit-autre-là ? En quoi ce Petit-autre répond-il, au milieu de dizaines d'autres possibles, à mon désir, désignant alors sa

spécificité irréductible, inconnue de moi ? (cf. figures « Adorable », « Atopos », « Impénétrable »).

ENCADREMENT

L'objet apparaît *encadré* (ou du moins, à coup sûr, je l'encadre tout de suite) : Charlotte aux tartines découpée dans l'encadrement de la porte. Nous aimons d'abord le personnage d'un tableau. Économie de cet encadrement (objectif ou fictif) :

1) Il met l'objet en position temporelle, comme vu brusquement pour la première fois : un rideau s'ouvre, se déchire, ce qui n'avait pas encore été vu est tout d'un coup vu et dès lors dévoré des yeux. Le cadre vaut pour une *inauguration* (cf. le vernissage : descente du Christ sur l'icône au moment où le vernis est passé). L'image captivante est une icône *touchée*, remplie par une Présence, une Plénitude, qui précisément va m'exclure de son plein. Cf., dans les cérémonies d'initiation du paganisme grec, le moment décisif est la manifestation, le « découverture » du caché : *l'Époptie*.

2) Encadrement de la première vision vaut pour une consécration (attouchement d'un objet — pierre, bateau — par le sacré). Pourront donc être consacrées comme élément traumatique, non seulement l'image visuelle, mais aussi des « images sonores » dès lors que le sujet les marque d'une légère solennité : timbre de voix, phrase (on peut tomber amoureux à cause d'une phrase qui vous est dite, non pas une chose dite, un contenu, mais la phrase elle-même, dans son schéma syntaxique, qui persiste, *rémane*).

3) Ceci amène à la fonction « économique » de l'encadrement. Il prépare le *souvenir* : image d'abord encadrée, dont on se souviendra, qu'on reverra dans sa tenue, sa limite, son figement (« photo » = souvenir). De là, on aperçoit la dialectique même de *l'après-coup* (le trauma est un *après-coup* ; sa face fantasmatique est plus importante que sa face événementielle). Je reconstruis — d'une façon quasi hallucinatoire — une image traumatique (la « première » image), et l'acte même d'élaboration est d'encadrer *après coup* cette image, d'en faire une « scène » de capture.

MODES DE L'IMAGE

L'image est une « silhouette » (en situation), une *Gestalt*. Animaux étudiés par Lorenz et Tinbergen¹² : le *déclencheur* de la mécanique sexuelle n'est pas la réalité du partenaire, la particularité d'un individu, mais le type, l'image (*Imago*, au sens rhétorique : *type, exemple*). Embrayage imaginaire, d'où la nature spécialement leurrable des comportements sexuels (Lacan, *Séminaire I*)¹³.

Autrement dit, le *déclencheur* de l'image, c'est son mode, le *style* à travers quoi elle est saisie : pas d'image capturante sans son mode. Ces modes ? À inventorier, dans leur subtilité. Par exemple :

— Mode massif, repéré par Lacan (*Séminaire I*), précisément à propos de Charlotte/Werther : le mode *anaclitique*, l'*Anlehnungstypus*¹⁴, le narcissisme anaclitique. Charlotte est vue en train de pouponner un enfant (en fait elle distribue des tartines) : « C'est ça, l'amour. C'est son propre moi qu'on aime dans l'amour, son propre moi réalisé au niveau imaginaire. »¹⁵ Je m'aime d'être aimé, comme l'enfant est aimé de Charlotte.

— D'autres modes possibles, hors de la typologie analytique ou en dialectique avec elle. Par exemple : a) Le mode « esthétique » : je m'éprends, dans la première image, d'un rappel esthétique. La figure captivante rappelle un portrait d'un grand peintre : je me mets à aimer ce qui *aurait pu être peint* (par le Titien, Rembrandt, etc.). b) Peut-être même : le *trivial* peut constituer un mode capturant (peu importe la réalité de cette trivialité). Nous pouvons nous éprendre brusquement d'une pose triviale, surprise chez un être d'ailleurs parfaitement distingué. Il y a des trivialités subtiles, mobiles, qui passent très rapidement sur le corps d'un être : une façon brève d'écartier les doigts, d'ouvrir les jambes, de faire remuer la masse charnue de ses lèvres, dans l'acte de manger, etc. Description qui relève du romanesque (l'Albertine de Proust a des traits de trivialité). Trivialité ≠ vulgarité (*trivialis* : qu'on trouve à tous les carrefours, c'est-à-dire qui dépossède, sur un geste particulier, l'objet de son individuation ; c'est ce caractère commun qui est tout d'un coup fascinant). *Trivial* se réfère, non à un être, mais à une parcelle de pratique, de posture (« un geste trivial »). Cela s'accorde bien avec le corps en situation, objet privilégié du coup de foudre. Rappelons-nous aussi l'homme aux loups traumatisé par la bonne accroupie en train de broser le plancher¹⁶. (Corps en situation : le *schème*. Cf. premier séminaire¹⁷, « Semblant méthodologique », à propos des métaphores pouvant désigner la figure. Il s'agit bien d'un *schème* : c'est un schème qui est le déclencheur amoureux.)

LA FASCINATION

Fascination de l'image capturante : enchantement, au sens fort (= *carmen*, charme)¹⁸, immobilisation.

Trois composantes :

1) Secousse qui trouble le corps : Lacan (*Le Séminaire*, livre XI)¹⁹. *Invidia* : fait pâlir le sujet fasciné par « l'image d'une complétude qui se referme »²⁰ (Wilhelm)²¹. Mutation du corps, comme par une électricité (cf. électrochoc). On retrouvera cette électricité dans le caractère *atopos* de Petit-autre : Socrate touchant Ménon comme une torpille, le poisson électrique (Socrate : modèle de l'objet aimé).

2) Le sujet vient se plaquer brusquement à l'image (comme une ventouse) : « le nez collé au miroir ». Coalescence imaginaire du signe, plénitude qui m'appelle au plus près, pour ne pas en être exclu (l'Imaginaire, donc l'amour : toutes blessures sont d'exclusion). *Immédiation* de l'image (reçue sans médiation) ≠ immédiate (temporelle), car elle peut être un après-coup.

3) Enfin, n'oublions pas que la dimension constitutive de la fascination est la *peur*. Dans la capture amoureuse, je me prépare en une seconde un objet propre à me faire peur pendant longtemps (précisément tant que je serai fasciné). Comme source de blessures, de coups ? Sentiment à explorer : je n'en sais pas davantage pour le moment.

Renversement du regard : dans l'hypnose, l'hypnotiseur « hypnotisé d'une façon typique par le regard » (*Essais de psychanalyse*)²² (ceci n'est plus vrai dans la technique de Gérard Miller²³ : surtout par la voix, *Ornicar*, 4²⁴) ≠ Hypnose amoureuse. Renversement : dans la scène du coup de foudre, Petit-autre ne me regarde pas ou du moins ne me regarde pas forcément : il est en situation, c'est moi qui le regarde intensément. La fascination vient de ce que mon regard s'attache d'une façon « déraisonnable » à un objet (cf. les expériences de première hypnose : suivre un point brillant). Ce renversement du regard est comme un renversement de *voix* (grammaticale) : passage du passif à l'actif (je suis fasciné → je regarde activement) ; ou plutôt création d'un *passif-actif*.

Nous ne savons pas si la scène (« initiale ») de fascination a réellement eu lieu, puisqu'elle peut n'être qu'un *après-coup*, une reconstruction (cela n'a pas d'importance, qu'elle ait eu lieu ou non). Mais le regard du fasciné, ce regard intense, anormalement tenu, ce regard immobilisé fonde une pratique qui revient obsessionnellement chez le sujet amoureux, tout au long de sa passion : *scruter* le visage, le corps de l'objet aimé (« action de fouiller »). Épisode célèbre du sommeil d'Albertine, ou plutôt d'Albertine dormant *scrutée* par le Narrateur proustien (cf. tous les tableaux de personnages endormis). Opération énigmatique, car on ne scrute pas pour surprendre des signes ou du moins la *lecture* du visage aimé n'épuise pas l'acte de scruter. C'est une lecture inexplicable, immotivée : je scrute, je détaille les accidents du visage et du corps, les cils, les ongles, la minceur des lèvres, les doigts, avec une sorte de détachement, de froideur, apparemment incompatible avec l'enchantement, le ravissement dans lequel je suis. Je regarde à la façon d'un entomologiste, qui se soucie plus de la *Gestalt*, du « sens » prégnant de la personne. Sans doute, dans ces épisodes, érotisme de l'objet partiel, pratique perverse, forme de fétichisme, succédant à la prise, à l'emprise imaginaire, qui, elle, n'est pas perverse.

Il y a un *leurre* du temps amoureux (ce leurre s'appelle roman d'amour) : leurre d'un commencement et d'une fin. Le leurre final, c'est, mythiquement, le mariage (l'union) ou la rupture (ou ses formes pathétiques : le suicide, le couvent, le voyage), alors qu'en fait la fin de l'amour n'est pas nommable : un fleuve à delta très compliqué. Le leurre initial est plus cernable : l'énamoration, la scène de capture. Mais considérer toujours ceci :

Capture = trauma (amoureux). Dans la période « L'homme aux loups », Freud s'aperçoit que la face fantasmatique du trauma « est infiniment plus importante que sa face événementielle » (Lacan, *Séminaire I*)²⁵. Fondation de la notion d'*après-coup* : la scène « capturance »²⁶ (notre figure « Ravissement ») peut être reconstituée par le sujet *après coup*. Il s'agit donc d'une grammaire complexe des temps :

La scène de capture n'existe qu'au passé (propre de la narration), *Phèdre*, I, 2²⁷ :

« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.

Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue (l'électricité de la torpille),

Mes yeux ne voyaient plus... » (la coalescence, l'immédiateté suivie plus tard du « scruter »).

Temps de l'énamoration : le passé simple, ponctuel et fictif.

Poétiquement, le sujet peut projeter le passé, comme la fondation d'une éternité : marqué par l'image (passée) jusque dans l'avenir, jusque dans l'amour : futur antérieur. Voir le poème d'amour de Jordi de Sant Jordi. La scène initiale est une marque, une empreinte jusqu'à la mort. Le visage du sujet est comme la plaque impressionnée par l'image aimée, découverte d'un corps comme par l'ouverture brusque du diaphragme photographique (*Anthologie de l'amour sublime*)²⁸ :

[*Vers libres*

Je porte au front votre belle semblance

De qui mon corps, nuit et jour, fait grand fête,

Car j'ai tout misé sur votre doux visage

Qu'il en reste, en moi, gravée, une empreinte

Que même la mort ne peut effacer :

Quand je serai tout entier hors du siècle,

Ceux qui mon corps porteront au sépulcre

Verront votre signe inscrit sur ma face.]

Autre forme, dynamique, de l'*après-coup* : l'image initiale est, à volonté, reconduite. Le trauma est infiniment répété, ré-esquissé, relancé : sans cesse je *cadre*, je m'immobilise devant Petit-autre et je l'immobilise (double mouvement de la prise photographique : ne bougez plus = je ne bouge plus). Il y a des réapparitions de Petit-autre en tant que

personnage de la scène de Ravissement. Il y a des relances du rapt. Petit-autre revient, au gré d'un rendez-vous, d'une posture, d'un geste, *se cadrer*, c'est-à-dire *s'inscrire* dans mon corps fasciné, comme il le fit pour Jordi de Sant Jordi.

1. Voir [ici](#).
2. C'est ce que fera Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*.
3. Voir [ici](#).
4. Précision de Roland Barthes en marge : « sans accent circonflexe ». Voir [ici](#).
5. Voir [ici](#).
6. En 1973, lors d'un hold-up dans une banque de Stockholm, les otages prirent le parti de leurs ravisseurs. Le psychiatre américain F. Ochberg analysa ce phénomène, en 1978, sous le nom de « syndrome de Stockholm » (amour de la victime pour son bourreau).
7. *Rusbrock l'Admirable*, *op. cit.*, p. 15.
8. Sur l'Isolde de Wagner, voir [ici](#). L'écrivain Gustav Aschenbach, héros de *La Mort à Venise* de Thomas Mann, est fasciné par le jeune Tadzio, dont il tombe passionnément amoureux. Il meurt du choléra auquel il s'était délibérément exposé.
9. Voir [ici](#).
10. *Op. cit.*, p. 45.
11. Cité par Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane : autour de « L'Heptaméron »*, *op. cit.*, p. 293.
12. Selon Konrad Lorenz (1903-1989) et Nikolaas Tinbergen (1907-1988), fondateurs de l'éthologie moderne, l'homme, dans son comportement, ne se distingue pas de l'animal par nature, mais par degré de développement. Roland Barthes se reporte aux analyses de Jacques Lacan dans *Le Séminaire*, livre I, *op. cit.*, p. 140.
13. *Op. cit.*, p. 140.
14. *Anlehnungstypus* (allemand) : choix d'objet par étayage. « Type de choix d'objet où l'objet d'amour est élu sur le modèle des figures parentales en tant qu'elles assurent à l'enfant nourriture, soins et protection. Il trouve son fondement dans le fait que les pulsions sexuelles s'étaient originellement sur les pulsions d'autoconservation » (Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 66).
15. *Op. cit.*, p. 163.
16. Voir [ici](#).
17. Voir [ici](#).
18. *Carmen* (latin) : air, poème, parole magique.
19. *Op. cit.*, p. 65-97. Les indications de pages correspondent à la section « Du regard comme objet petit a ».
20. *Ibid.*, p. 106 (« Qu'est-ce qu'un tableau ? ») : « *Invidia* vient de *videre*. L'*invidia* la plus exemplaire, pour nos analystes, est celle que j'ai depuis longtemps relevée dans Augustin pour lui donner tout son sort, à savoir celle du petit enfant regardant son frère pendu au sein de sa mère, le regardant *amare conspectu*, d'un regard amer, qui le décompose et fait sur lui-même l'effet d'un poison. [...] Chacun sait bien que l'envie est communément provoquée par la possession de biens qui ne seraient, à celui qui envie, d'aucun usage, et dont il ne soupçonne même pas la véritable nature. Telle est la véritable envie. Elle fait pâlir le sujet devant quoi ? — devant l'image d'une complétude qui se referme, et de ceci que le petit a, le a séparé à quoi il se suspend, peut être pour un autre la possession dont il se satisfait, la *Befriedigung* » (p. 105-106).
21. Wilhelm est le spectateur de la passion de Werther et de Charlotte.
22. *Op. cit.*, p. 153.

23. Du psychanalyste Gérard Miller, Barthes a préfacé *Les Pousse-au-jour du maréchal Pétain* (1975). Voir OC IV, 804.
24. « Crime et suggestion », suivi d'une note sur Freud et l'hypnose ; « Expériences hypnotiques », compte rendu de Gérard Miller.
25. *Op. cit.*, p. 45.
26. Néologisme forgé par Roland Barthes.
27. La tragédie de Racine. Les parenthèses sont des commentaires de Roland Barthes.
28. Benjamin Péret, *op. cit.*, p. 102. Continuateur des troubadours languedociens et provençaux, Jordi de Sant Jordi vécut pendant la première moitié du xv^e siècle. Il s'agit de la première strophe du poème.

Le discours amoureux (suite) Les intimidations de langage

Compte rendu d'enseignement 1975-1976

Comme l'année précédente, le séminaire a été divisé en deux parties : un séminaire restreint réservé aux étudiants en cours de scolarité et un séminaire élargi ouvert aux auditeurs et consacré à la recherche du directeur d'études.

1. Séminaire élargi : « le discours amoureux » (suite)

Le directeur d'études a repris et poursuivi l'exposé de sa recherche sur le discours amoureux. D'une part, profitant de l'expérience de l'année précédente, on est revenu longuement sur des questions de méthode, expliquant pourquoi, dans ce second séminaire, on décidait de ne plus s'en tenir à *Werther* comme texte-tuteur et de laisser remonter à l'analyse de l'énonciation une sorte de mémoire culturelle diffuse, et précisant la notion de « figure » du discours amoureux, telle qu'on l'avait déjà utilisée. D'autre part, aux figures étudiées l'année précédente, on en a ajouté de nouvelles, que *Werther* n'avait pas permis de bien repérer, et on a traité chacune d'elles en faisant appel, comme par le passé, aux ressources de la littérature, de l'ethnologie et de la psychanalyse.

2. Séminaire restreint : « Les intimidations de langage »

Ce séminaire a été occupé par des exposés d'étudiants, donnés à partir d'un thème unique : la notion de « discours tenu ». Ces exposés ont eu pour objet : le discours proustien

(Alain Brusset), le discours de Socrate (Patrizia Lombardo), les discours de deux personnages de *La Montagne magique* (Isabelle Grelet et Françoise Kruse), le discours de l'intimidation (Igor et Grégori Bogdanov, Christian Binder), le discours médical (Roland Havas), le discours de la psychanalyse (Antoine Compagnon et Contardo Calligaris, J.-P. Laurent). Chacun de ces exposés a été suivi d'une discussion.

Activités scientifiques du directeur d'études

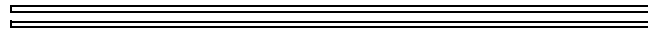
a) *Conférences* : « L'analogie et la théorie du texte », Séminaire interdisciplinaire de M. Lichnerowicz au Collège de France.

b) *Publications* : « Sur la lecture », *Le Français aujourd'hui*, 32, février 1976. — Préface (en italien) à *La Bête humaine (La Bestia umana)* de Zola, Milan, Rizzoli, 1976. — « Une idée de recherche », *De Shakespeare à T.S. Eliot. Mélanges offerts à Henri Pluchère*, Paris, Didier, 1976, p. 285-288.

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES¹

1. Voir [ici](#).

FRAGMENTS
D'UN DISCOURS
AMOUREUX



(pages inédites)

Lors de la dernière séance du séminaire de 1976, Roland Barthes annonce son intention de tirer un livre de ces deux années d'enseignement consacré au discours amoureux.

Le livre devait d'abord comporter cent figures, comme en témoigne le manuscrit conservé dans les archives de l'Imec. En passant du manuscrit au « Dactylogramme I », Roland Barthes supprime vingt figures et arrête un choix qui ne changera plus jusqu'au livre. Ce sont ces vingt figures éliminées, mais entièrement rédigées et conservées dans une chemise (« Déchets version I »), qui sont publiées ici.

Du « Dactylogramme I » au « Dactylogramme II », Roland Barthes opère une autre modification importante : il renonce à l'« Argument » et au long développement conclusif (« Comment est fait ce livre »), au profit des deux textes que connaît le lecteur de *Fragments d'un discours amoureux*. Dans la présente édition, ces deux premières versions encadrent l'ensemble des figures inédites¹.

Comme les figures publiées dans *Fragments d'un discours amoureux*, les figures éliminées comportent de nombreuses *marginalia*. Ces *marginalia* ont été regroupées à la fin de chaque section numérotée ; une lettre, notée entre crochets, permet d'établir un lien avec le texte.

Argument

Le texte représente un discours : le discours que se tient un sujet amoureux.

Ce sujet dit *Je*, qui est le pronom de l'Imaginaire. Ce *Je* entretient avec l'auteur le même rapport qu'un personnage de roman avec le romancier qui le fait parler. Encore s'agit-il ici, non d'une personne, mais seulement d'une figure d'énonciation, du tenant d'une place (la place de celui qui parle, face à l'« autre », qui ne parle pas).

Le discours amoureux est discontinu. Les unités en sont des bouffées de langage qui viennent et reviennent, passent dans la tête du sujet, au gré des circonstances infimes, inattendues. On a appelé ces unités des « figures » ; on a donné à chacune d'elles un titre, un nom et un semblant de définition : on n'a pas essayé de les classer ; si on l'avait fait, on aurait risqué d'imposer un sens final au discours amoureux, on aurait induit à croire que l'auteur propose une « philosophie » de l'amour-passion.

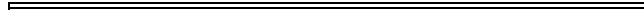
Pour composer ce sujet, on a « monté » des morceaux d'origine diverse. Il y a ce qui vient d'une lecture systématique, celle du *Werther* de Goethe. Il y a ce qui vient de lectures insistantes (le *Banquet* de Platon, le zen, la psychanalyse, certains mystiques, Nietzsche, les lieder allemands). Il y a ce qui vient de lectures occasionnelles. Il y a ce qui vient de conversations d'amis. Il y a enfin ce qui vient du souvenir de l'auteur.

Ce qui vient des livres et des amis fait souvent irruption dans la marge du texte, sous forme de noms (pour les livres) ou d'initiales (pour les amis) ; les uns et les autres sont rassemblés et nommés dans un inter-texte final. Les références qui sont données de la sorte ne sont pas d'autorité, mais d'amitié ; elles ont donc été laissées dans l'état le plus souvent incertain, inachevé, désinvolte, qui convient à un discours dont l'instance est tout autre que l'érudition. Car si l'auteur prête ici au sujet amoureux sa « culture » (paresseuse et comme aplatie par l'écriture du sentiment), 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 :

-
1. Pour davantage de précisions, on se reportera à la préface de cette édition.

Figures inédites



Puer senilis, senex puerilis¹

ÂGE. *Perte du sentiment d'âge : en tant qu'amoureux, le sujet ne s'assigne aucun âge : il n'est ni jeune ni vieux.*

1. Classement

Infans, puer, adulescens, senior, senex : toute société divise le temps du sujet humain ; elle crée des âges, les classe, les nomme et incorpore cette structure à son fonctionnement par la voie de rites initiatiques, de servitudes militaires ou de dispositions légales. C'était autrefois l'organisation symbolique qui prenait en charge ouvertement les âges (dans les sociétés ethnographiques) ; aujourd'hui, c'est la science : la médecine, la sociologie, la psychologie, la démographie, la criminologie, la politique elle-même, tous ces discours « objectifs » s'empressent de diviser et d'opposer les âges. Le pluriel ainsi constitué (« les âges de la vie ») fait peser sur le sujet humain l'une des contraintes sociales les plus fortes qu'il ait à subir (l'âge, c'est vraiment l'Autre).

Qui veut les âges ? Les sociétés archaïques, les sociétés militantes, les sociétés concurrentielles, bref toute société forte, dès lors qu'elle s'attribue le droit de représenter les intérêts de l'espèce. L'intérêt de l'espèce est de clarifier, de coder le flux des générations, dans l'espoir de le maîtriser et de lui assurer un meilleur rendement (« Attends — pour me remplacer », ou « Pousse-toi de là que je m'y mette » : c'est ce que dit *élégamment* le classement des âges). Pas de plus grand désordre social que des âges flous, indifférenciés, réversibles : innommables, inclassables ; pas de plus grande subversion que de vivre ou de penser contre la division des âges, de permuter librement les rôles humains, de retrouver l'adolescent dans le vieillard, l'enfant dans le mâle adulte, et de vouloir substituer aux degrés de la pyramide humaine l'image d'un sujet *tenu (uno tenore)*, qui ne pourrait se

diviser que de lui-même, *de l'intérieur*, et qui aurait la même existence, de la première seconde de sa naissance à celle de sa mort.

(La psychanalyse au moins a ce courage. Seule de toutes les sciences contemporaines, elle ne tient aucun discours sur les âges de l'homme : pour elle, l'homme est sans âge : il n'a que l'âge de sa sexualité, mais cette sexualité n'est pas évolutive, soumise à dégénérescence : elle passe son temps à *revenir* : originée dans la nuit la plus lointaine du nourrisson, elle est toujours là au moment de la mort, car l'homme transfère toujours, aime toujours, du premier au dernier souffle. Il m'arrive, certes, de me remémorer mythiquement les âges de ma vie : mais ce ne sont que les âges de mes transferts — de mes amours.)

2. D'autres racismes

Je vis d'images sociales. Le « vieux », c'est l'âge apposé par un « jeune », qui, à partir de là, se voit lui-même « jeune ». Ce mouvement met en marche un racisme : je m'exclus d'une exclusion que je pose, et c'est ainsi que j'exclus et que je consiste. Je puis être déclarativement anti-raciste, mais si je me constitue tel à partir d'une exclusion *que je renvoie*, je deviens à mon tour raciste ; j'ai, dans un petit coin de moi, le racisme de l'anti-racisme. On rapporte ce mot d'une étudiante à son professeur : « Tu n'es ni nègre, ni juif, ni femme, alors tais-toi ». *Alors tais-toi* : mot de tous les racismes. *Tu es jeune/tu es vieux, alors tais-toi* (attends, débarrasse, n'entre pas, paye plus cher, moins cher, etc.) : il y a un racisme des âges, de tous les âges.

(Tous les racismes se tiennent. À la limite, pour qu'il n'y ait plus de racisme, il faudrait qu'il n'y ait plus de langue : le racisme fait partie de la *servilité* de la langue.)²

3. L'âge s'en va...

^[a] Éros n'est obligatoirement jeune que dans les mythes, les romans, les histoires, élaborés pour les besoins eugéniques de l'espèce (« ils eurent beaucoup d'enfants, *parce qu'ils s'aimèrent jeunes* »). Mais la passion amoureuse ne fait pas acception d'âge (comme elle ne fait acception ni de sexe ni d'objet) ; non seulement elle tombe sur vous à n'importe quel âge, mais encore elle opère une levée magique, une exonération de tout sentiment d'âge : le sujet amoureux, à la lettre, n'a aucun âge (il ne sait plus ce que c'est que ça : l'âge) — ou il a tous les âges à la fois ; il se balade à travers le temps, entremêle sans prévenir la tendresse infantine et la lassitude crépusculaire. ^[b] Comme le *puer senilis* de la rhétorique antique et médiévale, image mythique à la fois juvénile et sage, il est de cette race bizarre, un peu gnostique (faustienne ?) qui conjoint des âges réputés contradictoires ; ^[c] il maintient en lui

l'enfance (par l'emprise de la structure imaginaire, maternelle) et vit cependant *en connaissance de cause*, tout au bout d'un très long passé, près de la mort, dans *l'ombre puérile*.

Marg. : [a] *Banquet* — [b] *Curtius* — [c] *Mallarmé*.

BANQUET : discours d'Agathon.

CURTIUS : p. 122 *sq.*

MALLARMÉ : *Jamais un coup de dés...* « Le maître... l'homme... le vieillard... à l'ombre puérile. »

4. ... l'âge revient

Cet âge enlevé, c'est comme un don d'absence, un vêtement invisible prêté à l'amoureux par quelque déité. Dès que l'amour cesse — ou croit cesser —, la déesse retire, reprend et emporte le vêtement d'absence, l'âge social revient : ^[a] le roi était nu, il avait « un âge ».

(X me confiait : « Du jour où je me suis cru “libéré” de cet amour — avec la solennité fallacieuse qu'on met à ce genre de décision — je me suis senti vieux : être libre, c'était retrouver mon âge ; la dépendance m'éternisait. Le sujet — de l'Imaginaire — ne vieillit pas. »)

Marg. : [a] *Andersen*.

-
1. Sur la publication de cette figure, voir [ici](#). On reproduit ici la version conservée dans les archives de Roland Barthes. La version publiée dans *NDLR* (n° 34, 4 novembre 1978, voir OC V, 481) présente quelques modifications (suppression de la « définition », des références et des indications bibliographiques...).
 2. Paragraphe supprimé dans *NDLR*.

En un tour de main

ALTERNANCE. *La figure vise les alternances d'humeurs que le sujet amoureux croit lire dans l'objet aimé : rythme épuisant, car il y suspend ses propres états.*

1. Contrastes

Parfois, l'autre a ses humeurs, dont dépendent les miennes. Parfois encore, brusquement, les situations changent, opérant en moi des retentissements contraires. Tel soir, il se crée un moment tendre que je crois éternel ; mais le lendemain, ce moment est passé, quelque chose s'est *repris* (travail capricieux de la nuit). Ou encore : cette après-midi, nous écoutons de la musique ensemble ; mais ce soir, dans la même salle de restaurant, nous sommes à deux tables séparées. De l'intimité à l'extrémité et vice-versa, je m'épuise dans ces sautes inexorables, car le rythme, c'est la fatigue même : ^[a] j'aspire au *repos des humeurs* (*Vritti* pour le bouddhisme, c'est le train d'ondes, le processus cyclique. *Vritti* est douloureux. Seul peut y mettre fin le *Nirvana*).

^[b] (Werther : « En un tournemain, mon humeur change. Parfois il me semble bien que de nouveau la vie va quelque peu s'éclaircir d'un joyeux regard, mais hélas ! cela ne dure qu'un instant... Tu n'as rien vu d'aussi inégal, d'aussi agité que mon cœur. Ô mon ami, ai-je besoin de te le dire, à toi qui tant de fois supportas le pesant ennui de me voir passer du chagrin à la joie déréglée, de la douce mélancolie à la funeste passion ? »)

Marg. : [a] Zen — [b] *Werther*.

WERTHER : *Werther*, p. 90 et p. 5.

2. Le jeu de la bobine

Comblé/désespéré : l'enfant connaît cette rupture : sa mère est là et puis elle disparaît. Sur une simple humeur de l'autre (c'est nous qui parlons ainsi, non lui), le sujet amoureux est emporté par un chagrin épouvantable : le chagrin de l'enfant qui voit sa mère partir, sans pouvoir rien faire qu'être *sidéré* par l'énormité du malheur qui lui arrive. ^[a] De là, si l'enfant est astucieux (tel le petit Freud), l'idée de jouer, de mimer cette rupture, de la répéter fictivement pour la dominer (dit Freud), et trouver dans ce jeu de la Bobine le réconfort d'une action, d'un pouvoir et d'une indifférence (voire d'une agression).

Le jeu du *Fort/Da* ne fonde pas seulement le sens — avant même tout langage ; il enseigne aussi ce qu'est le rythme, comment rythme et sens sont liés ; peut-être même que cet épisode recèle aussi l'origine de... *l'esthétique* ? Car si le sujet amoureux pouvait *jouer* le rythme des humeurs, s'il pouvait se donner une pensée rythmée de l'alternance (une alternance dont il conduirait — ou croirait conduire le rythme), il accéderait à une sorte de sublimation retorse, faisant de sa vie une œuvre bizarre, à la fois distante et empêtrée : il jouirait de sa propre vie amoureuse comme d'une fiction à la fois régulière et mouvementée. Mais le sujet amoureux est précisément celui qui ne sait pas, qui ne peut pas jouer : il n'a *même pas* l'âge de l'enfant freudien.

Marg. : [a] Freud.

3. Rien d'autre que l'endurance ¹

Devant le cycle des saisons, 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 toujours 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 !

1. Après l'élimination de la figure « Alternance », Roland Barthes conserve ce fragment qu'il place à la fin de la figure « Intolérable » (qui deviendra la figure « Insupportable »). La version publiée ici, à peine modifiée par la suite, est

De l'amour

AMOUR. *Comme notion, l'amour ne peut manquer de constituer une image, maniée par le sujet amoureux. Toutefois, la figure ne vise pas ce que le sujet pense de l'amour, car il est précisément celui qui ne peut formuler ce qu'il en pense, mais plutôt l'enquête incessante qu'il mène pour tenter d'éclaircir l'évaluation dont l'amour est l'objet de la part des systèmes interprétatifs, lorsqu'ils opposent, d'une façon insuffisamment fondée, lui semble-t-il, un « bon » et un « mauvais amour ».*

1. Sous la lampe

Qu'est-ce qu'il pense de l'amour, l'amoureux ? — En somme, il n'en pense rien. Il voudrait bien savoir *ce que c'est*, mais étant dedans, il le voit en existence, non en essence. Ce dont il veut connaître (l'amour) est la même chose que ce avec quoi il parle (le discours amoureux) ; la réflexion lui est certes permise, mais comme cette réflexion est aussitôt happée dans le ressassement des images, elle ne tourne jamais en réflexivité : exclu de la logique (qui suppose des langages extérieurs les uns aux autres), il ne peut prétendre *bien penser*. Aussi discourrait-il sur l'amour à longueur d'année qu'il ne pourrait 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 ; il est 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. »¹

(Il ne s'agit pas ici de la farce culturelle par laquelle on décrète l'amour « mystérieux », « indicible », « inexplicable » en soi. Je ne me prête nullement à cet au-delà du langage qui a toujours ébloui les Classiques et qu'ils appelaient le « je ne sais quoi » (M^{lle} de Scudéry : « L'amour est un je ne sais quoi qui vient de je ne sais où et qui finit je ne sais comment »).

Ce qui me gêne, ce ne sont pas les adjectifs, c'est le verbe (*être*) : la définition, voire la nomination : je vis du mot « amour » et, pourtant, il me déçoit.)

REIK : Proverbe cité par Reik p. 184.

2. Qui suis-je ?

Et pourtant revient toujours la question : « Mais enfin, qu'est-ce que c'est, l'amour ? » Si vous êtes diabétique (ou croyez l'être), vous achetez fatalement un « Que sais-je ? » sur le diabète. Si vous êtes amoureux, vous voulez des livres qui expliquent l'amour. Vous essayez toujours de vous placer *dans le tableau* des maladies, des passions, des névroses. *Qui suis-je ?* Ne pouvant répondre en essence (ce temps est révolu), vous cherchez à répondre en classement : je fais partie de la classe des amoureux, je me classe, donc je suis.

(Tous les romans d'amour, comme autant de « Que sais-je ? » sur l'amour.)

3. Incertitudes d'évaluation

Puisqu'il ne peut savoir lui-même ce qu'est l'amour, le sujet recourt à d'autres pensées ; il mène une enquête auprès des grands discours qui ont pu parler de l'amour et qui sont interrogés avec angoisse. Mais ce qu'on lui renvoie toujours partout, c'est moins une définition qu'un jugement. Une évaluation péremptoire et pourtant vague, fondée sur des critères indécis, traverse toute théorie, toute opinion sociale dont l'amour est l'objet : ^[a] l'amour est à la fois bon et mauvais : ^[b] c'est une bonne valeur, il assure le passage de l'égoïsme à l'altruisme ; c'est une mauvaise valeur, il aliène. Comme faire le partage ? Où passe la ligne entre le bon et le mauvais amour ?

(L'opinion athénienne, au dire de Pausanias, représente très bien ces incertitudes d'évaluation : tout le monde exalte celui qui aime, tous les moyens (implorer, s'aplatir) lui sont permis, qui sont durement condamnés ailleurs ; l'amant qui réussit est estimé, celui qui échoue est méprisé ; les amoureux sont les seuls assermentés dont les dieux pardonnent le parjure. Mais en même temps la *doxa* surveille et censure : les pères, les pédagogues, les camarades briment ou insultent les jeunes amoureux. L'amour est intermédiaire : bon ou mauvais selon la qualité des actions qu'il engendre, etc.)

Marg. : [a] Freud — [b] *Banquet*.

BANQUET : discours de Pausanias.

4. Le mauvais amour

^[a] Le mauvais amour, c'est l'amour-passion : *kèr* disaient les anciens Grecs : destin, mort, malheur : une calamité ailée, comme la vieillesse ou la peste. Ou encore : maladie, mystification, leurre, frustration, catastrophe. Où est le mal ? ^[b] Dans l'écrasement narcissique contre l'Image, dans l'Inceste (si tu t'obstines à vouloir coucher avec ta Mère, tu seras châtré). Où est la preuve ? Cet amour-là 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* ?)

(Tabou sur cet amour-là : on le nomme de façon détournée : ^[c] « Ayant entendu nommer l'amour dont elle ne voulait pas prononcer le nom, M^{lle} de Vandy interroge : *Eh bien ! l'autre qu'a-t-il fait ?...* De sorte, dit M^{me} de Sévigné, qu'on ne parle plus que de l'autre. » Le contraire de *l'autre* (l'innommable), c'est *l'amitié*, telle que la connurent La Rochefoucauld et M^{me} de La Fayette.)

Marg. : [a] Platon — [b] Psychanalyse — [c] E.B.

PLATON : *Phèdre*, 235 c, et tout le premier discours de Socrate.

PSYCHANALYSE : Safouan, *Études sur l'Œdipe*, 115-116, 210 ; Lacan, *Séminaire I*, 130 ; Laplanche, « Symbolisations », *Psychanalyse à l'université*, n° 1, p. 15 ; Yvon Brès, « L'Œdipe et son histoire », *Psychanalyse à l'université*, n° 3, p. 49 : « Qu'on s'interroge sur le sens qu'a chez Freud le mot *Verliebtheit* (si mal traduit en français qu'on en vient à le rendre par "véritable amour" !) ; qu'on médite sur la peine qu'a eue Christian David à définir un amour non pathologique tout en restant fidèle à la pensée de Freud, et l'on se demandera si, pour Freud, la principale manifestation de l'Œdipe, dans le vécu non analytique, n'est pas, justement, l'amour ! »

E.B. : signalé par E.B.

5. L'amour vrai

À l'amour-passion s'oppose *l'amour vrai*. Mais autant les exemples, les histoires d'amour-passion, de mauvais amour, abondent, autant la théorie a du mal à parler de l'amour vrai autrement que... théoriquement. Le bon amour relève de la pure tautologie : ^[a] l'amour vrai, c'est l'amour « sain », « non névrotique », l'amour « véritable », l'amour « proprement dit », l'amour « vraiment libre », c'est « le don actif de l'amour ». Sans doute, cet amour vrai, peut-on en situer la région (il s'accomplit sur le plan symbolique, et non dans la fascination de l'Imaginaire) ; mais quelle image en donner (en suggérer), sinon celle de l'amour

normal ? L'amour vrai ne serait-il pas tout simplement celui du couple qui se supporte : *le couple marié* ?

Marg. : [a] Psychanalyse.

PSYCHANALYSE : *Verliebtheit*, énamoration, renvoie à l'amour-passion chez Lacan, mais à « véritable amour » dans certaines traductions de Freud (cf. ici, 8, 4). Les expressions énumérées viennent de Safouan (*Œdipe*, 148), Freud (*Essais*, 134), Lacan, plusieurs fois, dont *Séminaire I*, 304-305, et notes de lecture de Lacan communiquées par Hubert Ricard — sauf « amour libre » qui vient de Platon, *Phèdre*, 243 b.

6. Qu'est-il pour moi ?

C'est en somme cette évaluation honteuse, donnée sous couvert d'analyse, que le sujet amoureux refuse. Certes, si je suis amoureux, je puis rechercher, lire, estimer tous ceux qui ont essayé d'éclairer l'être de l'amour ; mais en moi quelque chose d'intraitable finit toujours par dire : qu'est-il *pour moi* (ce *moi* n'est pas ma personne, mais le type auquel me pousse une certaine force) ? ^[a] En sorte que c'est *précisément* par la méconnaissance où je suis de ce qu'« est » l'amour, que je vais à la forme la plus haute de l'analyse : la dramatisation.

Marg. : [a] Nietzsche.

NIETZSCHE : Notamment d'après Deleuze, 86.

1. Présent uniquement dans la version manuscrite de la figure « Amour », ce paragraphe est conservé et déplacé au début de la figure « Comprendre ». On donne ici le texte de la version manuscrite, légèrement différent de la version publiée.

Le tilleul

AUTREFOIS. *Remémoration rêveuse d'un passé lointain, extérieur et antérieur à l'épisode amoureux — et plus particulièrement anamnèse portant sur l'enfance du sujet.*

1. L'arbre parfumé

Revenant à son pays natal, Werther fait arrêter la voiture près du grand tilleul de son enfance. *Der Lindenbaum* : tout le romantisme allemand est embaumé de cette odeur. Schubert le chante et il y a un tilleul dans la cour de Wahlheim ; ^[a] il y en aura deux au cimetière où sera enterré Werther. C'est l'arbre du parfum simple et de l'endormissement, l'arbre de la métonymie heureuse ; son odeur, le temps, remonte au jardin de l'enfance. C'est l'arbre de l'apaisement.

Marg. : [a] *Werther*.

WERTHER : p. 84, p. 149.

2. Vers l'enfance

Du milieu de la tempête qui me déracine, me dépossède de mon identité, je veux parfois revenir à l'origine — à mon origine. Une pente invincible me fait glisser, descendre (je coule) vers mon enfance. Mais la force qui produit ce souvenir est ambiguë : d'une part, je cherche à m'apaiser par la représentation d'un temps adamique, antérieur à tout souci d'amour, à toute inquiétude génitale, et cependant empli de sensualité ; par le souvenir, je joue ce temps contre le temps du Souci amoureux ; mais aussi, je sais bien que l'enfance et l'amour sont de même étoffe : l'amour comblé n'est jamais que le paradis dont l'enfance m'a donné l'idée fixe.

(Dans le jardin de B., devant la maison, il y avait un tilleul ; avec une longue perche à cisaille, on en coupait les brins qui tombaient sur une toile à matelas.)

Le confident

CONFIDENT. *Constellation des rôles attribués par le sujet amoureux à qui il prend pour confident de son amour.*

1. Rôles

Le sujet amoureux se divisant, le confident serait en lui la voix sage, la voix de celui qui veut « en sortir », raisonne, réduit, conseille de « laisser tomber » : ne te laisse pas faire, débarrasse-toi de X. Tu es coincé, renonce, reconnais ton échec et passe à autre chose. Peu importe l'inanité de ce conseil (il n'est jamais suivi ; si le sujet s'en sort, c'est par de tout autres voies) : le confident permet au sujet, ordinairement muré dans l'image, de *parler*. Son rôle est allocutoire (j'ai quelqu'un à qui parler de mon *moi* emphatique, grandiose), testimonial (le confident est témoin : ce dont je parle est réel, puisque je puis le raconter, ^[a] tout délire devient vraisemblable, si quelqu'un veut bien l'écouter), exaltant (parlant de l'être aimé, j'en accrois le volume, je le voue à la notoriété).

Marg. : [a] Djedidi.

DJEDIDI : Gygès et Candaule : « Il me faut un témoin pour me prouver/Que je ne suis point un présomptueux/Qui se ment à soi-même lorsqu'il se glorifie/D'embrasser la femme la plus belle » (p. 37).

2. Le profit narratif

^[a] Le rôle du confident est mythique : puisque je ne puis maîtriser réellement les contradictions où me jette le sentiment amoureux, je raconte une histoire dont la fonction est de dialectiser ces contradictions. Le confident me permet de narrer, de réciter, de

produire un intelligible : j'arrange l'Image dans le sens qui me convient, soit que je l'exalte (et me rassure d'aimer un être dont je décris la valeur), soit que je la diminue, me permettant de petites agressivités, des ironies malignes que je n'oserais jamais assumer face à l'objet aimé. ^[b] Werther se sert ainsi de son ami Wilhelm (et accessoirement de la demoiselle de B., avec laquelle il passe maintes heures à évoquer Charlotte) pour composer l'image de l'aimée ; l'écoute du confident forme alors une sorte de toile magique où vient se peindre, à la façon d'une grande peinture classique, un objet-fiction.

^[c](Ce profit narratif est ambigu, car ce n'est jamais que profit de l'Imaginaire. De la confidence amoureuse, on ne peut attendre aucun effet analytique ; car plus je parle (au confident), plus je choisis dans l'Imaginaire : ma confidence me ramène sans cesse au « psychologique ».)

Marg. : [a] Lévi-Strauss — [b] *Werther* — [c] F.W.

LÉVI-STRAUSS : Sur le pouvoir dialectique du mythe, *Anthropologie structurale*.

WERTHER : p. 76.

F.W. : conversation.

3. Le coryphée

Dans la confidence, le dialogue est faible. Le confident écoute, relance (par amitié), objecte parfois (sans conviction), ne conteste jamais longtemps, car (tout en lui le dit) *il parle à un fou*. ^[a] Tel le coryphée antique, sa fonction est de *faire marcher le monologue*. Ce monologue est celui de la « souffrance », non de l'action ; la pièce montée (racontée) par l'amoureux n'est pas un drame, mais une tragédie, et des plus archaïques, entre le coryphée et le héros tragique, entre le confident et l'amoureux, nulle joute, l'un est subordonné à l'autre : seulement une longue plainte ; le dialogue (la « scène ») est réservé (fût-ce intérieurement) à mon autre.

Marg. : [a] Nietzsche.

NIETZSCHE : *La Philosophie à l'époque des Grecs*.

4. Une place intenable

^[a] Werther à Wilhelm : « Mais à quoi bon ? Pourquoi ne pas garder pour moi ce qui m'angoisse et m'afflige ? Pourquoi te faire de la peine, à toi aussi ? » La plainte amoureuse

continuelle (le sujet ne fait jamais état de ses bonheurs) est lourde au confident. Sa place est intenable : il ne peut qu'être plat (ressassant les représentations du bon sens, tel Wilhelm) ou fou (entrant à grand risque dans les exaltations du sujet amoureux, ses revirements, ses injustices). Tel peut cependant trouver la place juste, qui serait d'entrer *un peu* dans le délire d'un ami.

Marg. : [a] *Werther*.

WERTHER : p. 91.

Dans le désespoir

DÉSESPOIR. *Pensée ambivalente du désespoir d'amour, dont le sujet tire à la fois douleur et sentiment de vérité.*

1. Comme il faut aimer

Le discours amoureux est une langue, et cette langue, comme la naturelle, a ses rubriques obligatoires. Le désespoir est l'une de ces rubriques : il n'est pas possible à l'amoureux de « parler » l'amour (et que serait-il d'autre que parlé ?) sans passer par l'obligation de désespoir. Le désespoir amoureux est à tel point une *forme* du discours qu'il ne fait pas exception de cause : toute contingence est bonne pour susciter le désespoir, au point qu'il devient la définition normative de l'amour, tout comme les nasales définissent le français parmi beaucoup d'autres langues : ^[a] « Je vous aime comme il faut aimer, dans le désespoir. »

Marg. : [a] M^{lle} de Lespinasse.

M^{lle} de LESPINASSE : citée par Chr. David.

2. Le désespoir comme vérité

La langue, c'est ce qui *doit* s'accepter, sauf à se suicider. À partir du moment où je survis, je continue de parler, et je transforme peu à peu, selon la voie tragique, la nécessité en liberté : le désespoir, à quoi me contraint la structure même de la langue amoureuse, devient... « sagesse ». Telle journée — à la suite de quelle chimie ? — je puis me nourrir, m'exalter de la pensée du désespoir. Ce triomphe (provisoire) vient de ceci : *mon être coïncide avec ma langue* (la langue mystique, la *lingua adamica*, est la langue de cette

coïncidence ; *Babel*, au contraire, c'est ce qui dissocie la langue, éparpille la coïncidence). Dans le désespoir, le sujet reconnaît la langue qui lui convient ; il a trouvé une langue qui est statutairement expression de la vérité, une langue droite.

(Sentiment raisonnable : « Tout s'arrange — mais rien ne dure. » Sentiment amoureux : « Rien ne s'arrange et pourtant cela dure. »)

« D'insignifiants lieux communs »

DOXA. Visé par le discours dépréciateur de l'Opinion publique (doxa) sur l'amour, le sujet amoureux se sent menacé d'y céder.

1. Le lieu commun assassin

^[a] Albert tient le discours de tout le monde, tissé d'insignifiants lieux communs (« Mon cher ami, qu'est-ce que la prévoyance ? Le danger, on n'a jamais fini d'apprendre à le connaître ! Il est vrai que... etc. ») Là-dessus, Werther s'exaspère, se déprime et soudain s'appuie le canon d'un pistolet sur le front. Combien de gens sont morts par la faute d'un lieu commun, soit qu'on le dirige contre eux à la façon d'une arme, soit que, plus souvent, ils périssent, faute de le lâcher.

Marg. : [a] Werther.

WERTHER : p. 50-51.

2. Formes d'agression

Tantôt c'est une forme plate, poisseuse, simplement oppressive : on tient sur l'amour le discours dérisoire du juste milieu, condamnant la dépense et la tension du sujet amoureux ^[a] (« Mon beau monsieur, mon jeune monsieur, aimer est humain, mais il vous faut humainement aimer ! », etc.) ; tantôt c'est une forme blessante, répressive : un juge (tel Albert), porteur patenté de la loi, accable le sujet d'arguties, de restrictions, de réductions.

(Qui tient aujourd'hui, contre l'amour, le discours réducteur de la loi ? — Ce n'est plus la Morale, c'est la Mode.)

Marg. : [a] *Werther*.

WERTHER : p. 12 et p. 50.

3. Caler

^[a] Nietzsche : le grégaire triomphe (s'arrogeant la conservation de l'espèce) ; le grégaire possède le langage ; le grégaire est « sain ». ^[b] De là je dérive : l'amour est singulier, soustrait à la servilité de langue (mondainement, l'amour est muet, si la poésie ne parle pas pour lui) ; au regard de la conformité grégaire, il est donc « morbide ». Si je ne renverse pas cette proposition (comme a su le faire Nietzsche), si je « cale » devant la loi endoxale, la « santé » endoxale, si je renonce à la folie d'amour, si j'accepte de penser ma vie quotidienne sans l'autre, si j'abdique, si *je me range*, il se produit bizarrement en moi quelque chose de... « moche ».

(Deux points de vue sur la *doxa* : 1) Théologie chrétienne : ^[c] « Il faut avoir pour règle ce qui a été cru partout, toujours et par tous. » 2) ^[d]Tao : « Tout le monde tient le beau pour le beau, c'est en cela que réside sa laideur. Tout le monde tient le bien pour le bien, c'est en cela que réside son mal. »)

Marg. : [a] Nietzsche — [b] Novalis — [c] Vincent de Lérins — [d] Tao.

NIETZSCHE : Klossowski, 118.

Tao : II, 59.

Duplicités

DUPLICITÉ. *Le sujet amoureux voit dans l'objet aimé un être double, qui développe à son égard des conduites contradictoires : attitude dont il s'autorise pour imaginer que la solution de la crise amoureuse consiste à s'engager lui aussi dans la voie de la duplicité.*

1. La duplicité

L'objet aimé est doté par la mythologie amoureuse d'une duplicité proverbiale : c'est le *perfide* : ^[a] *Perfido ! Spergiuro ! Barbaro ! Traditore !* La duplicité classique consiste à émettre volontairement des signes trompeurs (dire qu'on aime et ne pas aimer, jurer fidélité et abandonner, etc.). Cette protestation (de la Franchise, de la Loyauté, de la Véracité, de l'Unité) a une matrice logique : le tabou de la contradiction. La perfidie, erreur logique et faute morale, est donc le départ d'une correction (logique et morale), et partant d'une remontrance : bref, d'une épreuve langagière, d'une « scène » : « Tu mens et je te confonds — et puis, finalement, je te pardonne... »

Dans l'amour classique, il y a préjugé de duplicité. De là, chez le sujet amoureux, une activité intense, incessante : les signes doivent être interprétés, un secret doit être découvert, une vérité doit être prouvée : l'amour est une vaste herméneutique, dont la science infinie épuise le sujet amoureux ^[b] (le Narrateur proustien ne pourra jamais s'arrêter de déchiffrer Albertine, sauf, brusquement, à l'oublier).

Marg. : [a] Beethoven — [b] Proust.

BEETHOVEN : Air et scène « Ah ! Perfido !... »

2. Chaud/Froid

La duplicité amoureuse, telle que le sujet classique s'emploie à la lire et à la dénoncer, a rapport à une vérité de l'être aimé (puisqu'il est supposé mentir). Mais il est une duplicité plus immédiate (plus déchirante) : celle qui divise sa présence le fait tantôt très proche, tantôt très lointain. D'un côté, intimité, complicité, et d'un autre, brusquement, distances, absences, silences. Cette duplicité-là n'est plus celle d'un texte, mais celle d'un corps ; je n'ai même plus à la déchiffrer, mais seulement à m'en affoler ; contrairement au Narrateur proustien, je ne suis plus un sujet actif (paranoïaque), appliqué à interpréter des signes ; je régresse plus loin, vers l'enfance, je suis un animal parasite, accroché aux variations du corps-tuteur, au rythme épuisant de sa chaleur et de sa froideur.

3. Une idée d'issue

Si l'autre est double, pourquoi ne le serais-je pas moi-même ? J'aurai une vie plurielle : amoureux ici, tenant le discours de la dépendance et de la dévotion, ^[a] et là, libre, dispersé, allant d'une relation à l'autre, passant, tel l'enfant winnicottien, de la Mère unique à l'espace transitionnel, de *love* à *loving*.

(Ce raisonnement n'est qu'un fantasme : comment, du sein même de l'amour, pourrais-je porter atteinte au rêve d'unité qui le constitue ? Où, sur quel extérieur, appuyer le levier qui me permettrait de disloquer la consistance de l'Image ? ^[b] Je ne pourrais accomplir ma propre duplicité que si je n'étais plus amoureux : le moyen d'en sortir n'est à la portée que de celui qui en est déjà sorti.)

Marg. : [a] Winnicott. — [b] *Double bind*.

Vers l'enfance

ENFANCE. *La figure rassemble les traits qui amènent le sujet amoureux à constater et comprendre les rapports de son état et de l'enfance, et, de là, en accord avec une certaine tradition, à donner à l'infantile la valeur d'une utopie.*

1. Werther et les enfants

^[a] Werther aime les enfants. Non seulement il les recherche, se plaît en leur compagnie, non seulement celle qu'il aime est entourée d'un cercle d'enfants, mais encore Charlotte identifie souvent Werther à un enfant. ^[b] À croire que Goethe avait lu Freud : « L'état amoureux n'est qu'une réédition des faits anciens, une répétition de réactions infantiles ; c'est là le propre de tout amour, il n'en existe pas qui n'ait son prototype dans l'enfance. »

Marg. : [a] Werther — [b] Freud.

2. Émerveillement

X se disait « émerveillé » devant certains des plaisirs que lui donnait sa relation avec Y. Appliquer spontanément un tel mot à la jouissance, cela ne relève-t-il pas, *déjà*, d'une structure infantile ?

(L'*émerveillement* ne peut renvoyer qu'à un saisissement général du sujet, dont le plaisir s'agrandit, s'indifférencie, bien au-delà du génital ; c'est comme si, d'être comblé, j'entrais dans une sorte de lévitation qui m'élève au-dessus du « réel », du « raisonnable », du « fonctionnel » dont la simple génitalité est la réponse sexuelle. Je me souviens alors et m'éloigne de ce que toute une opinion fait de la génitalité : une fin, une Loi, une santé,

l'homme ne pouvant, dit-on, sortir de sa névrose qu'en parvenant à concentrer sa libido sur le génital : ^[a] la fin de la cure analytique n'est-elle pas marquée, au dire de certains, par l'accès au *genital love* et à la relation d'objet ? ^[b] Ce qui reste en plan, dans cette réduction, c'est le corps *éternel* de l'enfant, sujet d'un plaisir *panique*.

Marg. : [a] Psychanalyse — [b] Psychanalyse.

PSYCHANALYSE : Signalé par A.C. : *International Journal of Psychoanalysis*, 1950, XXI.

PSYCHANALYSE : Réduction combattue par N. Brown, 138.

3. Pourquoi lutter contre mon enfance ?

« Autrefois, l'enfance m'ennuyait, je préférais ne pas y penser ; ^[a] mais il a suffi qu'un auteur assume la sensualité enfantine comme une utopie *vers laquelle il faut aller*, pour que tous les traits de la vie amoureuse, dont je pensais qu'ils m'excluaient de la vie "normale", "adulte", m'apparaissent justifiés, voire *progressifs*. Si je constate que tout me ramène à une structure infantile et que cette structure, jugée par les autres régressive, j'y loge très bien ma propre jouissance, pourquoi donc la suspecter ? Pourquoi lutter contre son enfance ? Renversant un préjugé antérieur, j'ai découvert alors que j'aimais mon enfance, qu'elle m'était précieuse, *essentielle*, et que, comme tout un chacun, je courais après. »

(Je renverse le temps : je mets mon enfance *devant moi*, et je vis cet amour comme l'annonce fragmentaire de ce temps à venir, dont cependant tous les moments sont déjà dans mon premier passé. Aussi, j'aurais très bien pu, *sans rien dire*, écrire un livre d'amour où je n'aurais raconté rien d'autre que des souvenirs d'enfance : menus faits, grandes joies, grandes douleurs, abandons, complements, etc.)

L'enfance qui dure : il suffit d'une astuce de syntaxe pour en montrer le scandale : ^[b] « Quel âge a-t-il ? — Trente-trois ans, dit Luster. Trente-trois ce matin. — Tu veux dire qu'il y a trente ans qu'il a trois ans. »

Marg. : [a] Psychanalyse — [b] Faulkner.

PSYCHANALYSE : N. Brown.

FAULKNER : Signalé par J.L. : *Le Bruit et la fureur*, p. 29.

4. Éros sans origine

^[a] La tradition hésiodique (suivie par Phèdre) ne donne à Éros aucune origine personnelle ; il vient seulement au terme d'une chaîne dont les premiers maillons sont le Chaos et la Terre ; et selon les Orphiques, Éros n'a ni père ni mère ; il sort de l'infini ; tout étant emporté dans un rythme sans fin, la mission d'Éros est de nous lier à ce mouvement (Éros, c'est ce qui est en moi sans repos ; Éros, c'est l'errance).

Ces traditions mythiques (que viendra rectifier une pensée *civilisée* de l'Amour, pourvu de parents) mettent Éros hors Origine. L'enfance, paradoxalement, est, elle aussi, la tache aveugle du temps humain : contiguë à l'origine (parentale), elle la suspend, elle flotte, elle erre tout le long de la vie, elle brille hors du temps.

Marg. : [a] *Banquet*.

BANQUET : p. 40, 49.

5. Cythère

Un utopiste (mais on parle peu de ces utopies-là) voit dans l'homme « cette espèce animale qui a formé l'immortel projet de retrouver son enfance » et voudrait en conséquence que l'humanité accédât au grand rêve d'une ^[a] « omnipotence narcissique dans un monde d'amour et de plaisir ». Appelons ce mythe « cythéréen », car dans Cythère, où aborda la Vénus marine, se retrouvent l'oubli de l'origine, l'épanouissement du plaisir multiple et le comblement amoureux. Le Cythéréen (l'amoureux), plongé par mille figures de son discours au plus profond de la névrose, est aussi celui qui peut faire briller devant lui l'utopie d'un monde innévroisé, irrefoulé — monde possible ^[b] « si on laissait s'épanouir librement la sexualité de l'enfant, comme c'est le cas chez bien des peuples primitifs ».

Marg. : [a] *Psychanalyse* — [b] *Freud*.

PSYCHANALYSE : N. Brown, 108, 142.

FREUD : *Abrégé*, 78.

Ma voix me faisait pleurer

ENTRAÎNEMENT. *Recevant une blessure, le sujet amoureux est entraîné à en relancer infiniment l'amplitude, en se disant à lui-même, ou en se répétant, les mots qui peuvent redoubler sa détresse.*

1. Histoire de moi-même¹

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 (faux dialogue), menée jusqu'au charivari final (scène de clowns).

1) Werther fait une tirade contre la mauvaise humeur de jalousie : à parler ainsi, « les larmes lui viennent aux yeux ». 2) Il raconte, devant Charlotte et Albert, une scène d'adieu funèbre ; le récit qu'il fait l'accable de sa violence et il porte son mouchoir à ses yeux. 3) Werther écrit à Lotte et lui représente l'image de sa tombe future : « Et voici que je pleure comme un enfant, à me retracer cela si vivement. » 4) « À vingt ans, dit M^{me} Desbordes-Valmore, des peines profondes me forcèrent de renoncer au chant, parce que ma voix me faisait pleurer. »)

Lacan : « Le trait hystérique est précisément celui-ci — c'est dans le mouvement même de parler que l'hystérique constitue son désir. »

WERTHER : 35, 36, 125.

HUGO : *Pierres*, 150.

2. La sincérité

Nul doute qu'en se faisant pleurer lui-même (et si l'on pleure, c'est bien toujours que l'on se fait pleurer), Werther ne puisse prétendre être *absolument sincère*, l'émotion lui tenant lieu de preuve. La sincérité (grande valeur de l'art classique) n'est donc que la production ultime, extrémité logique de l'hystérie. ^[a] Voyez le *Journal* de Gide, réputé ou, du moins, déclaré monument de sincérité : le Moi, postulé Un, se regarde et se dit : il est déjà deux ; mais un troisième Moi intervient, qui consomme cette contradiction, lui redonne l'unité brillante d'un débat, d'une scène, d'un récit, d'une fantasmagorie et reconvertit, par feinte, par adhérence postiche, le Deux en Un : c'est cette « seconde » unité qui constitue la « sincérité » : le sujet se retrouve « sincère » au terme d'une véritable débauche hystérique.

Marg. : [a] Gide.

3. Comique

Pleurant de plus belle à chaque fois qu'il se disait en lui-même qu'il était malheureux, quiconque cependant l'aurait vu et entendu en aurait éprouvé une grande impression de comique : combien de scènes de théâtre (ou de cirque) sont articulées sur ce mécanisme ! Le sujet imaginaire ne joue pas. Sa propre hystérie ne lui est pas drôle, mais il fait rire et rire de plus belle à chaque profession nouvelle de sincérité. Classiquement, c'est le *sincère* qui est comique (vieille question d'école, vieux sujet de dissertation : ^[a] *Le Misanthrope*, est-ce une pièce tragique ou comique ? — Comique, bien sûr ! comme l'a voulu Molière — c'est même une pièce *clownesque*).

Marg. : [a] Molière.

1. Roland Barthes réutilise le premier fragment pour terminer la figure « Loquèle ». Ces deux paragraphes manquant dans le dactylogramme (« déchets » première version), on reproduit le texte du manuscrit.

L'initiation

INITIATION. *Pensée de l'expérience amoureuse en tant qu'elle découvre au sujet — au gré d'une suite progressive d'épreuves, comme dans une initiation — quelque chose qui lui apparaît de l'ordre de la « vérité ».*

1. Initiation

^[a] Parfois — le plus souvent, selon la culture ancienne — c'est le sujet amoureux qui initie l'autre ; il est l'Inspirateur, celui qui souffle (*eispnèlas*) ; l'autre l'écoute (*aïtas*) : « Donne-moi ton corps et je te passe mon discours » : la volupté mêlée à la vertu ; ta malléabilité contre mon empreinte. Ce constat de prostitution sublime (car ce que je te demande est plus encore le don lui-même que son objet), c'est la psychagogie — ou la pédagogie. Parfois, à l'inverse, c'est l'être aimé qui modifie, rénove celui qui aime ; il lui enseigne tel style de vie, telle liberté (à l'égard de ses préjugés anciens), il le retire du mesquin (du mondain), il lui donne la représentation d'une altérité, tout en lui apprenant à ne pas en être exclu ; ^[b] c'est l'autre qui est alors l'Éducateur, obtenant peu à peu du sujet qu'il surmonte son Imaginaire ^[c] (le modèle d'une telle éducation — inversée — c'est cette situation rare, où le fils éduque la mère). À l'extrême, il se produira une psychagogie réciproque, mêlée : chacun est à la fois mère et enfant : ^[d] « Je suis enfant et fils de Dieu et Dieu est mon enfant. Comment chacun peut-il donc être l'un et l'autre ? »

Marg. : [a] *Banquet* — [b] Freud — [c] Brecht — [d] Angelus Silesius.

BANQUET : p. 55 note. — Lucien : Éros céleste permet de « goûter la volupté mêlée à la vertu ». — Psychagogie : *Phèdre*, 261 a.

FREUD : « L'éducation : une incitation à surmonter le principe de plaisir et à le remplacer par le principe de réalité. »

BRECHT : *La Mère*.

2. Rituel

[a] Rituellement, l'Initiation (aux Mystères) comportait quatre moments : la purification, la tradition, l'époptie (ou révélation), la transmission. Ainsi de l'aventure amoureuse. Le temps de vacance, de disponibilité, voire d'ennui, qui précède la capture amoureuse est comme une purification que je m'impose préalablement à la venue de la figure aimée [b] (Werther connaît cet état de pureté lorsqu'il dessine et lit Homère à Wahlheim). La tradition des choses amoureuses m'est transmise par la culture qui m'entoure et me décrit l'amour avant même que je l'éprouve (l'amour vient des livres). Lorsque je rencontre l'être aimé, je reçois la pleine vision d'une vérité (la vérité de mon désir), tout comme le néophyte, au cours de l'époptie, voyait le rideau s'ouvrir. Il ne me reste plus qu'à transmettre la chose amoureuse (tel un hiérophante), opération rituelle qui définit très exactement la lyrique, d'où naît le poème d'amour, innombrable.

(Ce que ne dit pas le rituel, ce qu'il ne peut dire, c'est son supplément : toute initiation a pour terme dernier (pour objet) la dé-ception (la dé-prise) de ce qui m'a été révélé. Ce que le débat amoureux me découvre, c'est l'*inépuisable* du langage : l'homme n'est pas à connaître, mais seulement à parler : je suis initié à un deuil.)

Marg. : [a] *Banquet* — [b] *Werther*.

BANQUET : 142.

Autres langages

LANGAGES. *Le sujet ressent avec angoisse la distance qui sépare le langage amoureux des autres langages mondains (notamment ceux de la science, de la politique), qu'il ne parvient pas à investir.*

1. Frictions

(Malaise de X : amoureux et entendant parler du Vietnam à côté de lui — du temps qu'on en parlait —, il constatait qu'il ne pouvait s'y intéresser. Cette insensibilité, il le savait, n'était pas excusable. C'était un motif cruel de rejet.)

Pas de langages indifférents. Tout discours devrait se définir *d'abord* par l'investissement dont il est nécessairement le lieu, tout discours est en somme militant : ^[a] tel pouvait être le premier principe de la Philologie active voulue par Nietzsche. Toute conversation, sous ses dehors policés, est donc un champ clos où s'affrontent, se frottent, des langages secrètement érigés, armés, argumentés selon un projet de domination. Retiré de tout pouvoir, l'amoureux perçoit tous les autres discours comme des pièces d'une logomachie fantastique : le mondain, le scientifique, le politique font aussi parade devant lui, mais ce théâtre du réel, il ne parvient pas à y croire ; il inverse les instances de langage : tout est factice, qui vient du monde, tout est réel, qui vient de l'amour.

^[b] (Friction, rejet, chute de langage, vertige : essayant d'oublier Charlotte, Werther fait un séjour chez le prince de XXX ; mais il ne peut supporter « l'affreuse tournure d'esprit scientifique et l'habituelle terminologie » de son interlocuteur lorsqu'il parle d'art.)

Marg. : [a] Nietzsche — [b] Werther.

NIETZSCHE : Sur la philologie active, Deleuze.

2. L'inversion

Tout langage général est éprouvé comme une rupture (un scandale ?). Plus le discours des autres est constitué, consistant, plus l'exaspération est forte. ^[a] Installé comme secrétaire dans le « morne trou de D. », loin de Charlotte, Werther est affronté au *style administratif* ; l'ambassadeur pointilleux corrige ses dépêches, pourchasse les inversions et les asyndètes (dont Goethe, paraît-il, était coutumier). Le langage autre est un langage mort ; c'est mon langage qui est vivant : je suis asymétrique au monde ; qu'elle soit elliptique, métaphorique ou anachronique, ma syntaxe n'est pas conforme, et cette irrégularité correspond à la désintégration sociale du sujet amoureux.

Marg. : [a] *Werther*.

WERTHER : 69 sq. Sur les inversions, note 118 : goût de Goethe pour les inversions, parce qu'elles sont du côté de la dissymétrie : « Plus une langue vit et plus elle a d'inversions ; plus elle retombe au rang de langue morte, moins elle en a. »

« Il se coucha et dormit longtemps »

LASSITUDE. *Fatigue provoquée chez le sujet amoureux par la pensée constante de son amour.*

1. Dormir¹

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 luttai tellement toute la journée avec l'image de l'être aimé, que, le soir, je dormais très bien. » Et Werther, avant de se suicider, se coucha et dormit très longtemps.

WERTHER : 103.

S.S. : rapporté par Severo.

WERTHER : 140.

2. Ma voix

Ce qui se fatigue en moi, c'est la voix. À parler (sous certaines conditions d'affect), j'use ma voix et ce qu'elle dit. Au fur et à mesure que je déroule la confidence ou la déclaration ou l'entretien, je me dévalue ; peu à peu, je ne crois plus — ou je crois mal — à ce que je dis ; c'est comme si ma voix, tout d'abord tendue, fringante, caparaçonnée, tout amour dehors, se détrempeait, s'affadissait : ^[a] désagrégée par l'écoute des autres ou de l'autre en ce qu'elle me renvoie ma propre écoute : mille parasites se nichent dans ma voix et l'exténuent : je rame dans mon propre discours.

Marg. : [a] Michelet.

1. Ce fragment deviendra la première section de la figure « Réveil ». Le passage ne figurant pas dans le dactylogramme (« déchets première version), on reproduit la version du manuscrit.

Le livre

LIVRE. *Fonction des écrits dans l'origine de l'amour : on aime parce qu'il y a eu des livres.*

1. Dante et Ossian

^[a] Francesca di Rimini et Paolo Malatesta découvrent qu'ils s'aiment en lisant les amours de Lancelot et Guenièvre. ^[b] Werther lit Ossian à Charlotte et cette lecture porte à son comble la passion de l'un, l'émoi de l'autre. L'amour vient du livre, l'amour est d'abord écrit. Je ne fais que le réécrire, à l'infini : je ne saurais qui désirer, je ne saurais quoi faire, sans livre pour me guider. Je rencontre toujours un livre qui donne corps (langage, anecdote, émoi) à mon désir.

^[c] (*Daphnis et Chloé* est le livre de ce paradoxe : un amour sans livre antérieur ; il faut au moins cette énormité pour définir « la Nature » — que les amants s'empressent d'ailleurs de déchiffrer comme un texte.)

Marg. : [a] Dante — [b] Werther — [c] *Daphnis et Chloé*.

DANTE : *Enfer*, 5.

WERTHER : 138 *sq.*

2. Le livre anonyme

Comme bourgeois, Werther prend ses codes dans la haute culture ; avant l'amour, avant Ossian, il lisait Homère et en tirait des fantasmes de vie paisible, patriarcale. Cependant, la passion peut naître hors de la littérature ; ^[a] Werther lui-même le constate en apprenant que le jeune valet épris d'une veuve est un amoureux de la même sorte que lui (« Cet

amour, cette fidélité, cette passion, ce n'est donc pas une passion de poètes »). C'est sans doute que quelque part dans le sujet humain, à quelque culture qu'il appartienne, il y a toujours un Livre, et ce Livre commande au langage de l'affect, à l'affect comme langage. Le grenadier Gobain, appartenant à la garde du Premier Consul, s'est suicidé par amour ; il n'avait lu sans doute ni Chrétien de Troyes, ni Dante, ni Goethe ; le Livre conducteur, qui l'obligeait en quelque sorte à parler l'amour d'une certaine façon (en se suicidant par exemple), c'était le grand Livre anonyme du Langage, le livre de l'Autre : Livre irrepérable d'où affleurent parfois des fragments plus clairs : les chansons populaires.

Marg. : [a] *Werther*.

WERTHER : 97 (« Ossian a, dans mon cœur, pris la place d'Homère ») et p. 93.

3. La lecture en commun

Chrétien de Troyes et Ossian sont lus en commun par les deux amants, et c'est dans cette lecture commune que tout d'un coup ils découvrent l'amour. Un tiers langage devient le lieu de rencontre des amoureux (ce pourrait être aujourd'hui un film, un disque). Le Livre descend dans le double corps et s'y surimprime ; les deux baisers se confondent, celui de Guenièvre-Lancelot et celui de Paolo-Francesca, et le cataclysme qui emporte les héros d'Ossian devient le « torrent de larmes » qui emporte Charlotte et Werther. Le Livre d'amour n'est pas pédagogique ; il n'apprend pas à faire l'amour, il est magique ; il induit à le faire exister ; il a la fonction d'une formule opératoire, qui est de conduire la force qui va des mots aux actes ; le Livre est passage au réel, *acting-out* : le baiser sort du papier et vient se poser sur les lèvres de Paolo et Francesca (le papier — glacié, distance, décence, irréalité, contrôle, censure — est retourné : le symbolique, qui constitue le livre, est transgressé.

4. Le livre comme leurre

Ossian, le texte conducteur, est aujourd'hui d'un grand ennui. Et d'ailleurs, comment peut-on pleurer torrentiellement en lisant un livre (à peine si un film sentimental embue mes yeux) ? Sans doute la sensibilité est-elle historique, elle change au point de devenir très vite incompréhensible (nous-mêmes ne comprenons pas toujours nos émotions passées). Mais cette explication laisse à découvert une autre question : et s'il était dans le statut même du sentiment amoureux de prendre les ordres d'une phraséologie ? Werther et Charlotte sont fascinés par la rhétorique ossianique, ^[a] tout comme, dans un autre ordre, Bouvard et Pécuchet sont fascinés par les traités imbéciles qu'ils lisent avidement et qu'ils appliquent aussitôt ; on dirait que l'hypnose de la passion amoureuse communique nécessairement avec

l'hypnose du stéréotype. C'est sans doute que l'amoureux ne reçoit que l'énoncé du Livre, et non ce qui peut faire de lui un objet subtil, racé, un feuilleté de sens. Lecteur passionné et plat, le sujet amoureux ne s'intéresse pas au Texte ; ce qu'il consomme tout de suite, c'est une analogie ; le champ où il se meut est celui de la sensibilité analogique, de la facilité analogique, bref du *leurre*, objet même de la lecture imaginaire : Ossian est un leurre amoureux, aussi fade que le rose sale de la cape du matador sur lequel la bête se précipite comme s'il s'agissait d'un rouge violent ; l'éthologie animale est pleine de ces déteintes : le mâle artificiel qui est présenté à la femelle de l'épinoche commune est seulement un objet oblong avec du rouge dessous. Comme l'épinoche, l'amoureux ne fait acception ni de goût, ni de vérité — seulement de « vraisemblable ».

Marg. : [a] Bouvard et Pécuchet.

5. Contre-livre

(« Hier soir, perdu, je suis entré dans une librairie où j'ai acheté une bonne dose de Nietzsche. Je n'ai vu que cette lecture qui fût accordée à l'effort que je fais pour "en sortir". C'était, au reste, un peu illusoire : des choses admirables, qui me réveillent de ma fascination, mais aussi des plages mornes, et surtout, trop souvent, un côté toréador, une volonté laborieuse de danse, qui est presque... vulgaire. »)

Malheureux

MALHEUREUX. *Terme indistinct, figure vide, joker maléfique, qui vaut pour tous les types du mal-être amoureux, dès lors qu'ils peuvent se ranger sous l'exclamation : « Ça ne va pas du tout. »*

1. Les couleurs

De quoi est fait le malheur amoureux ? ^[a] « De fermeté, de travail et de langueur » ; c'est-à-dire de force (j'affirme l'amour envers et contre tout), de deuil (je travaille sans cesse à accepter de perdre l'objet aimé, et ce travail, proche du *trebahl* — *tripalium* — des troubadours, est un supplice) et de désir (ce manque qui est dans le désir). Noir, gris, tanné, telles sont les couleurs du malheur, la livrée de l'amoureux :

Car le noir dit la fermeté des cœurs,
Gris le travail, et tanné les langueurs ;
Par ainsi c'est langueur en travail ferme,
Gris, tanné, noir.

Marg. : [a] Marot.

MAROT : *Anthologie de la poésie française*, 39.

2. Les souffrances de Werther

Le malheur amoureux est pluriel (« Les Souffrances du jeune Werther »). Il peut y entrer de l'ennui, de la lassitude, de l'énervement, de l'obscurité, du désespoir, de l'angoisse, de la dépression, de la mélancolie, de la langueur, de la ^[a] « douleur aigre et méchante », de la tristesse, de l'obsession, de la culpabilité, de la nausée, de la peur. De plus, bien entendu,

tout malheur amoureux, issu de l'Imaginaire, organe métonymique par excellence, entraîne, comme une nappe qu'on tire, tout ce qui, dans la vie du sujet, « ne va pas », en sorte que ce pluriel de causes et d'états produit un goût unique, celui de la crise : *Sono in crisi*, dit l'italien pour énoncer que ^[b] « ça ne va pas ». À chaque inflexion de son malheur (chaque fois qu'il s'arrête de discourir pour s'écrier « Je suis malheureux »), le sujet amoureux croit retrouver la grande maladie du monde, ^[c] la *Dukha* bouddhique (être séparé de ce qu'on aime, ne pas obtenir ce qu'on désire) : la *Dukha* tombe brusquement sur lui, comme un voile noir.

Marg. : [a] Stendhal — [b] D.F. — [c] Zen.

D.F. : conversation.

ZEN : Watts, 64.

3. Zazen

Zazen : rester assis sans rien faire, tel est le geste fondateur de la sagesse zen. De même, mais au comble de la folie d'amour, il y a des moments où le malheur amoureux est si massif que le sujet s'en trouve réduit à une sorte d'immobilité simple : tout travail m'est impossible ; je ne puis que rester là, inerte, marinant sur mon lit, ou tassé dans mon fauteuil : « gratuitement, sans but ni esprit de profit » — ^[a] même dolosif (*mushotoku*). C'est une sorte de zen noir.

Marg. : [a] Zen.

Reste encore, moment si beau

MOMENT. *Vœu d'éternisation d'un moment parfait.*

1. La Treizième revient

^[a] S'il survient, le comblement détruit le temps : Reste encore, moment si beau. C'est-à-dire : Je veux que dure ce qui annule la durée, je nie le paradigme (*Fort/Da*), je rêve d'un temps qui aurait périmé le sens, je rêve d'un plaisir inscrit — et non plus circonscrit —, d'une heure qui serait hors du cercle des heures : ^[b] « Et c'est toujours la seule — ou c'est le seul moment. »

Marg. : [a] Goethe — [b] Nerval.

GOETHE : la citation est inexacte. Goethe a écrit (dans *Faust*) : « Arrête, instant, tu es si beau. »

NEVAL : *Chimères*, « Artémis ».

2. Éterniser quoi ?

— Qu'est-ce que tu souhaiterais immobiliser ?

— Parfois, il me semble que c'est une condensation, un précipité de plaisirs (sensualité, tendresse, musique, rire, complicité, etc.), un mélange, bref une impureté. Parfois, mystérieusement, il me semble que c'est un éclair, l'« éclair unique » surgi du *Je t'aime*, une rupture à partir de laquelle tout serait changé, bref un départ, un embarquement (ce mystique est plutôt faustien : ce qu'il entrevoit dans l'éclair unique, dans l'instant si beau, ^[a] c'est le mouvement perpétuel du plaisir, un monde d'où le refoulement a été banni.)

Marg. : [a] Psychanalyse.

PSYCHANALYSE : Brown, 116.

3. Rien qu'une fois

L'enfant qui réclame un plaisir s'écrie (par marchandage, pour l'obtenir) : *Une fois ! Rien qu'une fois !* Ainsi de la demande amoureuse : que je connaisse une fois, rien qu'une fois, mais au moins une fois, le goût de *ce qui est parfait* (dérision : c'est le nom d'une glace, des plus vulgaires). Je tiendrai quitte le temps s'il consent à se laisser palper, avant de courir de nouveau et de m'emporter. ^[a] C'est le cri de Pelléas et Mélisande, lorsque Golaud les surprend : *Ta bouche ! Ta bouche, une fois, puisque tout est à jamais perdu.*

(Moment : objet d'un bizarre marchandage : j'échange deux *qualités* du temps — mythe achilléen : une vie courte et brillante plutôt qu'une vie terne et longue.)

Marg. : [a] Pelléas.

À la musique

MUSIQUE. *Toute pensée ou toute pratique relative à l'association privilégiée de la musique et du sentiment amoureux.*

1. Apaisement

^[a] Quand Charlotte joue du clavecin, Werther oublie toute idée noire ; cela le calme, le fait respirer plus librement, l'empêche de « se loger une balle dans la tête ». Dans Charlotte qui chante et joue, celle qui calme, c'est la Mère : elle prend l'amoureux dans ses bras pour le bercer : Werther est semblable à un nourrisson insomniaque qui a besoin du corps de l'aimée pour s'endormir : toujours unitive, coulée, phrasée, tenue, la mélodie (romantique) est vraiment le substitut de la Mère ; quels qu'en soient les détours expressifs, quoi qu'elle raconte, son être est celui de la Berceuse : le sujet angoissé y est porté, suspendu par un corps rythmé, qui n'est ni tout à fait inerte, ni tout à fait occupé : à disposition, sans lourdeur.

Marg. : [a] Werther.

WERTHER : 41.

2. Comment la musique délie l'angoisse

Les X sont là en visite. Qu'ai-je à faire avec eux ? Je suis pris peu à peu d'un sentiment de déréalité. Je réussis un instant à m'isoler ; la radio donne du Beethoven, un trio. Merveille : mon angoisse est déliée, je redeviens presque heureux. Pourquoi ? Dehors, dans le jardin, au milieu des fauteuils en osier, parmi les conversations, j'étais contraint de substituer un autre monde (le monde du « mondain ») au monde amoureux, et cette substitution m'était

pénible en ceci qu'elle était à la fois dérisoire et consistante : une fausse affirmation venait à la place du vrai manque, laissant l'angoisse intacte et cependant comprimée. La musique, elle, n'est pas une fiction positive. *La musique se tait toujours* ; elle ne m'encombre d'aucun discours ; elle ne veut rien substituer à mon malaise (ce qui serait le meilleur moyen de l'approfondir), elle le suspend : c'est une *epochè*, quelque chose comme le degré zéro de tous les systèmes de sens, qui, eux, s'activent indiscrètement à réprimer en moi la seule liberté qui m'importe aujourd'hui : celle de délirer (*mainomai* : je suis égaré, je suis amoureux).

3. La rengaine

Ou encore (effet étrange) : chaque fois que Charlotte joue « son air favori », Werther, magiquement, s'apaise. Cet air est toujours le même, c'est une rengaine. De même, le castrat Farinelli endormait la folie de Charles IV d'Espagne en lui chantant tous les soirs pendant quatorze ans la même romance. ^[a] Apaisé, occupé par une rengaine, l'amoureux est proche de l'enfant autistique, habile à reproduire des airs de musique et passant des heures à écouter le même air : peut-être parce que tous deux s'assurent ainsi que *rien ne change*.

Marg. : [a] Psychanalyse.

PSYCHANALYSE : B. Bettelheim, *La Forteresse vide*, 117.

L'amour réciproque

RÉCIPROCITÉ. *Le sujet se pose moins le problème de la réciprocité des sentiments que celui de leur inégalité.*

1. La fête magnifique

^[a] « Tu ne m'aimes pas, tu ne m'aimes pas, cela me chagrine bien peu... Tu me hais même, oui, tu me hais, tes lèvres roses me le disent. Bah, si je puis seulement les embrasser, je suis consolé... » ^[b] Je me moque de la réciprocité des sentiments ; je n'ai pas besoin que tu m'aimes, puisque je t'aime, *moi* : mon moi, grandiose, se suffit à lui-même ; il se croit maître de ce qu'il donne, il triomphe. Je suis libre, hors de l'échange, dans la dépense pure ; je te remets ta dette, je viole le grand usage, qui empêche de donner pour rien. ^[c] C'est la Fête, la Fête magnifique (« Je suis un dieu »).

(Cependant, au moment même où je te *donne* cet amour — sans esprit de retour —, c'est alors que je te constitue impitoyablement en *objet*.)

Marg. : [a] Heine — [b] Psychanalyse — [c] Freud.

HEINE : *Lyrisches Intermezzo*, n° 12, p. 215.

PSYCHANALYSE : « Grandiose self » : Kohut, *Revue française de psychanalyse* (Narcisse), p. 189.

FREUD : « La rentrée de l'idéal dans le moi, sa réconciliation avec le moi doit équivaloir pour l'individu, qui retrouve ainsi le contentement de soi-même, à une fête magnifique » (*Essais*, 160).

2. L'inégalité des sentiments

Dans ce moment de parade, le sujet amoureux accède au désir pur : il ne s'embarrasse d'aucune demande ; il récuse toute réciprocité : c'est la position même du sujet sadien. Ce triomphe est bref ; l'amoureux réintègre sa condition ordinaire, qui est celle d'un quémendeur : ^[a] il demande à l'autre la satisfaction de son désir, mais en couvrant cette demande d'un réseau de scrupules, comme s'il avait à cœur de respecter le désir de son partenaire : l'amoureux est un sujet *poli*, ou encore : *libéral*.

(Si l'amoureux a tant de mal à quitter l'autre, c'est pour une raison aussi évidente et aussi ignorée que celle qui rendait invisible la Lettre volée : c'est que l'autre ne veut pas qu'on le quitte. La seule différence, c'est que l'un aime « trop », et l'autre « pas assez ». Les places sont justes, ce sont les images qui ne parviennent pas à l'être.)

Marg. : [a] Lacan.

LACAN : sur la demande et la quémende.

3. La fixité des rôles

^[a] « Les sentiments sont toujours réciproques. » Leur réciprocité ne tient pas à une égalité des tares, mais à une réflexion des termes. Exemple de fixité des rôles : dans la relation platonicienne, il y a l'amant, et en face il y a l'aimé ; l'un et l'autre renvoient à des fonctions : l'amant inspire, l'aimé écoute ; on ne parle pas ici de soupeser les sentiments. Et pourtant la distinction des rôles n'abolit en rien la rigueur des engagements : Achille se tue pour Patrocle, l'aimé pour l'amant : on dirait donc aujourd'hui qu'il l'aime.

(Fixité des rôles : on n'est jamais amoureux que de qui vous aime *un peu*.)

Marg. : [a] Lacan.

LACAN : *Séminaire I*, 43. « Les sentiments sont toujours réciproques. C'est absolument vrai, malgré l'apparence. Dès que vous mettez en champ deux sujets — je dis deux, pas trois — les sentiments sont toujours réciproques. » Et aussi Safouan, *Œdipe*, 100.

4. Mutualité

^[a] Lorsque la Mère aide son enfant à manger, sans excès de cajolerie ou de retrait, lorsqu'elle conduit la nourriture, en laissant cependant la main de l'enfant agir, se contentant de la guider doucement, il se produit un espace d'activité mutuelle, à la fois

différenciée et concurrente. Ainsi de la relation amoureuse : non réciproque, mais mutuelle ; l'autre me tient la main, m'apprend quelque chose, me modifie, cependant que j'en fais autant avec lui.

Marg. : [a] Psychanalyse.

PSYCHANALYSE : B. Bettelheim, *La Forteresse vide*, 41-42.

La chose génitale¹

SEXE. *Figure silencieuse : le sujet amoureux parle peu de « la chose génitale » (Freud-Charcot) ; son discours propre ne tient pas compte de la différence des sexes².*

1. Uni-sexe³

Le discours amoureux fait rarement état de la chose génitale, peut-être parce qu'il ne fait pas acception de sexes. C'est le même discours qui est tenu, quelle que soit la configuration sexuelle de la relation. C'est pourquoi l'amoureux est facilement exclu de la « génitalité » (nulle déclaration sur l'excellence du *genital love*) : tel l'enfant polymorphe, il ne vit pas sous la loi de la différenciation. Il est donc aussi éloigné, mythiquement, de la normalité (pour autant qu'elle prescrit toujours de respecter l'opposition des sexes) que de ses défis (pour autant qu'ils inversent les sexes sans en gommer la différence) : ce qu'il transgresse (sans gloire), ce n'est pas la place des sexes, c'est leur division ; et par là même sa singularité est des plus archaïques ou des plus mythiques (l'homme primitif, ou l'homme universel, dit le mythe, a été créé mâle et femelle). Cependant, un autre partage vient couper et brouiller le premier : du point de vue de la « normalité », l'uni-sexe est aussi « douteux » que le sexe inversé : l'amoureux est aussi étrange que le travesti (mais il n'en a pas le profit démonstratif) ; son « neutre » détonne partout : dans telle relation homosexuelle, ce n'est pas l'homosexualité qui choque le plus — car selon l'opinion courante elle ne fait qu'inverser les sexes et donc elle les reconnaît —, c'est l'amour : l'homosexuel amoureux est plus près de Werther que de Corydon⁴.

(L'amoureux, c'est le « lunaire » — ni névrotique, ni psychotique — ou un peu des deux à la fois. ^[a] L'androgynie, mélange de soleil mâle et de terre femelle, procède lui aussi — elle aussi ? — de la lune. Cependant, « uni-sexe » : c'est bon pour les amoureux, les coiffeurs et

les jeans ; ^[b] psychanalytiquement, ça ne veut rien dire : rien à faire, le Phallus n'est que d'un côté.) ⁵

Marg. : [a] *Banquet* — [b] F.W.

FREUD : Freud obsédé par le mot de Charcot : « C'est toujours la chose génitale, toujours, toujours, toujours » (Brown, 78).

Ronsard :

Quand d'un bonnet sa teste elle adonise,
Et qu'on ne sçait s'elle est fille ou garçon,
Tant en ces deux sa beauté se déguise !
(*Ronsard lyrique et amoureux*, p. 27)

GENÈSE : 7. Cf. aussi : *Zend Avesta*, *Banquet*.

S.S. : Severo Sarduy, « Kallima sur un corps... » ⁶

BANQUET : 78.

F.W. : conversation.

2. Les grandes amoureuses ⁷

^[a] Cependant, l'amoureux est celui qui jouit le plus : en cela, Femme.

(X racontait qu'étant amoureux, il continuait d'éprouver, au sortir de l'acte d'amour, plénitude, exaltation, complicité, gratitude, expansion ; ^[b] nulle envie immédiate de la cigarette qui reprend, éloigne, réinstalle le privé, prépare la fuite. X se sentait alors au bord de la féminité, près de comprendre où va le désir féminin (attendre, continuer, prolonger, durer, ne pas partir : donner), c'est pourquoi le mythe a toujours tiré le sujet amoureux vers quelque grande figure féminine (les « grandes amoureuses »).

Marg. : [a] *Psychanalyse* — [b] Simone de Beauvoir.

PSYCHANALYSE : Légende de Zeus et Héra : « Si la jouissance d'amour se compose de dix parties, la femme en a neuf, et l'homme une seule » (Leclaire, *Psychanalyser*, 165) ⁸.

S. de Beauvoir : sur la cigarette d'après l'amour.

1. Cette figure a été reconstituée à partir du manuscrit et des quelques fragments de dactylogramme conservés.
2. Argument conservé dans le dactylogramme (« déchets »).
3. Seul le titre de ce fragment est conservé dans le dactylogramme (« déchets »).
4. Le paragraphe est tiré de la version manuscrite.
5. Paragraphe conservé dans le dactylogramme (« déchets »).
6. Ces notes bibliographiques sont conservées dans le dactylogramme (« déchets »).
7. Le numéro 2 est conservé dans le dactylogramme (« déchets »).
8. Une fiche explicite cette référence : « Lecture Sujet ? Texte et Femme. Leclaire Psychanalyse 165. Zeus et Héra. Consultant Tirésias : “Si la jouissance d’amour se compose de dix parties, la femme en a neuf, et l’homme une seule.” Légende : “[...] un jour que Zeus et Héra se querellaient pour savoir qui, de l’homme et de la femme, éprouvait le plus grand plaisir dans l’amour, ils eurent l’idée de consulter Tirésias, qui seul avait fait la double expérience. Tirésias, sans hésiter, assura que si la jouissance d’amour se composait de dix parties, la femme en avait neuf, et l’homme une seule.” »

Sans tactique

TACTIQUE. *Bien que se démenant sans cesse entre le désir et la demande, le sujet amoureux est impropre à toute tactique.*

1. Le feu follet

^[a]Au plus profond des gorges
Un feu follet m'a attiré.
Comment trouver une sortie,
Je ne m'en soucie guère :
J'ai l'habitude d'errer comme un fou !

Aucune tactique ! Dans ma course amoureuse, je n'ai aucune tactique ; je ne suis aucune marche réfléchie, je ne me sers d'aucun moyen pour « réussir » ; je ne mets pas en réserve, je ne combine pas, je ne *démultiplie* pas.

Pas de tactique sans feinte : il faudrait donc que j'accepte d'*avoir l'air* d'être, selon les occasions, quelque chose que je ne suis pas : indifférent, enjoué, généreux, heureux, malheureux, etc. Or, à quelque contrainte que je sois soumis, je ne peux qu'*exposer* mon amour, je ne peux que l'élever et le porter en avant, comme un sacrement ; en moi, la clandestinité se voit : il m'appartient de toujours me trahir ; feindre des sentiments *légers* m'angoisse, me décompose, car je suis, moi, *pour la vérité des images*.

(Parfois, pour impressionner l'autre — ou simplement pour communiquer avec lui ? — j'essayais de donner un air métaphysique à mon souci, mais cela ne prenait pas ; je voulais signifier le pathétique de mes sentiments mais ne m'entendais dire que *Tu as l'air fatigué* :

mauvais comédien, non en ce que je suis « sincère », mais en ce que, si, par effort, je joue, je fais entendre autre chose que ce que je veux.)

Marg. : [a] Schubert.

SCHUBERT : *Voyage d'hiver*.

2. Hors-rôle

Je ne peux toucher à l'autre, le manipuler (opération ordinaire de la tactique) : ce serait sacrilège. Si quelque pensée tactique me vient, c'est seulement, parfois, à l'égard de moi-même. Pour me désangoisser, me désaffecter, pour désouffrir, j'ai l'idée de revêtir un rôle : le rôle du sujet fort, équilibré, doué de sang-froid, de maîtrise : ^[a] je *m'investis* (tel le cardinal Barberini devenant le pape Urbain VIII au fur et à mesure qu'on lui enfilait les vêtements pontificaux) : c'est une hystérie noble : elle aide beaucoup, mais ne dure pas : l'amoureux ne peut *tenir* aucun rôle (sinon celui de l'amoureux) — même pas celui de la folie. C'est un sujet hors-rôle — mais non point hors-théâtre : seulement un *one-man-show*.

Marg. : [a] Brecht.

Comment est fait ce livre

LE TYPE

À supposer que l'on veuille suivre Nietzsche et s'intéresser au type de l'Amoureux, est-ce qu'on n'arriverait pas à ce texte-là ? N'ai-je pas voulu, sans méthode et par la seule action du langage, évaluer les forces qui font le type amoureux, nuancer en lui l'actif et le réactif ? J'ai parlé de l'amoureux comme d'un *sujet* : mais ce sujet n'est qu'une « simplification », la simplification d'un rapport de forces. Et si le sujet amoureux fait ici partie d'une mise en scène (d'énonciation), c'est que, pour donner à lire en lui le type, il faut en parler « dramatiquement », sans passer par des exemples (Deleuze, 89).

QUEL AMOUR ?

De quel amour s'agit-il ? Je n'en sais rien. Si nous avions voulu être « scientifiques » (déductifs), nous serions partis d'un continent, celui du mot « amour », pour arriver de proche en proche à ce tout petit canton qui, le long de l'histoire, a reçu divers noms : amour-passion, amour total, amour-limite, mal d'amour, langueur d'amour. Et encore, dans ce canton, j'aurais dû distinguer deux amours : celui du jaloux absolu, du paranoïaque fou (de modèle racinien ou proustien) et celui du lunaire, de l'infantile, de l'effusif, obsédé de comblement, de l'homme ou de la femme qui dit sans cesse « Je t'aime », et qui peuple les lieder allemands. Mais je n'ai pas cherché à décrire des types d'amour, seulement l'amoureux comme type. Dès lors, l'adjectif était irréductible à son substantif, l'*amoureux* à l'*amour* (quand le texte parle d'*amour*, c'est par une sorte d'enflure du moi amoureux). J'ai refusé la réduction, c'est-à-dire le passage de la force au concept. J'ai recherché, à l'inverse, l'assomption, c'est-à-dire le passage du sujet symptomal au type intraitable.

QUEL CORPUS ?

Où le prendre, ce type ? Dans un corpus d'œuvres littéraires, de chansons, de légendes, de documents ? — Innombrable, immaîtrisable ! Et surtout : *faux*. Le corpus aurait agi comme une masse d'exemples, dont on aurait tiré par voie inductive une définition de l'amour. *Qu'est-ce que l'amour ?* Muni de mes documents, j'aurais répondu : il a tel et tel caractère. Mais si nous cherchons un type amoureux (et non une espèce d'amour), il nous faut une méthode nouvelle. Comment le sujet pourrait-il devenir un type si je commence à le réduire à un objet, soumis à une « observation » ? Il faut au contraire qu'il se constitue sous nos yeux au fur et à mesure qu'il parle, il faut produire un espace indivis d'écriture et d'imagination, libérer une seule énonciation, amoureuse et textuelle, en sorte qu'il ne reste plus que des forces de langage, et non des caractères d'espèce.

PAS DE MÉTALANGAGE

Cette méthode a pour article premier qu'il faut détruire (déconstruire) tout métalangage. La critique active du métalangage a été l'affaire des dix dernières années. C'est d'ailleurs cette déconstruction du métalangage que j'appelle aujourd'hui *sémiologie* : la sémiologie n'est nullement une science positive, mais plutôt cette alerte qui sans cesse défait l'imposture des classes d'énoncés : comme s'il y avait de droit entre deux langages (le langage-objet et le métalangage) une relation d'extériorité, et que cette relation fût sûre, simple, irréversible, et en quelque sorte prophylactique (le métalangage protégerait de la bêtise et de la folie) ! L'erreur ne vient-elle pas au contraire de ce que l'on confond indûment (idéologiquement) la science et le métalangage, obligeant la première à toujours passer par le second ? Le moment n'est-il pas venu d'entrer dans une *autre* pratique, et de produire une langue qui abolisse toute extériorité — toute bonne conscience de l'extériorité ? Ne faut-il pas maintenant *changer les énoncés* ? Nietzsche : « Mais nous autres, assoiffés de raison, nous voulons scruter nos expériences vécues avec autant de rigueur qu'une expérimentation scientifique, heure par heure, jour par jour ! Nous voulons être nous-mêmes nos propres expérimentations, nos propres sujets d'expérimentation » (*Gai Savoir*, 319).

AMOUR/DISOURS

L'amoureux ne peut se définir ni par son objet, ni par sa tendance, mais par son discours. L'amoureux est tout discours. C'est dans le champ bien circonscrit d'un soliloque —

« monstrueux », dit-il lui-même — que s'agitent, se combinent et se nuancent les forces qui font le type amoureux. (Comme le sujet amoureux est le *sujet même*, ainsi son discours est le discours même : c'est la chose-discours — monstrueux comme une chose. Le sujet qui porte cette chose est un sujet *lourd*.)

ORATIO ET DISCURSUS

Le sujet se parle sans cesse, tel un vieux radoteur qui s'agrippe lui-même par le revers de son veston et ne se laisserait pas placer *un autre mot*. Mais son discours est en miettes, c'est un vacarme, une trépidation, une dégelée de choses verbales (*strepitus verborum*) : *discursus*, c'est l'action de courir çà et là, ce sont les allées et venues (d'où le sens de « démarches », « intrigues », qui va très bien au discours amoureux : l'amoureux intrigue contre lui-même) ; mais aussi *discours*, c'est la nappe de paroles liées, réglées, ordonnées, cette chape solennelle d'ennui, cette jactance bénisseuse ou aigre qui tombe de la bouche de l'orateur, et qu'on retrouve sans doute ici dans le ronron des phrases (toujours les mêmes) qui font tourner les figures.

D'OÙ VIENT LE DISCONTINU ?

Le discontinu vient-il vraiment du hasard intérieur qui soumet le sujet amoureux au dieu capricieux de l'Imaginaire et à son agent dévoué, le Retentissement ? Ou bien vient-il d'une manie propre à l'auteur, *qui ne peut plus dissenter*, porter la croix des transitions, et voit toutes choses, dès lors qu'il doit les écrire, comme un flux aléatoire de particules, de fragments ? Je dois transcrire la dispersion du langage amoureux ; mais peut-être que je discontinue d'un même mouvement le discours et mon texte par peur d'*ennuyer* le lecteur ? (J'aime bien les oranges, mais par paresse je n'en mange guère, car c'est un fruit ennuyeux à peler et à couper : on s'en met plein les doigts. Or, en Espagne, au Maroc, si je le demande, le serveur du restaurant pèle et coupe l'orange pour moi : l'orange est *aliñada*, mise en lignes. C'est ce que je fais ici du discours amoureux : je le débite en tranches, en figures, pour les autres, *pour qu'ils ne s'en mettent pas plein les doigts* : le discours est *aliñado*, comme une orange.)

« NOUS NE VIVONS QUE DE DISCONTINU »

Je fais du discontinu amoureux à la fois un fait de structure, et un fait d'écriture. Peut-être le discontinu est-il au-delà (ou en deçà) de ces deux instances, dans le *type* humain lui-même ? « Supprimer le monde vrai, c'était aussi supprimer le *monde des apparences* — et, avec celles-ci derechef, supprimer les notions de conscience et d'inconscience — le *dehors* et le *dedans*. Nous ne sommes qu'une succession d'états discontinus par rapport au *code des signes quotidiens* et sur laquelle la *fixité du langage* nous trompe : tant que nous dépendons de ce code, nous concevons notre continuité, quoique nous ne vivions que de discontinu : mais ces états discontinus ne concernent que notre façon d'user ou de ne pas user de la *fixité du langage* : être *conscient*, c'est en user. Mais de quelle façon le pouvons-nous pour jamais savoir ce que nous sommes dès que nous nous taisons ? » (Klossowski, 69). Le *fragmentaire* du discours et du texte serait une concession, la plus petite concession qu'il soit possible de faire à la *fixité du langage*.

MATHÉMATIQUE/RHÉTORIQUE

Les figures sont... des figures, pas des objets. Les figures, dit-on, sont des idéalizations mathématiques, les objets, eux, sont des données du réel (Mandelbrot, 12). Les figures du discours amoureux sont, à leur manière, des idéalités, les points d'un réseau (même si ce réseau est inconstruit, aléatoire) ; elles sont donc, malgré les apparences, plus proches de la figure mathématique que de la figure rhétorique. Pour la rhétorique, les figures (métaphores, synecdoques, allitérations, prolepses, tapinoses, etc.) sont des bijoux sertis dans du langage courant ; mais dans les discours amoureux, tout est figure : il n'y a pas de déchet, d'excipient, d'emballage. Tels ces Précieux (et ces Précieuses) dont le « bon sens » servile du Grand Siècle a raillé les « excès », l'amoureux ne parle que par figures ; pour lui, en lui, il n'y a pas de langage courant : son langage court toujours seul, sans les autres : il saute de figure en figure.

RECONNAISSANCE

Les figures se découpent en fonction du pouvoir qu'a le sujet lecteur de reconnaître dans le flux discursif (le cinéma intérieur ou le texte romanesque) quelque chose qui a déjà été vu, lu, entendu, éprouvé (ou qu'il croit avoir déjà vu, lu, entendu, éprouvé). La figure est *immédiatement* un acte de lecture (c'est une *lexie*) : il faut qu'au moins quelqu'un puisse dire *Comme c'est vrai, ça !* « Re-connaître », *ana-gnôrizô* : je retourne, je remonte. Dans cette remontée, les linguistes s'aident en fin de compte d'une chose vague : le sentiment linguistique. Pour constituer les figures, il ne faut ni plus ni moins que ce guide : le

sentiment amoureux. Reconnaître chaque figure, c'est remonter la chaîne (*ana-*). Jusqu'où ? Quel est le « bout » de la chaîne ? Peut-être la Mère (« En tant que mon propre père, je suis déjà mort : c'est en tant que je suis ma mère que je vis encore et vieillis », Nietzsche, *Ecce Homo*, 245).

MENUES MÉTAPHORES

Les Figures : espaces, plis, excitations, nystagmes, *refranes*, cantilations, nuages, phylactères, idéogrammes, routines, empourprements, spasmes, bonds, historiettes.

Templum : on découpait un morceau du ciel pour y faire passer du sens ; de même une figure : c'est une sorte d'espace sacré autour d'une image, d'un mot.

Plis : les plis ne dédaignent pas d'être nobles ; vocation du pli au théâtre, à la tragédie ; ce fut Eschyle, dit-on, qui les inventa.

Excitations clignotantes (Klossowski, 67) : comme une lumière ténue, ça brille par intermittence, ça blesse un peu, ça fascine, c'est nocturne, c'est un peu triste.

Nystagmes : mouvements oscillatoires, courts et saccadés ; ces mouvements se produisent très rapidement et toujours de la même manière.

Refranes : le *refrán* est un proverbe populaire (vénézuélien) ; c'est un discours cassé, répété — *refrangere*, fragmenter.

Cantilations : dans l'Ancien Testament, le débit chanté est marqué de signes de respiration : on chantonne — *cantillare* —, on coupe et on reprend.

Nuages : comme des nuages de moustiques, fluides, aléatoires.

Phylactères : le passage des figures dans la tête serait comme une bande dessinée dont un accident typographique aurait empêché d'imprimer l'image (l'histoire) et dont il ne resterait plus que les bulles.

Idéogrammes de la passion.

Routines : ce sont de petites routes que l'on prend souvent, les morceaux tout faits du programme amoureux.

Empourprements : le sujet est tout à coup la proie d'un accès de discours, envahi d'une rougeur qui l'affiche à lui-même comme sujet amoureux.

Spasmes de langage : telle figure vient comme un éternuement.

Bonds : mon cœur bondit.

Historiettes d'amour sans histoire.

SYMPTÔMES

La plupart des Figures auraient un versant imaginaire et un versant symbolique ; ou encore seraient cernées de symbolique : sans doute des symptômes (A.C.) ? Si l'amoureux en crise allait consulter un analyste et que celui-ci lui demandât quels sont les symptômes de « ce qui ne va pas », que pourrait-il répondre, sinon : « Mes symptômes ? Mais ce sont les figures de mon discours amoureux ! » À travers les « stations » de son discours (stations nullement progressives, à l'inverse de celles de la Passion), le sujet amoureux est continûment « en mal de sens », en état de signifiante — comme la signifiante est le statut même de la musique, on peut dire que l'amoureux est incessamment en état de musique : d'où, peut-être, l'alliance millénaire de la musique et de l'amour. (Les figures sont aussi des symptômes dans un tout autre sens, un sens nietzschéen : ce qui reste du type amoureux ; Deleuze, 89.)

SCHÈMATA

La figure, en grec, c'est *schèma* : je suis obligé de donner le mot en grec, parce qu'il ne faut pas le traduire par « schéma » ; c'est, d'une façon bien plus vivante, la pose du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible (difficilement : par l'art) 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, il tient discours (comme l'orateur) ; il est saisi, sidéré, dans un rôle, un *acting* (comme une statue). La figure, c'est l'amoureux au travail.

HALLUCINATIONS VERBALES

Chaque figure a son Idée, mais cette Idée est une phrase. Même si je suis loin de pouvoir retrouver, par la lecture ou le souvenir, la citation, la formule, le verset, l'enseigne à quoi peut se ramener toute figure, je suis persuadé que ce germe existe quelque part, dans la masse des livres ou dans la masse des têtes amoureuses.

On dit que la signification d'un mot, c'est la somme de tous ses emplois. Les phrases, elles, n'ont pas d'emploi, sauf si elles sont figées, stéréotypées. Or c'est précisément le cas de la « phrase », souvent inconnue, qui gît au fond de la figure : c'est une phrase qui a un 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 le 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... » : et c'est alors la figure « Attente ». Les phrases sont des matrices (de figures), précisément parce qu'elles restent amputées de tout contenu intellectuel : elles disent l'affect, puis s'arrêtent, leur rôle est rempli. Les mots ne sont jamais fous (tout au plus pervers, jouissifs), 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 fautive qui lui est imposée par la langue ? Au fond de la figure, il y a quelque chose de l'« hallucination verbale », telle que l'ont repérée Freud, Lacan, Safouan (*Œdipe*, 34, 110) : phrase tronquée qui se limite le plus souvent à sa partie syntaxique : « Bien que tu sois... », « Si tu devais encore... ».

(Caractère impressionnant d'une syntaxe — de ce que les stylisticiens appelaient justement — sans le savoir — la *frappe* : car ils voulaient dire que la phrase était frappée comme une médaille, une monnaie — vieille image — alors que, tout au contraire, c'est la phrase elle-même qui vient me frapper — à la manière d'une petite « frappe ». Ainsi, dans le rêve du *Non vixit* rapporté par Freud — *Interprétation des rêves*, VI, 433 sq. —, ce qui m'impressionne, c'est bien une phrase : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » Mais dans cette phrase, ce qui me poursuit et m'effraie, ce n'est nullement le message (à savoir que l'enfant brûle), c'en est la partie vide, le signet grammatical, d'où surgit pour moi une sorte d'épouvante fantastique : « Père, ne vois-tu pas ? » : comme si tout air syntaxique, par son incomplétude, agissait sur moi à la façon d'un *suspense*. Si vous ne voulez pas que les phrases fassent peur, finissez-les.)

L'OPÉRA

Chaque figure (« Attente », « Angoisse », « Union », « Tendresse », etc.) est très exactement ceci : la matière d'une poésie, comme au temps romantique — ce temps où le bris de langage amoureux qui vous montait à la tête était tout de suite une envie de vers, une envie de poème. Ou encore : la figure est un air d'opéra. L'Opéra n'est-il pas le lieu même du discours amoureux ? Lieu de la phrase (par le poème), de la signification (par la musique), de l'image (par la scène) ? Cet « air syntaxique » qui fait la figure, cette phrase sculpturale qui, dans l'ombre, l'article, ce n'est rien d'autre que l'*incipit* d'un air célèbre : « Je veux vivre dans ce rêve » (*Roméo et Juliette*, Gounod), « Pleurez, mes yeux » (Chimène, Massenet) ; « E lucevan le stelle » (*Tosca*) ; « Non piangere, Liu » (*Turandot*), etc. Et naturellement, aucune acception de goût : Gounod comme Mozart.

L'INTITULÉ

La phrase tronquée, l'hallucination verbale qui est au fond de chaque figure — dont la figure est l'expansion discursive — serait longue à retrouver (pour le rêve, n'y faut-il pas toute une analyse ?) ; mais elle vient spontanément comme trace, dans le titre de la figure ou dans le mot qui introduit son argument (et que j'appelle son intitulé). Ce mot n'est pas le dépôt d'un sens neutre, fini ; ce n'est pas une entrée dans le dictionnaire ; c'est un mot-phrase, un mot qui est sous-tendu par une phrase, une sorte d'holophrase : « pleurer » n'est pas une unité sémantique, c'est l'empreinte d'une assertion existentielle (*Je pleure !*), sorte d'épinglage verbal, quasi syntaxique, quasi délirant, issu d'un sujet amoureux, et donc tributaire de la culture de ce sujet. Par son intitulé (parfois aussi par son titre), la figure est le nom insistant sous lequel le sujet manie l'affect, c'est-à-dire croit l'exprimer, le provoque et l'entretient.

DÉFINITIONS ?

Ce qu'il y a en tête de chaque figure n'est pas une définition, c'est un argument : on résume la figure. Cet argument — par le ton — semble quitter le champ amoureux, rejoindre les énoncés du dictionnaire, jouer au métalangage. Pourtant, l'argument ne réfère jamais à ce qu'est le sujet amoureux (personne d'extérieur à ce sujet, pas de discours sur l'amour), mais toujours à ce qu'il dit. S'il y a une figure « Angoisse », c'est parce que le sujet s'écrie parfois (sans se soucier des sens cliniques du mot) : « Je suis angoissé ! » Même si l'argument est énoncé d'une façon impersonnelle, il faut toujours se rappeler que c'est le sujet qui parle. Le début implicite de tout argument est « Épisode de langage au cours duquel... ». Autrement dit, l'argument est un petit drame (*argumentum* : ce qui fait connaître, met en lumière : exposition, récit, sommaire, action dramatique ; comédie, histoire inventée, imposture. J'ajoute : instrument de distanciation, pancarte, à la Brecht).

Deux figures ne peuvent recevoir l'argument : « Je t'aime », parce que l'intitulé est irréductible à quoi que ce soit (la « définition » de « Je t'aime » serait *Je t'aime*) ; et « Jalousie », parce qu'on ne saurait rien en dire de mieux que le dictionnaire.

LE FURET

Les figures sont des bris de discours, mais, à l'intérieur de chaque figure, ça éclate de nouveau en fragments, en paragraphes, en parenthèses. Peu importe après tout que cette dispersion du texte soit riche ici, et pauvre là ; il y a des temps morts, bien des figures tournent court ; je suis resté « sec » à les remplir ; mais j'avais l'intuition qu'il fallait que, maigre ou pas, ma figure fût là, que la place (la case) en fût marquée. Car la figure est

l’empreinte d’un code (autrefois, c’eût été le code de l’amour courtois ou la carte du Tendre, par exemple) et ce code, on peut le remplir comme on veut. 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 : il faut que chacun puisse se loger dans la grille de la matière qu’il cherche à énoncer : une topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective parce que codée). Ce que l’on peut dire substantiellement de l’attente, de l’angoisse, du souvenir, n’est donc jamais qu’un supplément gracieux, paresseux, fragile, offert au lecteur pour qu’il s’en saisisse, y ajoute et le passe à d’autres : tous autour de la figure, nous faisons courir l’anneau. La parenthèse, par exemple, c’est simplement une idée en plus, une idée de la dernière heure (une dernière aventure ?) : je retiens l’anneau une seconde encore avant de vous le passer. Ou bien je tire un autre tiroir pour montrer que le meuble est infini, je place un domino, à vous d’allonger la ligne, à vous de scrabbliser, à vous d’ajuster votre moitié de tessère — de symbole — à l’autre moitié que, tel l’hôte antique, je vous montre, à vous de nuancer (le texte n’est pas construit : il y a donc des parenthèses dans la parenthèse). Figures : les unes courtes, les autres longues ; ce sont des plages aux contours brisés, des *fracta* (« objets de forme extrêmement irrégulière ou interrompue », Mandelbrot). Ces *fracta* sont éphémères, ce sont des sortes de mobiles temporels. Des figures rédigées, finies, corrigées, prêtes pour l’impression, un nouveau livre lu par hasard, le mot d’un ami y ajoute encore un trait : chaque figure est un dossier perpétuel, un petit vaisseau *Argo*, dont le nom reste immuable mais dont les pièces peuvent changer à l’infini.

(Le livre, idéalement, serait une coopérative : « Aux Lecteurs Réunis ».)

LE DÉSORDRE

Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet sans aucun ordre, car elles dépendent à chaque fois d’un hasard (intérieur ou extérieur) ; elles ne sont que les parasites d’un événement, lui-même souvent infime, aléatoire. À chacun de ces incidents, le sujet puise dans la réserve (le trésor ?) des figures, selon les besoins ou les injonctions de son Imaginaire. Chaque figure éclate, vibre seule comme une note sans 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 syntagmes, hors récit : elles s’agitent, se heurtent, s’apaisent, reviennent, s’échangent dans la tête du sujet sans plus d’ordre qu’un vol de moustiques ou un mouvement brownien de particules (on peut dire que toutes les figures, ensemble, forment un *jeté* unique, un seul instant vertical, qui dénie toute biographie).

PAS D'INTÉGRATION

En termes linguistiques : les figures sont des unités distributionnelles, mais non intégratives ; elles restent toujours au même niveau (Benveniste, *Probl. ling. gén.*, I, X). Le discours amoureux serait celui d'un homme qui ne parlerait que par phonèmes, sans intégrer ces phonèmes à des mots ; ou par des mots, sans intégrer ces mots à des phrases ; ou par sentences, sans intégrer ces sentences à un discours. De toute manière, le niveau supérieur manque (fuit) : rien que des isolats de sens ; aucune transcendance, aucun salut.

(D'où un discours hétéroclite, auquel les contradictions logiques sont indifférentes, et qui mêle sans remords, avec *mauvais goût*, des instances que le sur-moi intellectuel impose ailleurs de distinguer, voire d'opposer : les mystiques, Nietzsche, le Tao, la psychanalyse, etc.)

L'ALPHABET

Présentation des figures : le principe est que n'importe quelle figure peut être mise à n'importe quelle place. Ce principe doit être respecté ; car si l'on « construisait » la suite des figures selon quelque contrainte (logique, thématique, générique, etc.), on donnerait fatalement un sens à ce discours ; la première figure vaudrait pour une origine, la dernière pour une conclusion : *Voilà ce que je pense de l'amour*, dirait le classement (« L'amour commence bien, il finit mal, il me transforme, je le sublime, etc. »). Ce sens est peut-être dans l'histoire du sujet (il y a bien des romans d'amour et il n'est pas interdit — de l'extérieur — d'interpréter une vie), mais non dans le soliloque, l'*a-parte*, qui accompagne cette histoire, *sans jamais la connaître*. L'ordre alphabétique me préserve des dangers du sens : ne cherchez pas, il n'y a pas de première ni de dernière figure, voilà la seule chose que dit l'alphabet.

DEUX EXCEPTIONS ?

Deux exceptions ? Deux figures pourraient faire exception. Le « Ravissement » semble référer à un commencement de la crise d'amour ; mais ce n'est souvent qu'un après-coup imaginaire ; il s'agit donc d'une figure comme les autres, qui n'a pas de place marquée. Quant à « Je t'aime », il peut se dire toute la vie à n'importe quel moment ; sa seule marque est l'emphase : c'est un *joker*, la plus mobile de toutes les figures.

L'intitulé d'une figure est vraisemblable, mais il n'est pas rigoureux (obligé) : je puis à mon gré appeler telle figure « Contingences » ou « Traverses », telle autre « Odieux » ou « Monstrueux », et la place de la figure s'en trouvera changée ; je superpose donc au hasard de l'alphabet (hasard il est vrai millénaire) le hasard de la nomination. L'effet heureux de cette superposition est précisément que le hasard ne s'y voit pas trop : car, s'il faut un classement aléatoire (pour déjouer toute induction de sens), il faut aussi que ce classement soit en quelque sorte apprivoisé : sur le hasard pur, brutal, on s'interrogerait ; on s'entêterait à lui trouver un sens secret. L'alphabet a ce rôle précieux : il respecte le hasard et le conjure.

De plus, le hasard est malicieux : ayant tiré au sort, par la main d'un ami, l'ordre des figures, il en est sorti, *par hasard*, quelques séquences d'allure logique. Pour produire un effet de hasard, il me faut parfois consentir à détruire le hasard : « On semble avoir pris l'habitude de sous-estimer la puissance du hasard à engendrer des monstres » (Mandelbrot, 46) : le monstre, en l'occurrence, ce serait, sortant d'un certain ordre des figures, *une philosophie de l'amour*.

TON-SEMIOTIK

Comme produit esthétique, le discours amoureux est marqué par le dépiècement et le retour des unités, la promotion du détail, la négation de l'ensemble, rebelle à se laisser construire ; chaque figure vaut absolument, toute seule ; au diable l'enchaînement, l'harmonie, le sens apollinien du tout. Or cette structure est celle-là même que Nietzsche exaltait et dénonçait tout à la fois chez Wagner : « Par quoi toute *décadence littéraire* est-elle caractérisée ? Par le fait que la vie [*il faudrait dire ici plutôt le sens*] ne réside plus dans l'ensemble. Le mot devient souverain et fait un saut hors de la page, la page prend vie aux dépens de l'ensemble — l'ensemble n'est plus un ensemble. Mais c'est là le signe pour tout style de *décadence* : à chaque fois, anarchie des atomes, désagrégation de la volonté, liberté de l'individu... » (*Le Cas Wagner*). Cette autonomie, ce cerne du détail est pour Nietzsche un *geste*, qui relève de ce qu'il appelle la sémiotique musicale (*Ton-Semiotik*) : « Chez Wagner, il y a au début des phénomènes d'hallucination, non pas des tons, mais des gestes. C'est pour les gestes qu'il cherche d'abord la sémiotique musicale ; si l'on veut l'admirer, c'est ici qu'il faut le voir à l'œuvre : comme il décompose, comme il sépare en petites unités, comme il les fait ressortir, comme il les rend visibles ! Mais à cela s'épuise sa puissance : le reste ne vaut rien. »

Eh bien, notre amoureux est décadent ! Voire : wagnérien ! Car lui aussi il hallucine, il décompose, il sépare en petites unités, il rend le détail souverain, se moque de l'ensemble, désagrège sa volonté, libère en lui l'individu, etc. Les figures sont bien des gestes de langage, les *leitmotiv* fixes d'un opéra à histoire variable (ne pas oublier que les *leitmotiv* sont très nombreux et que leurs retours dans l'œuvre de Wagner sont beaucoup plus anarchiques qu'on ne croit). Et surtout, comme ensemble, le discours amoureux ne *vaut rien* : c'est tout le contraire d'un produit apollinien : un texte, oui, peut-être, une œuvre, non. Pour devenir « œuvre », il faut que le discours se range, s'embourgeoise, s'assujettisse servilement au grand Autre narratif, devienne *roman*.

QUATRE-VINGTS FIGURES

Pourquoi quatre-vingts figures ? Pourquoi pas soixante-dix-huit ou quatre-vingt-onze ? Je me suis arrêté à ce nombre rond pour faire entendre qu'il ne s'agit pas d'un nombre arithmétique, mais d'un effet sémantique : car c'est bien par sa « rondeur » qu'un nombre *signifie* son inexactitude. La somme des figures est de toute évidence incertaine, inachevée ; on peut en rajouter ; demain, peut-être, vous nommerez une nouvelle figure (le code vient du cerne et du retour, non de l'exhaustivité) ; mais du point de vue du sujet, les figures font masse, tout en restant déliées, elles l'écrasent par leur nombre (comme un gros tampon de langage) et le blessent par leur discontinu (comme s'il recevait des piqûres d'aiguille) : le sujet est entouré, pressé d'êtres verbaux, de chimères, de petits démons envoyés en foule par la déesse Énonciation.

JE

« X » vaut pour toutes les places. Le seul rôle fixe c'est *Je* : pronom obligé du sujet amoureux, pronom de la conscience (en cela très proche du *je* phénoménologique), donc pronom de l'Imaginaire (de la méconnaissance). *Je* n'est pas « subjectif » ; c'est une idéalité qui n'a pas plus de « personnalité » qu'un chanteur ou une chanteuse débitant un rôle d'opéra, du genre « grand monologue wagnérien » (à Bayreuth, je fus frappé par ceci : bien que tout le monde autour de moi s'ingéniât à différencier les artistes, selon les représentations, distinguant avec passion un Siegfried de l'autre, je n'entendais pour ma part qu'une seule voix, qu'un seul art, qu'un seul discours, imposé, massivement, par le genre wagnérien, et j'en admirais d'autant plus Wagner : un art — une diction — qui *lessive* l'interprétation).

POURQUOI JE ?

Si l'on a employé *Je*, c'est aussi pour une raison tactique (et non plus structurale). Le « rôle » de l'amoureux n'est pas des plus beaux (bêtise, idéalisme, solipsisme, bavardage, pathos, langage démodé, etc.). À qui aurais-je donc pu passer ce rôle difficile, cette image lourde, sinon à quelqu'un auquel l'auteur, par le *Je*, accepte de ressembler ? *Je* se mouille deux fois : en induisant à faire croire que l'auteur du discours et l'auteur du texte sont une même personne, et en donnant à cette personne une *importance* qui est d'ordinaire très mal vue. Mais ce risque a sa nécessité : faire comprendre (c'est en un sens le projet polémique du Livre) qu'on parle de l'amour *sans le prendre de haut* (ce que font tous les discours objectifs — scientifiques ou moralistes — qui se sont tenus ou se tiennent sur l'amour). Autre motif : que *Je* est peut-être moins ennuyeux que les formes objectives d'énonciation : *Je* ressemble à un individu (même si, comme on l'a dit, il n'en est pas un), et l'individu reste encore une feinte agréable au lecteur ; c'est ce que disait Goethe, qui fit parler son sujet amoureux à la première personne (« Seul l'individuel plaît... »), demandant que l'on considère celui qui dit *Je* comme « le plus courtois des hommes », puisqu'il communique sa propre expérience (« peu important les motifs qui l'y incitent »).

L'AUTRE

L'« autre » est écrasé d'une sorte de silence historique : il n'y a pas, je crois, un livre de l'objet aimé, sauf à faire passer le non-sujet de l'amour à la place du sujet du non-amour : sujet aimé désirant : don Juan. Dans *Werther*, Charlotte ne tient aucun discours — sauf à un moment, sur la survie, l'immortalité, les mondes célestes : c'est son dada à elle, son imaginaire — dont profite Werther pour lui prendre la main.

(L'autre est ici 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 ; mais le sujet, lui aussi, est défiguré par l'excès contraire : le soliloque en fait un monstre, une énorme langue. Il est évident que si j'avais voulu décrire les rapports réels de deux partenaires réels, l'un fût-il amoureux à la manière délirante de mon sujet, c'est un tout autre texte que j'aurais écrit : un roman, peut-être, où auraient joué les rapports exquis, généreux, de deux êtres qui s'aiment chacun selon son langage.)

ESSAI DE RECONSTITUTION D'UN DISCOURS AMOUREUX

Toujours ce vieux projet : repérer les codes dont est armé le texte, voir les fils du tissu (*texte et tissu*, c'est la même chose). Une première fois, j'ai pris un texte tout fait (*Sarrasine*, de Balzac), j'ai essayé de démêler et de suivre quelques fils. La seconde fois (aujourd'hui), pensant que l'on n'est jamais si bien servi que par soi-même, telle une bourgeoise qui prend la casserole des mains de la cuisinière et s'amuse à faire un plat (raté), j'ai voulu composer moi-même le texte et dire ainsi à coup sûr quelques-uns des codes dont il était tissé.

CHOSSES INCORPORÉES

Travaillant à reconstituer un discours amoureux, il m'arrive par hasard, tel soir, tout à fait indépendamment de ce travail, de relire *Armance* de Stendhal ; j'y trouve un trait qui convient à la figure « Suicide » : je l'y incorpore. Un autre soir, à Paris, dînant avec un ami, nous parlons de mon travail : il me suggère une interprétation du « Je t'aime » (comme deuil) : que cela vienne donc aussi dans mon texte.

Mon livre est ainsi ponctué, capitonné de choses dérobées, incorporées, de citations à peine avouées parce qu'à peine remémorées (et de toute manière tellement déformées !) : les phrases vont de la sorte, virant sans prévenir d'un mot à l'autre, d'un livre à un ami, revenant ensuite à ce que je produis « de mon cru » (mais de quoi est ce « cru », sinon de mille origines oubliées ?). Certes, on le sait depuis Bakhtine, tout texte est une mosaïque de citations, et (version noble, officielle) toute thèse est une mosaïque de références ; mais ce qui m'intéresse, c'est de décider comment certaines de ces origines affleurent ; selon quel principe je dois signaler ces choses incorporées. Ce repérage s'impose d'autant plus qu'il s'agit ici d'un discours *composé*, fait de matériau dont je dois indiquer, autant qu'il est possible, les sites d'extraction. De ces *incorporata*, il y a trace dans la marge : à chaque fois l'ébauche d'une scolie, d'une *glose pour moi*.

(Si la notion d'inter-texte a un emploi justifié, c'est bien ici : ce qui sera donné à la fin, ce n'est pas une bibliographie de la question, c'est l'inter-texte du livre.)

RÉGIONS

J'en viens à substituer à l'idée de code (ce dont est tissé le texte), celle de *région* (les lieux, les sites d'où viennent les morceaux du texte). Quel est le sens de cette conversion ? Car, après tout, dans la lecture de *Sarrasine*, les codes qu'on a essayé d'isoler étaient bien déjà des sortes de terroirs d'où sortait le texte balzacien : lieux du savoir, du symbole, du sens, de la logique d'action, etc. Quelle différence ? Si je pousse l'idée de « région » à son extrémité *bête*, je puis peut-être le faire comprendre : les régions (d'où vient mon texte) sont

très exactement les espaces matériels d'où ma main extrait le livre, les lieux privés d'où me parvient l'information, l'idée.

Sur ma table, *Werther* et le *Banquet*, dont j'ai décidé de faire les textes-tuteurs de mon analyse ; plus loin, rassemblés dès le début pour ce travail, quelques livres topiques (Heine, le *Phèdre* de Platon) : non pas livres réglementaires en ce qu'ils parlent du sentiment amoureux, mais livres insistants, parce que les matériaux, spontanément, me poursuivent ; plus loin encore, rassemblés là de tout temps et non spécialement pour ce livre, trois rayons : celui de Nietzsche, celui de la psychanalyse et celui des « usuels » (dictionnaires Littré, Ernout-Meillet, von Wartburg) ; et tout autour, la bibliothèque plus ou moins anarchique, aléatoire, d'un intellectuel, les livres du service de presse, traces de l'actualité telle qu'elle s'impose à moi. Bref, la région-mère de mon texte, c'est ma chambre. Mon texte est fait à *partir* de ma chambre.

Ce n'est pas tout. Dans ma tête, pendant que j'écris (que je « reconstitue »), afflue toute une culture d'origine confuse, mais dont les interventions sont vives, détachées, cernées : une phrase, un fait, une idée, un souvenir scolaire, marqués d'une interrogation paresseuse : où ai-je lu ça ? Enfin (troisième région d'origine), beaucoup de choses viennent des amis : soit qu'ils me « passent » une idée qui me séduit et que je leur « pique », soit que leur écoute dénoue en moi quelque formule (l'ami n'est-il pas celui-là qui vous fait la grâce de vous rendre intelligent, le temps qu'il est là), soit qu'ils me confient quelque expérience affective, soit enfin que moi-même je tire de mon rapport à eux quelque trait notable du sujet dont je tiens le discours.

Voilà, en somme, d'où vient mon texte (ou le sujet composite qui s'y énonce) : de ma chambre, du café, du restaurant (certains traits de mon sujet amoureux viennent ainsi du « Bonaparte » ou du petit grec de la rue Dauphine). Je pourrais désigner les régions de mon texte d'une façon encore plus triviale, selon les postures de mon corps : assis à ma table de travail, me levant pour retrouver une étymologie sur un rayon de ma bibliothèque, le soir au lit, feuilletant quelque roman, ou parlant, écoutant à une table de restaurant, entre la commande et le cigare.

(L'inter-texte n'est jamais que la projection intellectuelle de ces espaces.)

POINT DE CULTURE

Le code (du temps de *S/Z*) suscitait l'image d'un profil, d'un prospect, d'un paradigme (il est vrai ouvert). La région réfère davantage à un étalement, une nappe de couleur. Imaginons le texte sous l'apparence d'un territoire préhistorique, dont la carte est bariolée de taches, chaque tache renvoyant à une culture : *Kultur*, dit le *Großer Historischer Weltatlas* que j'ai sous les yeux : Harrouard-Kultur, Chassey-Kultur, Cortailod-Kultur. De même on

peut fixer, sur telle ou telle région du texte, quelques noms emblématiques qui sont les vestiges visibles d'une culture dont je ne sais jusqu'où elle va en moi : il y a ainsi une Région-Nietzsche, une Région-Werther, une Région-Winnicott (Winnicott-Kultur !), etc. Tout comme la culture préhistorique à laquelle la carte se réfère, la région est seulement alléguée par le point — le puits — qui lui donne son nom. Comme dans les anciennes explorations, il s'est trouvé qu'en ce point j'ai extrait ou j'ai bu du Lacan, du Ruysbroek, ou de tel ami.

(Si j'avais gardé la notion de « code », il m'aurait fallu ranger Nietzsche dans la philosophie, Lacan dans la psychanalyse, etc. Ce n'est pas du tout ainsi que, *dans mon travail*, je les ai sentis. La « culture », si l'on s'en sert, n'est pas *méthodique* — comme un catalogue de bibliothèque ; elle est plutôt *amoureuse* : elle s'emballa, elle isole, procède par coups de foudre, par manies.)

INDIRECT

Le texte (comme marche, traversée) côtoie des régions qu'il salue d'un geste. La région est toujours un espace latéral, l'onde qui frôle mon oreille, le lieu d'un savoir paracoustique. Si je tenais frontalement un discours, même bref, « sur » la psychanalyse, la psychanalyse, dans ce cas, ne pourrait être une « région » du texte : la région, c'est précisément cela même sur quoi je ne tiens pas de discours : *d'où ça vient*, non pas *de quoi ça parle*. La région n'est jamais qu'un espace allusif : ne pas regarder en face, sans quoi, telle Eurydice, elle disparaît : ordre elliptique des complicités, des demi-mots, des métonymies (des régions peuvent se superposer ; ce sont les plus riches : tel ami me rapporte telle image de Nietzsche : tous les deux passent ensemble dans mon texte). Ce demi-mot enlève toute certitude à la référence : la région est comme l'effluve d'un savoir que je n'ai pas.

(La marge, où sont allégées ces origines, devient une région de la page.)

DANS LA MARGE

Le mot qui vient dans la marge passe ; souvent, il n'appelle aucune référence, aucune citation ; ce sont des appels qui ne sont pas honorés, qui tournent court. Le souvenir culturel est si ténu (ou si diffus) qu'on ne peut le vérifier : il faut le laisser *en l'état*, c'est seulement le son d'un autre langage.

(Bayonne, corrida du 14 juillet 1976 : encore une fois impressionné par la richesse métaphorique du *citar* — pour poser des banderilles : hop, un petit saut pour appeler le taureau, un menu trépignement, presque ridicule à force d'être petit ; telles sont mes scolies ; ça épingle la marge, sans plus : des piqûres, des tavelures du papier ; si j'avais pu

les dessiner — au lieu de les faire imprimer — c'eût été un léger frottis de crayon, un graffiti affectueux.)

RÉFÉRENCES ET CITATIONS

J'allègue une référence, je dis, par exemple : Lacan, *Sém. I*, ou Stendhal, *Armance*, mais je ne l'honore pas ; la fiche a été mal prise, ou a disparu, ou c'était un simple souvenir, qu'on ne va pas vérifier. À quoi bon ? Ce n'est pas là le projet du texte (de toutes manières, hors les militants du savoir, qui vérifie une citation, une référence ? À quelle fin ? Selon quelle idéologie, sinon de maîtrise, donc de pouvoir ?). En revanche, le flou, l'inachèvement veut dire quelque chose : non pas forcément que l'auteur est paresseux, mais qu'en raison de son propos il a pris et soutient un parti : changer d'instance, écrire selon un savoir affectif, et non selon un savoir autoritaire ; produire dans la grammaire de ce savoir une modalité nouvelle, l'équivalent d'un subjonctif et non plus d'un indicatif.

(Cependant, certaines références sont données régulièrement, certaines citations complètement. Pourquoi ? — Elles étaient régulières et complètes *naturellement*. Quelle raison alors de m'obliger à les supprimer ? Par souci d'unifier, de régler l'incomplet ? L'inachevé, c'est ce qui est à *moitié* achevé, le libre, c'est ce qui n'est pas systématiquement libre.)

ÉCHANGE

Des références amicales ont été préférées — et substituées — aux références d'autorité ; au lieu d'invoquer des garanties, on a évoqué des plaisirs, des accords, des stimulations de lecture ou d'écoute, de telle sorte que le texte soit étoilé de ce qu'on pourrait appeler les affects de l'idée. Ces références vagues, incomplètes, sont des gestes d'attachement (à un auteur, à une phrase, à la parole d'un ami), des saluts échangés entre la marge et le texte, les traces d'une mémoire affective qui se souvient de ce qu'elle a aimé lire, écouter.

LA CULTURE AFFECTIVE

À l'apparat critique de l'ancienne philologie se substitue un appareil affectif. On a voulu voir (ou donner à voir) comment fonctionnait une culture, hors du contexte universitaire : de quelle *imprécision* elle se constituait. On a voulu faire reconnaître l'existence d'une culture affective : soumise à des affects. Ce qui se passe dans la marge du texte, c'est ce qui

a été aimé : livres, phrases, auteurs amis, pêle-mêle, forment les lieux aimables, plaisants (*loci amoeni*) d'une autre rhétorique : en somme tout ce qui est plus ou moins fétichisé et vis-à-vis de quoi j'ai un mouvement de désir (souvent le fétiche insiste depuis longtemps : Nietzsche, le zen, le tao, l'étymologie, les mystiques, la langue grecque — peut-être parce que ses lettres sont agréables à tracer), etc.

Pourquoi voulez-vous que le lecteur s'intéresse à l'origine toute personnelle de telle de vos phrases ? Qu'est-ce que ça peut lui faire que vous ayez discuté du deuil avec X ou de la vérité avec Y ? — L'ancienne critique s'acharnait à retrouver les « sources » d'un texte, sans jamais s'interroger cependant sur la *force* qui conduit d'un langage à un autre ; pour elle, l'inter-texte existe bien, mais comme projection imitative, descente d'un modèle, représentation ; on ne dit jamais la langueur, l'ardeur qui peut vous attacher à un livre, à une parole. On a voulu poser ici l'existence d'une sorte de généalogie affective du texte, qui commencerait à avoir un statut sémiologique.

IN/OUT

Ce qui est mis dans la marge, ce sont des objets d'amour : les auteurs, les textes, les amis avec qui j'ai eu *un bon rapport*.

Il se produit alors une discrimination affective, dont les effets sont évidemment bizarres, injustes. J'exerce sur mes référents les droits d'un snobisme intérieur, appelant les uns dans la marge (ceux-là sont *in*), rejetant les autres, soit dans le néant, soit dans le courant du texte, si j'ai besoin d'eux pour de tout autres raisons que celles de l'affection. Car je ne puis tout de même pas placer sur le même plan Chertok et Lacan, Clotilde de Vaux et Nietzsche ! Chertok ira donc à la masse et Clotilde de Vaux, dont je dois citer une phrase, ne sortira pas du rang.

(Sophistication extrême de l'affect, dès lors qu'on le prend pour instant : Chertok est l'auteur d'un ouvrage banal sur l'hypnotisme ; certes, il n'est pas *in*, celui-là ; mais il rapporte parfois des histoires dont m'enchantent la saveur seconde, celle de la poule hypnotisée du jésuite Kircher, par exemple : c'est la poule qui devrait passer dans la marge, non Chertok ! Ou encore : est-ce Debussy que j'aime ? Pas tellement : c'est *Pelléas* qui me revient souvent ; ce n'est donc pas son auteur, c'est l'œuvre, comme insistance d'amour, fantôme de travail, qui viendra dans la marge élective. Et enfin : j'ai certes un rapport de curiosité (de perversion) à la psychanalyse : qu'elle aille donc en bloc dans la marge, telle est la justice affective ; mais dans ce bloc, l'affect lui-même distingue, par exception, des auteurs dont le texte me semble excéder, par quelque trait (de génie, d'écriture, d'originalité, etc.), la théorie analytique : Freud et Lacan, bien sûr, mais aussi (pourquoi ?) Winnicott, pour lequel j'ai un « faible »).

Tout ce qui accède à la marge du texte vient d'une intimité.

LE TEXTE ET LES MARGES

Le texte n'est pas un objet, c'est un fonctionnement : il montre comment il se produit. Mais le fonctionnement d'un texte ne relève pas d'une causalité simple ; il n'y a pas ici (dans la marge) des origines, et de l'autre (dans le texte) des produits. Souvent, l'idée touche par hasard sa forme déjà écrite (et bien écrite) par un autre ; c'est la trace de cette « fulmination » que dit le rapport de la marge et du texte : un larcin partiel, presque une hallucination (déformante) : une rencontre qui embellit. Les marques de la marge n'impliquent, à proprement parler, ni l'*avant* du texte (ses « sources ») ni son *après* (ses gloses), mais plutôt ses concomitances.

LA CULTURE VAGUE

Il y a dans le texte une culture « vague », si vague, si peu investie, qu'elle ne peut venir à la marge. Cette culture (aucun sens noble) est faite de souvenirs de lecture, d'un vieux fonds scolaire, des restes d'un savoir infus et diffus, de livres perdus, de citations irrepérables, d'efforts vains de mémoire. Ce peut être la fossilisation d'anciens investissements (la linguistique, par exemple) ; bref, tout ce qui relève d'un vague « cf. » (*confer*) : geste flottant, inachevé.

(Je ne suis pas de ceux qui haïssent leur « culture » passée, fût-elle scolaire.)

PSYCHANALYSE (I) : POURQUOI ?

La psychanalyse (le langage des psychanalystes) est présente ici pour plusieurs raisons : par nécessité, car c'est le seul discours qui se tienne aujourd'hui sur le sentiment amoureux, toutes les autres *épistèmè* dédaignant d'en parler ; par naturel, car c'est un langage contemporain (un jeune homme frappé d'énamoration emportera dans sa valise l'*OEdipe* de Safouan plutôt qu'*Adolphe* : ça lui parlera mieux de lui) ; par goût (le discours analytique compose une immense fiction intellectuelle, vaste et déliée, un spectacle, dû à quelqu'un qui relèverait, selon la typologie nietzschéenne, du Prêtre et de l'Artiste) ; peut-être aussi par dévotion (je m'intéresse à la psychanalyse parce que certains que j'aime s'y intéressent).

(Cependant, pour les analystes, ce texte n'a aucun intérêt : il est dans la mauvaise distance.)

PSYCHANALYSE (II) : DÉFORMATIONS

On n'est pas parti de la psychanalyse ; on a fait des bouts de chemin avec elle. D'où une certaine négligence : des contresens probablement, l'aplatissement de thèmes connus (la bobine, le *Fort/Da*), l'exagération de détails ténus (le « lunaire » de Winnicott), la reconnaissance paresseuse d'une vulgate, l'amplification naïve d'un registre, l'Imaginaire, qui pourtant, on le sait bien, ne peut être pris en soi.

(La déformation commence dès qu'on *abuse* d'un mot : c'est ce que j'ai fait avec l'*Imaginaire*, donné en somme comme la clef de l'univers amoureux. Le mot n'est employé ici que dans son sens lacanien ; encore ce sens est-il exagérément isolé, filtré par le dictionnaire (Laplanche et Pontalis), dont je l'ai tiré, tant sa définition, à chaque coup, collait bien à l'état amoureux : prévalence de la relation à l'image du semblable (redoublant la relation à la Mère), rapport narcissique du sujet à son Moi, prégnance d'une *Gestalt* dans le déclenchement des comportements ; coalescence du signifiant et du signifié, imagination vouée au leurre : Lacan parle — ce qui convient si bien à la relation amoureuse — d'une « orgie imaginaire » dont la fonction est de prolonger le jeu du leurre avec la Mère.)

PSYCHANALYSE (III) : OÙ EST LA FORCE ?

Dans la psychanalyse, toute la force passe par l'Interprète, comme type (en termes nietzschéens : le Prêtre judaïque). Or, dans notre texte, il n'y a pas d'interprétation, afin de ne pas égarer, déplacer, décharger la force : elle reste dans le texte (dans le discours de l'amoureux), impure, non filtrée, *enchantée* ; le type, ici, ce n'est pas le Prêtre, c'est l'Amoureux.

WERTHER ET LE BANQUET

Werther n'est ici ni une œuvre littéraire, ni même un document ; c'est un texte-tuteur, l'étage portant d'une fusée : il fallait *faire partir* le discours, d'un sujet amoureux qui ne fût pas l'auteur, trouver une bonne réserve de figures (de situations, de langage) ; donc aucune histoire, aucune sociologie, aucune critique de l'œuvre, aucune allusion à l'auteur : simplement, la couche première d'un palimpseste (Theodor Reik a fait explicitement la

même opération avec un autre texte de Goethe, *Poésie et vérité*, dans son *Fragment d'une grande confession*). On pensa ensuite s'aider d'un second texte-tuteur choisi tout aussi arbitrairement : le *Banquet* de Platon ; mais le service qu'on attendait de ce livre tourna court : chez Platon, ce qui approche le mieux du discours de l'amoureux, c'est le premier discours de Socrate dans *Phèdre*, celui-là même que Socrate arrête et renie par une palinodie célèbre. Car, bien sûr, ce qui glace le *Banquet*, c'est la figure de Socrate ; tout va d'un bon train romanesque, tant qu'il laisse les autres parler ; mais si lui parle, c'est comme Figure du Signifié, Empêcheur du Signifiant. *Werther*, au contraire, est un bon livre amoureux, peut-être parce que Werther se suicide : le signifiant ne se replie pas, ne se sublime pas, il explose : aboli, non refoulé.

(Bien d'autres livres auraient pu me servir de texte-tuteur — encore que Werther ait cet avantage *sociologique* : il a fait des ravages, a déclenché des modes : *Furor Wertherinus*. On m'a dit souvent : pourquoi pas Proust ? Mais, à mes yeux, le rapport du Narrateur et d'Albertine est un rapport, si l'on peut dire, à l'intérieur de la folie amoureuse elle-même, *déséquilibré* : tout entier déporté vers la paranoïa — la jalousie. Le vrai rapport amoureux, dans Proust, c'est celui du narrateur et de la grand-mère.)

LES MYSTIQUES

Pour qui tient — ou simule — un discours amoureux, il est inévitable de rencontrer le langage mystique (fait connu). Il faut rappeler que le « mystique » (ou le « religieux ») ne peut être confondu avec « la religion » : l'amour peut très bien être une sorte d'expérience matérialiste du « religieux », et le sujet amoureux peut être absolument « athée » (mot du reste « démodé »), mais non irréligieux ; son discours est animé d'un certain « prophétisme » — en dépit des airs souffreteux, dolents que souvent il se donne. Et peut-être que ce qui est interdit maintenant dans l'amour (son discours semble historiquement passé), c'est précisément le religieux (dans le monde, ici et là, de la foi, des rites, mais plus aucune pensée folle du Souverain Bien : de l'au-delà, par exemple).

NIETZSCHE

Par le principe même de la culture affective, Nietzsche entre dans le texte d'une façon familière : non point en tant que système, mais en tant qu'essaim de citations ; non pas toujours à partir de ses œuvres, mais souvent à partir de qui en a parlé : j'ai un « bon rapport » au Nietzsche de Deleuze (cela se voit assez dans le texte), à celui de Klossowski.

Cela peut aller jusqu'à *copier*, et sans vergogne, Klossowski et Deleuze — qui cependant, bien sûr, ne s'y retrouveront pas du tout, comme il arrive de toute « copie ».

LE LIVRE DES AMIS

D'où vient le livre ? — De *Philia*, de l'Amitié. Seul, dans un *in-pace*, en cela plus indigent encore que l'abbé Faria, je serais incapable d'écrire. D'autres continuent à penser dans ma tête, après qu'ils m'ont parlé. Tel est l'espace de la *conversation*, espace déproprié, décloisonné, espace apéritif, qui ouvre l'appétit de l'idée. Qui peut dire ce qui se passe d'un visage, d'une voix, d'un corps, dans une « idée » ? Et pourquoi n'en passerait-il rien ?

Ces amis dont la voix, en bien des points de ce livre-ci et plus souvent qu'il n'est dit, m'a conduit sont : Évelyne Bachelier, Jean-Louis Bouttes, Antoine Compagnon, Denis Ferraris, Roland Havas, Severo Sarduy, Philippe Sollers, Romaric Sulger Büel, François Wahl.

(Bien d'autres — ou les mêmes — sont là aussi à d'autres titres, selon la chimie obscure qui lie l'affect et l'écriture.)

EN QUELLE LANGUE ? (I)

En quelle langue est écrit ce livre ? — En français, bien sûr ! Cette lapalissade emporte pendant *tout de suite* une conséquence exorbitante : je ne suis pas libre de signifier les sexes comme je l'entends — ou plutôt de ne pas les signifier, si, par aventure, cette suspension de la différence m'est nécessaire —, car la langue française oblige toujours à choisir entre le masculin et le féminin : les genres n'y sont suspendus par aucun neutre (*ne-uter* : ni l'un ni l'autre). Je dois donc feindre que l'amoureux (et voici déjà que, par le masculin de ce mot, je commence à prendre parti) recouvre tout naturellement un *il*, puisque l'accord grammatical qui suit, je ne puis que le mettre au masculin si, précisément, je ne veux pas marquer le sexe de mon sujet : et pour l'objet aimé, c'est la même contrainte ; si je le mets au masculin, je fais profession d'homosexualité ; au féminin, d'hétérosexualité ; dans les deux cas, mon énonciation est répressive. La langue française me renvoie sans cesse à un masculin général, qui vaut pour le neutre dont elle ne dispose pas : ce n'est pas ma faute si, dans cette langue, *l'autre*, *l'objet*, *l'être* sont du genre masculin ; et si je dis « X », « Y », les attributs que la grammaire me fait obligation d'accorder seront aussi au masculin (Jakobson a traité de ce problème des « rubriques obligatoires » de la langue dans ses *Essais*, 84) : toute langue, non seulement m'empêche de dire certaines choses, mais encore, ce qui est plus grave, m'oblige à en dire d'autres : le plus lourd, c'est la censure positive.

RÉPRESSIONS

Il y a une *subjectivité* de la langue : la langue *oblige* le sujet. La plupart en prennent allègrement leur parti. Certains ont donné à la supériorité grammaticale du masculin un fondement théologique : pour Ibn Malik (Djedidi, 15), « le nom est en principe masculin ; le féminin en est une branche (Ève se formant d'une côte d'Adam). Et puisque le genre masculin est l'origine, le nom masculin n'a pas besoin d'un signe indiquant son genre. Quant au genre féminin, qui en est une branche, il a besoin d'un signe qui l'indique ». D'autres ont donné à l'homme le pouvoir exclusif de régir le discours de la jouissance : certains Indiens d'Amérique du Sud interdisaient à leur compagne toute manifestation d'orgasme, celui-ci étant à leurs yeux un signe de libertinage (Péret, 30) ; et Stendhal, à la suite de beaucoup d'auteurs classiques, parlant de l'amour, par des minauderies de style, un ton de gauloiserie légère, constitue la Femme en objet soumis de droit au discours masculin de l'écrivain amoureux. À cette répression allègre, pleine d'assurance, de la culture littéraire, répond la répression sourde du parler courant : là où l'homme dit sans y penser « je bande » pour exprimer son désir, que peut dire la Femme ?

(La grammaire du discours opprime deux classes de sujets : les femmes et les homosexuels.)

IN-DIFFÉRENCE

Quoi ? La différence n'existe pas ? Tout le monde est d'accord pour la reconnaître, l'imposer : la biologie, l'anthropologie, les institutions, les mœurs, la psychanalyse, les mouvements de libération de la femme et le parler homosexuel lui-même : il n'y a que les coiffeurs et les marchands de jeans pour parler la langue de l'uni-sexe. Ceux-là *et les amoureux* : car le discours amoureux, lui non plus, ne fait pas acception de sexes. C'est le même discours qui est tenu, quelle que soit la configuration sexuelle de la relation. C'est pourquoi l'amoureux est facilement exclu de la « bonne génitalité » (mille déclarations sur l'excellence du *genital love*) : tel l'enfant polymorphe, il ne vit pas sous la loi de la différenciation. Il est donc aussi éloigné, mythiquement, de la normalité (pour autant qu'elle prescrit toujours de respecter l'opposition des sexes sans en gommer la différence) : ce qu'il transgresse (sans gloire), ce n'est pas la place des sexes, c'est leur division ; et par là même sa singularité est des plus archaïques, ou des plus mythiques (l'homme primitif ou l'homme universel, dit le mythe, a été créé mâle et femelle). Cependant, un autre partage vient couper et brouiller le premier : du point de vue de la « normalité », l'uni-sexe est aussi « douteux » que le sexe inversé : l'amoureux est aussi étrange que le travesti (mais il n'en a pas le profit démonstratif) ; son « neutre » détonne partout : dans telle relation

homosexuelle, ce n'est pas l'homosexualité qui choque le plus — car, selon l'opinion courante, elle ne fait qu'inverser les sexes, ce qui est encore les reconnaître —, c'est l'amour.

SEXE ET SEXUALITÉ

Que faire, nous, locuteurs d'une langue qui nous est donnée en naissant ? Cette langue ne comporte qu'une *seule différence*, et dès lors toute transcendance ou toute suspension est impossible ; ce sera toujours fausse solution : ou domination d'un sexe sur l'autre, ou report libéral à un « neutre » hypocrite (ce pour quoi on a laissé le sujet amoureux qui parle ici dans l'état masculin où le sexe du scripteur l'a mis).

La langue engage le sexe, mais non la sexualité. L'utopie serait donc celle-ci : qu'un jour vienne où chacun aura la langue, non de son sexe, mais de sa sexualité ; non de l'objet, mais de la tendance ; non de la génitalité, mais de la perversion ; non pas indifférencier, mais pluraliser ; non pas maintenir ou revendiquer un sexe contre l'autre, ou les deux à égalité, mais croire qu'il y a, non pas deux sexualités, mais des milliers, des tonnes de sexualités — et parler selon cette croyance. Donc, peu à peu, changer la langue, à force de changer le discours.

(De la sexualité, il faudrait avoir une vue subtile : l'homosexualité, par exemple, est une catégorie grossière, qui relève du potin — et aujourd'hui du journalisme. Pour un amoureux, et précisément parce que sa structure est amoureuse, de l'homosexualité, il n'y a rien à dire : aucune nécessité à publier : la rigueur est ici de se taire, non par censure, mais par insignifiance. Et quand bien même, entre deux amours, l'amoureux draguerait-il — pratique typiquement homosexuelle —, ce ne serait jamais qu'à partir de la perversion amoureuse, qui lui fait désirer inlassablement, toute sa vie, les figures du « Ravissement », de la « Rencontre » et de l'« Union ».)

EN QUELLE LANGUE ? (II)

En quelle langue est écrit ce livre ? — En français, bien sûr. Cependant, il y a plusieurs français ; à preuve que l'on fait souvent grief à l'écrivain, à l'intellectuel, de ne pas écrire la langue de tout le monde, de ne chercher à se faire entendre que d'un petit nombre, etc. Mais, après tout, *si tout cela était bon* ? Pourquoi accorder un privilège *politique* (donc écrasant) à l'idée d'une langue unique ? Dante discute très sérieusement pour savoir en quelle langue il écrira le *Convivio* : en latin ou en toscan ? Ce n'est nullement pour des raisons politiques ou polémiques qu'il choisit la langue vulgaire ; c'est en considérant l'appropriation de l'une ou l'autre langue à son sujet. Les deux langues forment ainsi une

réserve dans laquelle il se sent libre de puiser, *selon la vérité du désir* ; cette liberté est un luxe que toute société devrait procurer à ses citoyens : autant de langues qu'il y a de désirs ; proposition utopique en ceci qu'aucune société n'est encore prête à admettre qu'il y a plusieurs désirs. Qu'une langue n'en réprime pas une autre ; que le sujet à venir connaisse sans remords, sans refoulement, la jouissance d'avoir à sa disposition le luxe de deux instances de langage : qu'il parle ceci ou cela selon ses perversions, et *non seulement la Loi*.

L'AUTRE LANGUE

Il faudrait considérer tout ceci comme écrit dans une langue étrangère et cependant intelligible, telle que pourrait l'être à nos oreilles du vieux français (mais ce n'est que du français du XIX^e siècle) ; j'aurais même voulu pouvoir traduire une ou deux figures en latin, en vieux ou moyen français, pour bien marquer la *distance* du discours amoureux ; j'aurais voulu que la langue employée produisît un peu le même effet que l'*Oedipus Rex* que Stravinski fit traduire du français en latin. Cette langue étrangère est une langue *morte*, voilà ce qu'il faut considérer, non avec le mépris dont on accable aujourd'hui, au nom de Céline ressuscité, toute langue « passée », mais avec la pleine jouissance d'une perversion langagière : et si j'ai quelque pulsion nécrophilique en moi ? Si cet objet inerte — la langue de la littérature passée — m'excite ? N'y a-t-il pas un rapport entre la mort, le fétiche et le désir ? Je m'exprime dans la langue des morts, il faut descendre jusque dans ce fond, voilà ce que dit l'amoureux : c'est là son luxe. Morbide ? Une fois de plus Nietzsche : « Toute culture classique, comme on dit, n'a qu'une issue saine et naturelle, l'habitude d'user avec un sérieux et une rigueur artistiques de sa langue maternelle... » (*Écrits posthumes*, 106).

« JE SOUFFRE »

Le sujet amoureux est *formé* par la littérature (la poésie lyrique, le roman, la chanson, la religion) ; il a besoin des mots qu'elle a mis en circulation (« souffrance », « douleur », « bonheur », « amour », « blessure », etc.) ; il n'en a pas d'autres à employer ; il connaît les risques de cette langue ancienne : emphase, tendance à la maxime, et tout le temps une sorte d'*abstraction affective* ; mais ces stéréotypes anciens sont pour lui vivants, brûlants, *nécessaires* : cette langue-là est la détermination même de son discours (sa source et sa pente) ; ils reparaissent d'ailleurs dans les chansons populaires d'aujourd'hui — assortis d'une autre syntaxe.

(*Je souffre* : s'il ne s'agit pas d'un mal physique, ce mot est incompréhensible, donc ridicule, à qui n'est pas amoureux : c'est l'aspect intransitif de l'expression qui fait bête,

comme si ce mot énorme tournait court : je souffre... de rien.)

BIEN DIRE

Dans le texte, en tant que simulateur d'un discours, je n'ai cherché rien d'autre qu'à *bien dire* les choses. La langue seconde dont j'ai voulu user n'est qu'indirectement une écriture ; elle l'est seulement par le fonctionnement de sa simulation : ni pastiche ni parodie, plutôt possession (se laisser posséder par une langue). Au premier degré, ce qui était cherché, c'était une *formulation* plus qu'une écriture.

Le « bien dire » est archaïque, et c'est en cela qu'il convenait ; non par sophistication, mais pour laisser entendre dans le discours amoureux *une autre musique* : « *La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti I rami della sapienza* » (Leopardi).

CLASSIQUE ET IMAGINAIRE

L'amoureux manque sa castration. Mais s'il écrit, il la rattrape. Dans son discours, ici transcrit, l'Œdipe est au moins dans la Phrase.

La plus grande distance de ce texte, c'est qu'il pratique une syntaxe du *thétique* : il pose le sujet et le prédicat ; loin du langage enfantin, il jouit de la Phrase, c'est-à-dire de la conscience. Cela relève du style plus que de l'écriture. Pourquoi ? Qu'est-ce qui lie l'écriture de l'Imaginaire et l'écriture classique ? Ceci : ces deux écritures ont en commun un faible pour l'*analogie* (l'imitation, la représentation) ; tout le travail consiste alors à la nuancer, par exemple à mettre en scène tout un jeu de styles indirects ; ce jeu peut se développer d'une façon si bien *moirée* (on le voit chez Zola) que, dans le cadre même d'une esthétique de la représentation, le référent devient incertain, irrepérable (on a essayé ici cette sorte de travail : dans bien des tirades de notre amoureux, on ne sait même plus bien si c'est lui qui parle ; c'est *rapporté*, mais de qui ?).

(Introspection, psychologisme, relents mystiques, régressions, naïvetés, vieux style : après tout, c'est peut-être le *moderne* de demain : de l'hyper-réalisme ?)

L'IMAGINAIRE CONTINUE

Le discours amoureux est un discours imaginaire. Mais si le discours que je tiens ici, en ce moment, pour en décrire la simulation, était lui aussi imaginaire ? Si, en somme, c'était la

pente de tout discours qui touche à l'amoureux, d'être happé dans l'Imaginaire ? Qui m'assure que telle vue est *dedans*, et telle autre *dehors* ? Quelle distinction fondée en méthode y a-t-il entre ce que l'amoureux dit parfois de son discours, et ce qui en est dit ici, au nom de l'auteur ? Concernant l'amour, quelle différence *sûre* peut-il y avoir entre une « idée » et une « imagination » ? À partir de quel moment suis-je extérieur à ce dont je parle ?

LA COMPARUTION

Même pendant que ces explications sont données, l'Imaginaire continue. À preuve le souci que me donne l'*image* (infiniment supposée, supputée) de ce livre. Pendant que je le fais, il ne cesse de *comparaître* devant les autres. Il me suffit de penser que quelqu'un, quel qu'il soit, va lire ce texte, pour en ressentir la sorte d'incongruité radicale (incongruité cependant sans gloire, puisque c'est celle d'un objet démodé) : n'est-il pas scandaleux de raffiner sur un « état d'âme » (la figure « S'abîmer », par exemple), au moment où d'immenses choses sont en jeu dans le monde (ces choses qui sont quotidiennement rappelées, précisément par le journal *Le Monde*) ? Le monde lutte, et je jabote (« Parler beaucoup, d'une voix peu élevée et de choses peu intéressantes »). Et quand bien même un de ces juges, venus du « réel », écouterait un instant l'interminable discours d'un sujet pris comme un rat dans un labyrinthe, il ne pourrait que se dire avec agacement : « Mais quoi ! C'est si facile d'en sortir ! N'y a qu'à... »

LE SENS POUR MOI

Vient alors la reprise, le réveil : qu'est-ce que ça vaut pour moi ? Où est-ce que ça s'entête ? — Ça s'entête dans une contradiction : d'une part décrire (par simulation) un discours imaginaire, d'autre part faire entendre dans ce discours une voix intraitable (qui ne veut pas céder) ; d'une part détailler le leurre amoureux (tel un moraliste ou un psychanalyste), et d'autre part refuser de le réduire (réduire : diminuer, dompter, apprendre à obéir : réduire ses dépenses, une carte, une mutinerie, une fracture, un polygone, l'amitié, un cheval) ; critiquer et en même temps affirmer : poser ce qui est réputé illusion comme une *valeur*.

(Pas d'écriture sans prophétisme : quel serait le prophétisme de ce livre ?)

MOTIF ET PULSION

Le motif de ce livre est privé. Mais sa *pulsion* (ce qui pousse, bat, dérive, revient à des places différentes) se découvre peu à peu, au fur et à mesure que le livre se fait. Ce qui apparaît alors est ceci : au fond de ce livre, la blessure. Amoureuse ? Non, sociale.

LE POUVOIR PLURIEL

L'*innocence* moderne parle du Pouvoir comme s'il était un : d'un côté ceux qui l'ont, de l'autre ceux qui ne l'ont pas. Et si le Pouvoir était pluriel comme les démons ? Partout, de tous côtés, des voix autorisées (qui s'autorisent) : des chefs, des groupes, des appareils, massifs ou minuscules, d'oppression ou de pression, flanqués des deux agents de tout Pouvoir : la violence, légale ou non, le discours, aigre ou poisseux. Ça peut bien se déplacer, basculer, se morceler, *ça ne se fatigue jamais*, ça se reconstitue toujours, et ça finit par récupérer ceux-là mêmes qui veulent le faire disparaître : les sociétés progressistes ne sont-elles pas, tout compte fait, celles où le Pouvoir n'a pas dé péri ? C'est pourquoi, face à nos sociétés sans espoir, on pourrait appeler ces sociétés-là d'un nom modeste et triste : *les sociétés décevantes*.

(« La scintillation » des pouvoirs, c'est peut-être, politiquement, un progrès. — On parle ici en termes d'*effets de sujet* ; on détache l'*oppressant* de l'*opprimant*.)

LA CONFORMITÉ

S'il y a du pouvoir partout (si toute réalité est quadrillée d'une infinité de pouvoirs superposés, surimprimés), alors le pouvoir est l'image même de la conformité, c'est une Nature. Celui qui s'y entraîne, s'y excite, quelle que soit son exclusion apparente, est assuré d'être conforme. Et celui qui voudrait fuir cette image (ou, simplement, accepterait de la fuir) devrait, dans une course épuisante, traverser, sans jamais s'arrêter, tous les états infiniment régressifs de l'anti-pouvoir : les minorités, les fractions, les scissions, les marginalités et les marges mêmes de la marginalité ; encore, s'il faisait de cette dérive infinie une doctrine, le Pouvoir (quelque pouvoir) le rattraperait-il, car il n'y a pas de discours public qui ne tourne à la grimace du Pouvoir et ne rejoigne la servilité de la langue, quand elle discourt. Épuisé, un tel fugitif se retrouverait tout simplement *fou*. Car s'il est, hors de la psychiatrie, une définition de la folie (la seule que nous puissions recevoir), ce ne peut-être que celle-ci : est fou celui qui est pur de tout pouvoir.

LA FOLIE DE L'AMOUREUX

Nous voici rendus (revenus) au type de l'Amoureux — quoi ! il ne connaît aucune pulsion, aucune excitation de pouvoir, l'Amoureux ? L'assujettissement est pourtant son affaire : assujetti, voulant assujettir, il éprouve à sa manière l'envie de pouvoir, cette *libido dominandi* que saint Augustin plaçait aux côtés, mais plus vicieuse encore qu'elles, de la *libido sentiendi* et de la *libido sciendi* (Sainte-Beuve, II, 160) : ne dispose-t-il pas, à l'égal des systèmes politiques, d'un discours bien fait, c'est-à-dire fort, délié, *articulé* ? Cependant, c'est là sa singularité, cette libido est absolument enfermée ; le sujet 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, l'Amoureux n'est soldat de rien, pas même de sa propre folie : *il ne socialise pas* (comme on dit de tel autre fou : *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 ?)

TYPE ET HISTOIRE

Le type amoureux est historiquement insaisissable parce que toujours, si l'on peut dire, à moitié historique : apparaissant à certaines époques, disparaissant à d'autres, tantôt se pliant aux déterminations de l'histoire, tantôt y résistant. Ce type *intermédiaire* (ainsi Platon appelait-il l'amour) tient peut-être son *innocence* historique de ce qu'il n'apparaît, en somme, le long des siècles, que chez des sujets ou des groupes marginaux, dépossédés d'histoire, étrangers à la socialité grégaire, forte qui les entoure, les presse et les exclut, s'écartant avec horreur de tout pouvoir : chez les Udrites du monde arabe, les Troubadours de l'amour courtois, les Précieux du Grand Siècle classique, les musiciens-poètes de l'Allemagne romantique. D'où aussi l'ubiquité sociale de ce type, qui essaime, sans s'altérer, dans toutes les classes de la société.

INACTUEL

Tel l'ancien mystique, mal toléré de la société ecclésiale dans laquelle il vivait, l'Amoureux (comme type) n'affronte ni ne conteste : simplement, il ne dialogue pas avec les appareils de pouvoir, de pensée, de science, de gestion, etc. (l'Amoureux n'est pas forcément « dépolitisé » ; sa déviance, c'est de ne pas être *excité* : il ne connaît pas le frétillement, le frémissement — comme une eau qui va enfin bouillir — de tant d'êtres au contact du

pouvoir). En retour, la société le soumet à un refoulement bizarre, à ciel ouvert : pas de censure, mais un décret tacite d'insignifiance ; aucune chasse à la transgression ; pas d'interdiction : l'Amoureux est seulement suspendu *ab humanis*, loin des choses humaines. C'est un sujet singulier, intempestif, fou, pourrait-on dire, si, par un dernier tour de son imaginaire, il n'était pas impuissant à porter le masque glorieux de la folie : il ne fait partie d'aucun répertoire, d'aucun asile.

Bibliographie

- Agora*, université de Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, vol. 24, n° 1.
- AKUTAGAWA, Ryûnosuke, *Rashômon et autres contes*, traduction et avant-propos d'Arimasa Mori, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1965.
- ALTHUSSER, Louis, et Étienne BALIBAR, Roger ESTABLET, Pierre MACHEREY, Jacques RANCIÈRE, *Lire* « *Le Capital* », Paris, Maspero, 1965 ; PUF, coll. « Quadrige », 1996.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Lacan*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points », 1979.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil/Gallimard, coll. « Les Cahiers du cinéma », 1980.
- *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985.
- *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil-Imec, coll. « Traces écrites », 2002.
- *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954, coll. « Points », 1988.
- *Le Neutre*, cours au Collège de France (1977-1978), texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil-Imec, coll. « Traces écrites », 2002.
- *Œuvres complètes*, t. I (1942-1961), t. II (1962-1967), t. III (1968-1971), t. IV (1972-1976), t. V (1977-1980), nouvelle édition, revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- *La Préparation du roman I et II*, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil-Imec, coll. « Traces écrites », 2003.
- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

- *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, coll. « Points », 1980.
- *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, coll. « Points », 1976.
- BARUZI, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1931.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, t. I : *Premiers écrits (1922-1940)*, édité par Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1970.
- *Œuvres complètes*, t. II : *Écrits posthumes (1922-1940)*, édité par Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1970.
- *Œuvres complètes*, t. III : *Œuvres littéraires*, édité par Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la Pléiade, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1931.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I et II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 1974.
- BETTELHEIM, Bruno, *La Forteresse vide. L'autisme infantile et la naissance du Soi*, traduit de l'anglais par Roland Humeny, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLOCH, Marc, *La Société féodale. La formation des liens de dépendance*, avant-propos d'Henri Berr, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 1939.
- BONNEFOY, Claude, *La Poésie française, des origines à nos jours. Anthologie*, Paris, Seuil, 1975.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction*, Paris, Minuit, 1970.
- BRECHT, Bertolt, *Théâtre complet*, t. II, *Mère Courage et ses enfants, Grand'peur et misère du Troisième Reich, Les Fusils de la mère Carrar*, texte français de Geneviève Serreau et Benno Besson, Paris, L'Arche, 1969.
- BRILLAT-SAVARIN, Anthelme, *Physiologie du goût*, préface de Roland Barthes, Paris, C. Hermann, Éd. des Sciences et des arts, 1975.
- BROWN, Norman Oliver, *Éros et Thanatos. La psychanalyse appliquée à l'Histoire*, traduction par Renée Villoteau, Paris, Julliard, coll. « Les Lettres nouvelles », 1960.
- BÜHLER, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (« Théorie de la langue. La fonction de représentation de la langue »), Iena, Fischer, 1943, Stuttgart, Lucius & Lucius, 1999.
- Bulletin de psychologie*, t. XI, XII.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Œuvres romanesques et voyages*, t. II : *Les Martyrs, Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, Les Aventures du dernier Abencérage, Voyage en Italie*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

- CHERTOK, Louis, *L'Hypnose*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1965.
- Communications*, n° 16, Paris, Seuil, décembre 1970.
- N° 30, Paris, Seuil, 2^e trimestre 1979.
- DANTE, *Œuvres complètes*, traduction et commentaire d'André Pézard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- DAVID, Christian, *L'État amoureux. Essais psychanalytiques*, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1971, 1991.
- DEBUSSY, Claude, *Lettres à deux amis. Soixante-dix-huit lettres inédites à Robert Godet et G. Jean-Aubry*, Paris, José Corti, 1942.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962.
- *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1964.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- DESCARTES, René, *Œuvres philosophiques*, t. I, Paris, Garnier, 1988.
- DJEDIDI, Tahar-Labib, *La Poésie amoureuse des Arabes, Le cas des 'Udrites, Contribution à une sociologie de la littérature arabe*, Alger, SNED, 1974.
- DUTROT, Jean-Noël, *Épictète et la sagesse stoïcienne*, Paris, Albin Michel, 2003.
- ENGELS, Friedrich, *L'Origine de la famille, de la propriété et de l'État*, traduit de l'allemand par Jeanne Stern, Paris, Éditions Sociales, 1974.
- ESCHYLE, *Tragédies*, présentation, introduction et notes de Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.
- FEBVRE, Lucien, *Amour sacré, amour profane : autour de « L'Heptaméron »*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- FERENCZI, Sandor, *Œuvres complètes*, t. II : 1913-1919, traduit de l'allemand par Judith Dupont et Myriam Viliker, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1970.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres*, t. II, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Duménil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1966.
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay et Serge Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1989.
- *Cinq psychanalyses : Dora, le petit Hans, l'homme aux rats, le président Schreber, l'homme aux loups*, traduction française de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris, PUF, 1936, 1954.
- *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949, 1971.

- *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, traduit de l'allemand par Paule Arhex, Rose-Marie Zeitlin et Jean Bellemin-Noël, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1951, 1963.
- *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et M^{me} Édouard Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, 1973.
- *L'Interprétation des rêves*, traduit en français par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1967.
- *La Naissance de la psychanalyse*, traduit par Anne Berman, Paris, PUF, 1956.
- *La Technique psychanalytique*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1953.
- *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, préface de Michel Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987.
- FREUD, Sigmund, et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956.
- FREUD, Martin, *Sigmund Freud, mon père*, traduit de l'américain par Philippe Rousseau, Paris, Denoël, coll. « Freud et son temps », 1958.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GIDE, André, *Et nunc manet in te*, Paris, Richard Heyd, 1947.
- *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, introduction par Maurice Nadeau, notice et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.
- *Souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers* (« Les Souffrances du jeune Werther »), traduit de l'allemand par H. Buriot Darsiles, Paris, Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1931.
- *Théâtre complet*, édition établie par Pierre Grappin avec la collaboration d'Évelyne Henkel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.
- GUÉRIN, Michel, *Nietzsche, Socrate héroïque*, Paris, Grasset, 1975.
- Guide des opéras de Mozart*, sous la direction de Brigitte Massin, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 1991.
- GUITTARD, Jacqueline, *Roland Barthes : la photographie ou l'épreuve de l'écriture*, thèse de doctorat, université de Paris 7, 2004.
- HEINE, Heinrich, *Buch der Lieder (Le Livre des chants)*, t. I : *Jeunes souffrances, Intermezzo lyrique* ; t. II : *Le Retour, La Mer du Nord, Appendice au Livre des chants*, édition bilingue, préface et traduction de l'allemand par Albert Spaeth, Paris, Aubier-Montaigne, s.d.
- HUGO, Victor, *Pierres*, textes rassemblés et présentés par Henri Guillemin, Genève, Éd. du Milieu du monde, 1951.

Information sur les sciences sociales, VI, n° 4, septembre 1967.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, t. I : *Les Fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963.

JEAN DE LA CROIX, *Œuvres complètes*, traduction d'André Bord selon l'édition critique espagnole, Paris, Pierre Téqui, 2003.

JONES, Ernest, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, t. II : *Les Années de maturité (1901-1919)*, traduit de l'anglais par Anne Berman, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1961, 2006.

KEATS, John, *Poèmes choisis*, traduction d'Albert Laffay, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.

KLEIN, Melanie, *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, traduction de l'allemand par Marguerite Derrida, introduction d'Ernest Jones, introduction à l'édition française de Nicolas Abraham et Maria Torok, Paris, Payot, 1968.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, 1975.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966.

— *Le Séminaire*, livre I : *Les Écrits techniques de Freud (1953-1954)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975.

— *Le Séminaire*, livre III : *Les Psychoses (1955-1956)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1981.

— *Le Séminaire*, livre IV : *La Relation d'objet (1956-1957)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1994.

— *Le Séminaire*, livre V : *Les Formations de l'inconscient (1957-1958)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1998.

— *Le Séminaire*, livre VIII : *Le Transfert (1960-1961)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1991.

— *Le Séminaire*, livre XI : *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973.

— *Le Séminaire*, livre XX : *Encore (1972-1973)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975.

LAO TSEU, *Tao Tö King*, traduit du chinois par Liou Kia-Hway, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969.

LAPLANCHE, Jean, et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1967, 1998.

LECLAIRE, Serge, *On tue un enfant*, suivi d'un texte de Nata Minor, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975.

— *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1968.

LEFEBVRE, Henri, *Au-delà du structuralisme*, Paris, Anthropos, 1971, réédité dans une édition remaniée sous le titre *L'Idéologie structuraliste*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.

- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Œuvres philosophiques*, t. I, avec une introduction et des notes par M. Paul Janet, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1866.
- LEROI-GOURHAN, André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Éditions d'art Lucien Mazenod, 1965.
- *L'Art pariétal. Langage de la préhistoire*, présentation générale de Marc Groenen, Grenoble, Jérôme Millon, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, PUF, 1958, Plon, 1973.
- *Mythologiques*, t. I : *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- *Mythologiques*, t. IV : *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- Le Magazine littéraire*, n° 314, octobre 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.
- MARTY, Éric, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.
- MEIGNANT, Michel, *Le Livre rouge de la sexualité humaniste*, Paris, Buchet-Chastel, 1975.
- MICHELET, Jules, *Œuvres complètes*, t. V, édité par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1975.
- MILLER, Jacques-Alain, *Un début dans la vie*, Paris, Le Promeneur, 2002.
- MILNER, Jean-Claude, *Le Pas philosophique de Roland Barthes*, Lagrasse, Verdier, 2003.
- Mimèsis des articulations* (Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat), Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1975.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, livre III, édition de Pierre Villey, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1965.
- MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, texte et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand et préfacé par Julien Hervieu, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970.
- *Le Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe au marteau*, suivi de *Le Cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1980.
- *Le Gai Savoir*, introduction et traduction de Pierre Klossowski, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1957, 1973.
- *La Généalogie de la morale*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.
- *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, texte et variantes par G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1974.
- *Œuvres philosophiques complètes, Écrits posthumes, 1870-1873*, t. I**, texte et variantes établies par G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Louis Backès,

- Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1975.
- *Opinions et sentences mêlées*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Denoël-Gonthier, 1902, coll. « Bibliothèque Médiations », 1975.
- *Par-delà le bien et le mal*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1971.
- *La Volonté de puissance*, t. I, seule édition complète en France, traduction de Geneviève Blanquis, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1947.
- Nouvelle revue de psychanalyse*, « Figures du vide », n° 11, Paris, Gallimard, printemps 1975.
- « La psyché », n° 12, Paris, Gallimard, automne 1975.
- NOVALIS, Friedrich, *Henri d'Ofterdingen*, traduit de l'allemand et annoté par Georges Polti et Paul Morisse, Paris, Société du Mercure de France, 1908.
- Ornicar*, bulletin périodique du Champ freudien, n° 4, rentrée 1975.
- PERCHERON, Maurice, *Le Bouddha et le bouddhisme*, Paris, Seuil, coll. « Maîtres spirituels », 1956.
- PÉRET, Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1956.
- PLATON, *Le Banquet ou De l'amour*, traduction intégrale et nouvelle, suivie des commentaires de Plotin sur l'amour, avant-propos, prolégomènes et notes par Mario Meunier, Paris, Payot, 1920.
- *Le Banquet*, notice de Léon Robin, texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- *Œuvres complètes*, t. I, textes traduits, présentés et annotés par Léon Robin avec la collaboration de Joseph Moreau pour le *Parménide* et le *Timée*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- *Phèdre*, traduit par Émile Chambry, Paris, GF, 1964.
- *Phèdre*, traduction avec une introduction et des notes par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- Prétexte* : Roland Barthes, colloque de Cerisy de 1977, sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1978 ; Éd. Christian Bourgois, 2003.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. I : *Du côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édité par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- *À la recherche du temps perdu*, t. II : *Le Côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe*, édité par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- *À la recherche du temps perdu*, t. I : *Du côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Autour de M^{me} Swann », édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

- *À la recherche du temps perdu*, t. III : *Sodome et Gomorrhe, La Prisonnière*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration d'Antoine Compagnon et de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Psychoanalyse à l'université*, n° 7.
- REIK, Theodor, *Fragment d'une grande confession*, traduit de l'américain par Jacqueline Bernard, Paris, Denoël, coll. « Freud et son temps », 1973.
- Revue des sciences humaines*, « Sur Barthes », textes réunis par Claude Coste, n° 268, 4, 2002.
- Revue française de psychosomatique*, n° 2, 1992.
- Roland Barthes au Collège de France*, textes réunis par Nathalie Léger, avec des interventions d'Yves Bonnefoy, Christian Bourgois, Thomas Clerc, Claude Coste, Nathalie Léger, Carlo Ossola, Paris, Imec, coll. « Inventaires », 2002.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, UGE, coll. « 10-18 », 1939, 1962.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- Rusbrock l'Admirable (Œuvres choisies)*, traduit par Ernest Hello, Paris, Poussielgue Frères, 1899.
- RUSSELL, Bertrand, et Alfred North Whitehead, *Principia mathematica*, Cambridge University Press, 1962.
- SAFOUAN, Moustapha, *Études sur l'Œdipe. Introduction à une théorie du sujet*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1974.
- *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, vol. 4 : *Le Structuralisme en psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- SARDUY, Severo, *La Doublure*, Paris, Flammarion, coll. « Essai », 1981.
- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1938, 1995.
- *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1940, 1980.
- SOJCHER, Jacques, *La Question et le sens. Esthétique de Nietzsche*, Paris, Aubier-Montaigne, 1972.
- SPINOZA, Baruch, *Œuvres complètes*, texte traduit ou revu, présenté et annoté par Roland Caillois, Madeleine Francès et Robert Misrahi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- STENDHAL, *Armance*, Paris, Michel Lévy, 1877.
- *De l'amour*, in *Œuvres de Stendhal*, t. I, Paris, René Hilsum, 1932.
- TAUSK, Victor, *Œuvres psychanalytiques*, Paris, PUF, 1975.
- Tel Quel*, n° 28, hiver 1967, Paris, Seuil.
- N° 63, automne 1975, Paris, Seuil.
- N° 65, printemps 1976, Paris, Seuil.
- TRIER, Jost, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, Winter, 1931.

- VAN GULIK, *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, traduit de l'anglais et du latin par Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1971.
- VAN RYSSELBERGHE, Maria, « Les Cahiers de la Petite Dame », *Cahiers André Gide*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », n° 4 : 1918-1929 (1973) ; n° 5 : 1929-1937 (1974) ; n° 6 : 1937-1945 (1975) ; n° 7 : 1945-1951 (1977).
- VAN RYSSELBERGHE, Maria, *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. IV : 1945-1951, Paris, Gallimard, 1977.
- VINCENT DE LÉRINS, saint, *Tradition et progrès : le « Commonitorium »*, introduction de P.A. Liégé, traduction de Pierre de Labriolle, notes, plan de travail de A.G. Hamman, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Les Pères dans la foi », 1978.
- WATTS, Allan Wilson, *Le Bouddhisme zen*, traduit de l'anglais par Pierre Berlot, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1960 ; coll. « Petite bibliothèque Payot », 1969, 1982.
- WATZLAWICK, Paul, John Weakland et Richard Fisch, *Changements. Paradoxes et psychothérapie*, Paris, Seuil, 1975.
- WINNICOTT, Donald, *Fragment d'une analyse*, traduction de J. Kalmanovitch, préface de R. Khan, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », 1975.
- *Jeu et réalité*, traduit de l'anglais par Claude Monod, préface de Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.
- ZÜCKERMANN, Solly, *La Vie sexuelle et sociale des singes*, traduit de l'anglais par A. Petitjean, Paris, Gallimard, coll. « L'Avenir de la science », 1937.

Index nominum

Seuls le texte et l'apparat critique des séminaires sont indexés. Par conformité au livre, qui ne comporte pas d'index, les figures inédites, l'argument et la postface (« Comment est fait ce livre ») de *Fragments d'un discours amoureux* ne sont pas pris en compte.

Les références au *Werther* de Goethe sont si nombreuses qu'on a renoncé à faire figurer le titre et les noms des personnages principaux (Werther, Charlotte), qui reviennent à presque toutes les pages du séminaire de 1975.

Si les œuvres de Roland Barthes sont indexées, le nom de Barthes ne l'est pas.

A

Abondance (le *Banquet*) ; voir Poros.

Abraham (Bible), 1, 2.

Abraham, Karl, 1, 2, 3.

Achille (*Iphigénie*), 1, 2.

Achille, 1.

Adam, 1, 2, 3.

Agacinski, Sylviane, 1.

Agathon (le *Banquet*), 1, 2, 3, 4.

Agnès (*L'École des femmes*), 1.

Akutagawa, Ryûnosuke

« Le mouchoir », 1.

Al-Aziz, 1.

Albert (*Werther*), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40.

Albertine (*À la recherche du temps perdu*), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Alcibiade (*le Banquet*), 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Alcofarado, Mariana ; voir Religieuse portugaise.

Al-Jahiz, 1.

Amadour (*L'Heptaméron*), 1.

Ambassadeur (*Werther*), 1, 2, 3.

Amie de Charlotte (*Werther*), 1, 2.

Amie morte (*Werther*), 1, 2, 3.

Aminta (*Il Re pastore*), 1.

Amour ; voir Éros.

Amphion, 1.

Anaxagore, 1.

Andersen, Hans Christian

La Princesse au petit pois, 1.

Anzieu, Didier

« Le transfert paradoxal », 1, 2.

Aphrodite, 1.

Apollodore (*le Banquet*), 1.

Apollon, 1.

Apprenti cordonnier à Halle, 1.

Aragon, Louis

Le Fou d'Elsa, 1.

Argonautes, 1.

Ariane, 1.

Arion, 1.

Aristodème (*le Banquet*), 1.

Aristophane (*le Banquet*), 1, 2, 3, 4, 5.

Aristote, 1, 2.

Arnolphe (*L'École des femmes*), 1.

Artus, roi, 1.

Aschenbach, Gustav (*La Mort à Venise*), 1.

Assoun, Paul-Laurent

Lacan, 1.

Até, 1.

Augustin, saint, 1, 2.

Aumônier (*Mère Courage*), 1.

Austin, John Langshaw

Quand dire, c'est faire, 1.

B

B., J.-L. (Jean-Louis Bouttes), 1.

B., M^{lle} de (*Werther*), 1, 2, 3.

Bacchantes, 1.

Bach, Jean-Sébastien

L'Art de la fugue, 1, 2.

Ô Éternité, parole foudroyante, 1.

L'Offrande musicale, 1.

Bachelard, Gaston, 1.

Bachelier, Adé, 1.

le Bailli S. (*Werther*), 1, 2.

Balzac, Honoré de, 1.

La Fausse Maîtresse, 1, 2.

Sarrasine, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Une passion dans le désert, 1.

Barbérès, Pierre, 1.

Barbier, Jules, 1.

Barthes, Roland

« Aimer Schumann », 1.

« Alors, la Chine ? », 1, 2.

« Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », 1.

L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire, 1, 2.

« À propos des Coréens », 1.

« *Aujourd'hui ou les Coréens* », 1.

« Au séminaire », 1.

« L'aventure sémiologique », 1.

La Chambre claire, 1, 2, 3, 4.

Comment vivre ensemble, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

Le Degré zéro de l'écriture, 1, 2, 3.

« De l'œuvre au texte », 1.

« Diderot, Brecht, Eisenstein », 1, 2.

« Digressions », 1.

L'Empire des signes, 1.

Essais critiques

« D'eux à nous », 1.

« Écrivains et écrivants », 1.

« Le monde-objet », 1.

« La sorcière », 1.

« Sur *La Mère* de Brecht », 1.

« Tacite et le baroque funèbre », 1.

« Zazie et la littérature », 1.

Fragments d'un discours amoureux, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

« Le grain de la voix », 1.

« L'image », 1.

Leçon, 1.

« Lecture de Brillat-Savarin », 1.

« Longtemps je me suis couché de bonne heure », 1.

Michelet, 1, 2, 3, 4.

Mythologies, 1.

« Nekrassov juge de sa critique », 1.

« Notes sur *Aujourd'hui* », 1.

Nouveaux essais critiques

« Flaubert et la phrase », 1.

« Fromentin : *Dominique* », 1.

« La paix culturelle », 1.

« Plaisir au langage », 1.

« Plaisir aux classiques », 1.

Le Plaisir du texte, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

La Préparation du roman, 1.

« Rasch », 1.

Roland Barthes par Roland Barthes, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.

Sade, Fourier, Loyola, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

« Saussure, le signe, la démocratie », 1.

Sollers écrivain, 1, 2.

« Les sorties du texte », 1, 2.

« Sur le cinéma », 1.

Sur Racine, 1, 2, 3, 4.
Le Système de la mode, 1.
S/Z, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
« Le théâtre grec », 1.
« Théorie du Texte », 1.
« Le troisième sens », 1.
« Variations sur l'écriture », 1.
Baruzi, Jean, 1.
Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique, 1, 2, 3, 4, 5.
Bastian, Mélanie ; voir la Séquestrée de Poitiers.
Bataille, Georges, 1, 2.
Anus solaire, 1.
Le Gros Orteil, 1.
L'Œil pinéal, 1.
Le Petit, 1.
Baudelaire, Charles, 1, 2, 3.
« Hymne », 1, 2.
« La mort des amants », 1, 2, 3.
Bauret, G., 1.
Beethoven, Ludwig van
Sonate op. 81 a, « Les adieux », 1.
la Belle (La Belle et la Bête), 1, 2, 3.
Benveniste, Émile, 1, 2, 3.
Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit le –)
Extase de sainte Thérèse, 1.
Berque, Jacques, 1.
Bertgang, Zoé (*La Gradiva*) ; voir Zoé.
Berthet, Frédéric, 1.
la Bête (La Belle et la Bête), 1, 2, 3.
Bettelheim, Bruno
La Forteresse vide, 1.
Bible, 1, 2, 3, 4.
Binet, Alfred
Les Idées modernes sur l'enfant, 1.
Blake, William, 1.
Blanchot, Maurice, 1, 2.
L'Entretien infini, 1.
Bloch (*À la recherche du temps perdu*), 1.

Bloch, Marc

La Société féodale, 1.

Bonaparte, Napoléon ; voir Napoléon.

Bonnefoy, Claude

Anthologie de la poésie française, 1.

Bonnières, Robert de, 1.

Bossuet (Jacques Bénigne), 1.

Bourdieu, Pierre

La Distinction, 1.

La Reproduction, 1.

Bouvard (*Bouvard et Pécuchet*), 1, 2.

Brecht, Bertolt, 1, 2, 3, 4.

La Mère, 1, 2.

Mère Courage, 1, 2.

Brentano, Maximilienne, 1.

Breuer, Joseph, 1, 2, 3.

Brion, Frédérique, 1.

Brown, Norman

Éros et Thanatos, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Brutus (*Jules César*), 1.

Buff, Charlotte ; voir Kestner, Charlotte.

Bühler, Karl

Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, 1.

Bulletin de psychologie, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Buñuel, Luis

L'Ange exterminateur, 1, 2.

C

Calaf (*Turandot*), 1.

Calligaris, Contardo, 1.

Candaule, 1.

Canio (*Paillasse*), 1.

Cavaradossi, Mario (*Tosca*), 1, 2.

Céline, Louis-Ferdinand, 1.

Cervantès, Miguel de
Don Quichotte, 1, 2.
César (*Jules César*), 1.
La Chanson de Roland, 1.
Charlemagne, 1.
Charles IV d'Espagne, 1.
Charlus (*À la recherche du temps perdu*), 1, 2, 3.
Chateaubriand, François-René de
Itinéraire de Paris à Jérusalem, 1.
René, 1.
Chertok, Léon
L'Hypnose, 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Chérubin, Cherubino (*Le Nozze di Figaro*), 1, 2.
Chevreul
Journal des savants, 1.
Chigi, prince (*Sarrasine*), 1.
Chimène (*Le Cid* de Massenet), 1.
Chloé (*Daphnis et Chloé*), 1, 2.
Chomsky, Noam, 1, 2.
Chrétien de Troyes
Lancelot ou le Chevalier à la charrette, 1, 2.
Christian (ami de Heine), 1.
Cicéron, 1, 2, 3.
Academia prima, 1.
Cicognara, cardinal (*Sarrasine*), 1.
Claudel, Paul
Le Soulier de satin, 1.
Cléanthe, 1.
Clémentine (*La Fausse Maîtresse*), 1.
Cohen-Solal, Annie
Sartre, 1.
Coluche (Michel Colucci, dit –), 1.
Communications, 1.
N° 30, 1.
Compagnon, Antoine, 1, 2, 3.
« L'analyse orpheline », 1.
Comte de C. (*Werther*), 1, 2, 3.
Constant, Benjamin, 1.

Adolphe, 1.
Contes des mille et une nuits, 1.
Coran, 1, 2.
Corneille, Pierre, 1.
Médée, 1.
Sertorius, 1.
le Coryphée (Les Perses), 1.
Courtisane (« Le mandarin et la courtisane »), 1.
Cousin, Victor, 1.
Cozarinsky, Edgardo, 1.
Cyrano de Bergerac, Savinien de
L'Autre Monde ou les États et empires de la Lune, 1.

D

Dante (Durante Alighieri, dit –), 1, 2.
La Divine Comédie, 1, 2.
Daphnis (Daphnis et Chloé), 1, 2.
Darios (*Les Perses*), 1.
David, Christian, 1.
L'État amoureux, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Debussy, Claude
Pelléas et Mélisande, 1, 2.
Deleuze, Gilles, 1, 2.
L'Anti-Œdipe, 1, 2.
Nietzsche et la philosophie, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.
Proust et les signes, 1.
Démocrite, 1.
Derrida, Jacques, 1.
« Economimesis », 1.
Descartes, René, 1.
Préambules, 1.
Despina (Cosi fan tutte), 1.
Desportes, Philippe, 1.
Diderot, Denis, 1, 2.

Diogène Laërce, 1.
Dion (le *Banquet*), 1, 2.
Dionysos, 1, 2, 3.
Diotime (le *Banquet*), 1, 2, 3, 4.
Djedidi, Tahar Labib
La Poésie amoureuse des Arabes, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
Don Giovanni (*Don Giovanni*), 1.
Don Quichotte (*Don Quichotte*), 1.
Dostoïevski, Fedor
L'Éternel Mari, 1, 2.
Dugowson, Maurice
Lili aime-moi, 1.
Duhamel, Georges
Vie et aventures de Salavin, Confession de minuit, 1.
Duhot, Jean-Noël
Épictète et la sagesse stoïcienne, 1.
Duparc, Henri
« Chanson triste », 1.
« Extase », 1.
« Le Manoir de Rosemonde », 1.
« Soupir », 1.

E

Einstein, Albert, 1.
Eisenstein, Sergueï, 1.
Eléazar (*La Juive*), 1.
Elsa (*Il Re pastore*), 1.
Engels, Friedrich, 1.
L'Origine de la famille, de la propriété et de l'État, 1, 2.
Épicure, 1.
Épiménide le Crétois, 1.
Érinyes, 1, 2, 3, 4, 5.
Ériphile (*Iphigénie*), 1, 2.
Éros, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Éryximaque (le *Banquet*), 1.
Eschyle, 1.
Les Perses, 1.
Les Suppliantes, 1.
Étudiante de Vincennes, 1.
Euménides, 1.
Eurydice, 1.
Évangile ; voir Bible.
Ève, 1.

F

Fain, Michel
« La vie opératoire et les potentialités de névrose traumatique », 1.
Farinelli (Carlo Broschi, dit –), 1.
Fauré, Gabriel, 1.
« Parfum impérissable », 1.
Febvre, Lucien
Amour sacré, amour profane : autour de « L'Heptaméron », 1, 2.
Fédida, Pierre
« Une parole qui ne remplit rien », 1.
Femme de Putiphar (Bible), 1.
Femme du nouveau pasteur, 1.
Fénelon (François de Salignac de La Mothe), 1.
Fenichel, Otto
Psychoanalysis of Transvestism, 1.
Ferenczi, Sandor
Psychanalyse 2, 1.
Fille repoussée par le concierge de son amant (*À la recherche du temps perdu*), 1.
Fisch, Richard, 1.
Flaubert, Gustave, 1.
Bouvard et Pécuchet, 1.
Floride (*L'Heptaméron*), 1.
Fou (*Werther*), 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Foucault, Michel

Les Mots et les choses, 1.
Fourier, Charles, 1.
France-Dimanche, 1.
Francesca di Rimini (*La Divine Comédie*), 1, 2, 3.
François de Sales, saint, 1.
Françoise (*À la recherche du temps perdu*), 1.
Françoise ; voir Francesca di Rimini.
Frédérique (*Werther*), 1, 2, 3.
Freud, Martin
Freud, mon père, 1.
Freud, Sigmund, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32.
Cinq psychanalyses
« L'homme aux loups », 1, 2.
« Le petit Hans », 1.
« Le président Schreber », 1.
Délire et rêves dans « La Gradiva » de Jensen, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.
Essais de psychanalyse, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Essais de psychanalyse appliquée, 1, 2, 3.
Études sur l'hystérie, 1, 2, 3, 4, 5.
L'Inquiétante Étrangeté (Das Unheimliche), 1.
L'Interprétation des rêves (La Science des rêves), 1, 2, 3.
La Naissance de la psychanalyse, 1.
Nouvelles conférences sur la psychanalyse, 1.
On bat un enfant, 1.
La Technique psychanalytique, 1, 2, 3.
Totem et tabou, 1.
Trois essais sur la théorie de la sexualité, 1.
Friedmann, Georges, 1.
Fromentin, Eugène
Dominique, 1.

Galaad, 1.
Galehaut (*La Divine Comédie*), 1.
Galilée (Galileo Galilei, dit –), 1.
Garcin (*Huis clos*), 1.
Garde-chasse (*Freud, mon père*), 1.
Genette, Gérard
Figures III, 1.
Palimpsestes, 1.
Gide, André, 1, 2, 3.
Et nunc manet in te, 1, 2, 3, 4.
Journal, 1.
Les Nourritures terrestres, 1.
Les Nouvelles Nourritures terrestres, 1.
La Séquestrée de Poitiers, 1.
Gide, Madeleine, 1, 2, 3.
Giscard d'Estaing, Valéry, 1.
Glaucou (le *Banquet*), 1.
Glover, Edward, 1.
Gobain, grenadier, 1, 2.
Goethe, Johann Wolfgang von, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.
Le Divan oriental, 1.
Faust, 1.
Poésie et vérité, 1.
Golaud (*Pelléas et Mélisande*), 1, 2, 3.
Goldmann, Lucien
Le Dieu caché, 1, 2.
Gorki, Maxime, 1.
Gounod, Charles
Roméo et Juliette, 1.
Gradiva (*La Gradiva*), 1, 2, 3.
Grand-mère de Werther (*Werther*), 1.
Grand-mère du Narrateur (*À la recherche du temps perdu*), 1, 2.
Grand-père du Narrateur (*À la recherche du temps perdu*), 1.
Grenadiers de Bonaparte, 1.
Greuze, Jean-Baptiste, 1, 2.
Gribouille, 1.
Grouscha (« L'homme aux loups »), 1, 2, 3.

Guattari, Félix
L'Anti-Œdipe, 1, 2.

Guenièvre, 1, 2.

Guérin, Michel

Nietzsche, Socrate héroïque, 1, 2.

Guermantes (*À la recherche du temps perdu*), 1.

Guibert, comte, 1.

Guide des opéras de Mozart, 1.

Guillaumin, Jean

« Psychanalyse, épreuve de la “réalité psychique” », 1.

Guilleragues, Gabriel de Lavergne de

Lettres portugaises, 1.

Guyot, André, 1.

Gygès, 1.

H

Hadith, 1.

Halévy (Jacques Fromental Lévy, dit –)

La Juive, 1.

Hanold, Norbert (*La Gradiva*), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Hans (*Cinq psychanalyses*), 1, 2, 3, 4, 5.

Haroun al-Rachid, 1.

Harpagon (*L'Avare*), 1.

Hasagawa, professeur (« Le mou-choir »), 1.

Hatem (*Le Divan oriental*), 1.

Havas, Roland, 1, 2.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1.

Heine, Heinrich, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.

Buch der Lieder (*Le Livre des chants*), 1, 2, 3.

Lyrisches Intermezzo (*Intermezzo lyrique*), 1, 2, 3, 4, 5.

« Le pèlerinage à Kevlaar », 1.

Hélène de Troie, 1.

Héraclite, 1, 2.

Herder, Johann Gottfried, 1.

Le Traité de l'origine des langues, 1.

Hésiode

La Théogonie, 1.

Hess, Moses, 1.

Hiller, Arthur

Love Story, 1.

Hippolyte (*Phèdre*), 1, 2.

Hölderlin, Friedrich, 1.

Hollandais volant (*Le Vaisseau fantôme*), 1.

Homère, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

L'Odyssée, 1.

Homme aux loups (*Cinq psychanalyses*), 1.

Hugo, Victor, 1.

I

Ibn Malik, 1.

Ignace de Loyola ; voir Loyola.

Isaac (Bible), 1.

Iseult, 1, 2.

Isolde (*Tristan und Isolde*), 1, 2, 3.

J

Jakobson, Roman, 1, 2.

Essais de linguistique générale, 1.

James, Henry, 1.

James, William, 1.

Janet, Paul, 1.

Jean de la Croix, saint, 1, 2, 3, 4, 5.

Montée du Carmel, 1.

Jensen, Johannes Wilhelm, 1, 2, 3.

La Gradiva, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Jeune fille à la fontaine (*Werther*), 1.

Jeune Moraïte (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*), 1.

Jeune Tunisien (*Et nunc manet in te*), 1.

Jésuite ; voir Kircher.

Jones, Ernst, 1, 2.

La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud, 1.

Joseph (Coran), 1.

Joseph, empereur, 1.

Joyce, James

Ulysse, 1.

Julie (*La Nouvelle Héloïse*), 1.

Juliette (*Roméo et Juliette* de Gounod), 1.

Jung, Carl Gustav, 1.

Junie (*Britannicus*), 1.

K

Keats, John

« Ode to a Nightingale », 1.

Keis l'Amirite, 1.

Kestner, 1, 2.

Kestner, Charlotte, 1, 2, 3, 4.

Ketty, Rina, 1.

Kierkegaard, Søren, 1, 2.

Crainte et tremblement, 1.

Kircher, Athanasius

Experimentum mirabile de imaginatione gallinae, 1, 2, 3, 4.

Klein, Melanie

Essais de psychanalyse, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

Kleinpaul, Rudolf, 1.

Klinger, F.M. von.

Sturm und Drang, 1.

Klopstock, Friedrich Gottlieb, 1, 2, 3.

Klossowski, Pierre, 1.

Nietzsche ou le Cercle vicieux, 1.

Kofman, Sarah, 1.

Kolm, Serge-Christophe, 1.

Kristeva, Julia, 1.

La Révolution du langage poétique, 1, 2, 3.

L

Lacan, Jacques, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42.

Écrits, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Séminaire, livre I, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.

Séminaire, livre III, 1.

Séminaire, livre IV, 1, 2, 3.

Séminaire, livre V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Séminaire, livre VIII, 1.

Séminaire, livre XI, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Séminaire, livre XX, 1, 2.

Lacoue-Labarthe, Philippe, 1.

Lahor, Jean, 1, 2.

Lambert, Jean, 1.

Lancelot, 1, 2.

Lao Tseu

Tao Tö King, 1, 2.

Laplanche, Jean, 1.

Laplanche, Jean, et Jean-Baptiste Pontalis

Vocabulaire de la psychanalyse, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

La Rochefoucauld, François de, 1, 2.

Maxime 1, 2, 3.

Laurent (Dispot ?), 1.

Lautréamont (Isidore Ducasse, dit le comte de -)

Lettre à son banquier, 1.

Leclaire, Serge
On tue un enfant, 1.
Psychanalyser, 1.
Leconte de Lisle (Charles Marie Leconte, dit –), 1.
Lefebvre, Henri, 1.
Leibniz, Gottfried Wilhelm
Essais sur l'entendement humain, 1.
Leoncavallo, Rugero
I Pagliacci (Paillasse), 1.
Leonore (*Werther*), 1, 2, 3, 4.
Lepeuple, André
« Chambre 18 », 1.
Leroi-Gourhan, André, 1.
L'Art pariétal, 1.
Préhistoire de l'art occidental, 1.
Lespinasse, Julie de, 1, 2, 3.
Lessing, Gottfried Ephraïm, 1, 2, 3.
Lévi-Strauss, Claude
Anthropologie structurale, 1.
Le Cru et le cru, 1.
L'Homme nu, 1.
Man, Culture and Society, 1.
Licianus, Gracius, 1.
Littré, 1, 2, 3.
Liu (*Turandot*), 1.
Lombardo, Patrizia, 1.
Longus
Daphnis et Chloé, 1, 2.
Lorenz, Konrad, 1.
Louis, Saint, 1.
Louis XVIII, 1.
Loyola, Ignace de, 1, 2, 3, 4, 5.
Journal spirituel, 1.
Luther, Martin, 1.
Lysias (Platon), 1, 2, 3.

M

Mac Dougall, Joyce

Plaidoyer pour une certaine anormalité, 1.

Maeterlinck, Maurice, 1.

Mahomet, 1.

Maïmonide, 1.

Malherbe, François, 1.

Mallarmé, Anatole, 1.

Mallarmé, Stéphane, 1.

Notes pour un tombeau d'Anatole, 1.

« Le mandarin et la courtisane », 1.

Mandarin (« Le mandarin et la cour-tisane »), 1.

Mann, Thomas

La Mort à Venise, 1.

Mannoni, Octave, 1.

« Je sais bien mais quand même », 1.

Mao Tsé-toung, 1, 2.

Marguerite d'Angoulême

L'Heptaméron, 1.

Marot, Clément

L'Adolescence clémentine, 1.

Marty, Éric

Roland Barthes, le métier d'écrire, 1.

Marx, Karl, 1, 2.

Neue Rheinische Zeitung, 1.

Massenet, Jules

Le Cid, 1.

Werther, 1.

Mazon, Paul, 1.

Médée (*Médée* de Corneille), 1.

Meignant, Michel

Je t'aime. Livre rouge de la sexualité humaniste, 1.

Mélysande (*Pelléas et Mélysande*), 1, 2, 3, 4.

Mélysine, 1.

Ménon (*Ménon*), 1, 2, 3.

Mère de Charlotte (*Werther*), 1, 2, 3.

Mère du Narrateur (*À la recherche du temps perdu*), 1, 2.

Mère de Roland Barthes, 1.
Mère d'Ulysse, 1.
Mère de Werther, 1, 2.
Mère de Wilhelm (*Le Livre des chants*), 1.
Mesmer, Franz Anton, 1, 2.
Meunier, Mario, 1.
Michelet, Jules, 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Histoire de France, 1, 2.
Les Mille et une nuits, 1.
Miller, Gérard, 1.
Les Pousse-au-jour du maréchal Pétain, 1.
Miller, Jacques-Alain, 1.
Mimésis des articulations, 1.
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit –)
Don Juan, 1.
L'École des femmes, 1.
Tartuffe, 1.
Le Monde, 1.
Montaigne, Michel de, 1.
Les Essais, livre III, 1.
Mörike, Édouard, 1.
Morin, Edgar, 1.
Mounin, Georges
Introduction à la sémiologie, 1.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 1, 2.
Così fan tutte, 1.
Don Giovanni, 1.
Le Nozze di Figaro (Les Noces de Figaro), 1, 2.
Quintette (K 617), 1.
Il Re pastore, 1.
Müller, Wilhelm, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

N

N., Emmy von, 1.

Nancy, Jean-Luc, 1.
Napoléon, 1, 2, 3.
le Narrateur (*À la recherche du temps perdu*), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
Nedda (*Paillasse*), 1.
Néron (*Britannicus*), 1.
Nerval, Gérard de
« Artémis », 1, 2.
Nicolai, Christoph Friedrich, 1.
Nietzsche, Friedrich, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29.
Ainsi parlait Zarathoustra, 1, 2.
Aurore, 1, 2.
Le Cas Wagner, 1.
Considérations inactuelles (Unzeitgemäße Betrachtungen), 1.
Écrits posthumes, 1, 2.
Le Drame musical, 1.
La Philosophie à l'époque tragique des Grecs, 1, 2, 3.
Le Gai Savoir, 1, 2, 3, 4.
La Généalogie de la morale, 1.
Humain, trop humain, Opinions et sentences mêlées, 1.
L'Origine de la tragédie, 1.
Par-delà bien et mal, 1.
« Le problème de Socrate », 1.
La Volonté de puissance, 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Nishiyama, Atsuko (« Le mouchoir »), 1.
Nishiyama, Kenichivo (« Le mou-choir »), 1.
Nodier, Charles, 1.
Nouveau Testament ; voir Bible.
Nouvelle revue de psychanalyse
N° 11, « Figures du vide », 1, 2, 3.
N° 12, « La psyché », 1, 2, 3, 4, 5.
Novalis, Friedrich, 1, 2.
Heinrich von Ofterdingen (Henri d'Ofterdingen), 1, 2, 3.

Odette (*À la recherche du temps perdu*), 1.
Olivieri, Dino
« J'attendrai », 1.
Ornicar n° 4, 1.
Orphée, 1, 2.
Ossian (James Macpherson, dit –), 1, 2, 3, 4.

P

Paillasse (*I Pagliacci*), 1, 2.
Pan, 1.
Panzera, Charles, 1.
Paolo Malatesta (*La Divine Comédie*), 1, 2.
Papenheim, Marie, 1.
Paracelse, 1.
Pascal, Blaise, 1.
Passeron, Jean-Claude, 1.
Pausanias (le *Banquet*), 1, 2, 3, 4.
Pautrat, Bernard, 1.
Paz, Thaddée (*La Fausse Maîtresse*), 1.
Pécuchet (*Bouvard et Pécuchet*), 1, 2.
Pelléas (*Pelléas et Mélisande*), 1, 2, 3, 4.
Pénélope (*L'Odyssée*), 1, 2.
Pénia (le *Banquet*), 1, 2.
Pénurie (le *Banquet*) ; voir Pénia.
Percheron, Maurice
Le Bouddha et le bouddhisme, 1, 2.
Père du Narrateur (*À la recherche du temps perdu*), 1.
Péret, Benjamin
Anthologie de l'amour sublime, 1, 2, 3.
Phèdre (*Phèdre* de Racine), 1, 2, 3, 4.
Phèdre (Platon), 1, 2, 3, 4, 5.
Philippe V d'Espagne, 1.
Pimbêches de S*** et de T***, 1.
Platon, 1, 2, 3, 4.

le *Banquet*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

Ménon, 1, 2.

Parménide, 1.

Phèdre, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Timée, 1, 2.

Plotin, 1.

Poe, Edgar Allan

La Vérité sur le cas de M. Wal-demar, 1.

Poterat, Louis, 1.

Pontalis, Jean-Baptiste, 1.

Poros (le *Banquet*), 1, 2, 3.

Praxitèle

L'Éros de Thespies, 1.

Prétexte : Roland Barthes, 1.

Prince de X (*Werther*), 1, 2, 3, 4.

Prométhée, 1.

Proust, Marcel, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

À la recherche du temps perdu, 1, 2, 3.

Du côté de chez Swann, 1, 2.

Le Côté de Guermantes, 1, 2, 3, 4.

La Prisonnière, 1, 2, 3.

Le Temps retrouvé, 1.

Prudhomme, Sully, 1.

Psychanalyse à l'université, n° 1, 1.

Puccini, Giacomo

Tosca, 1, 2.

Turandot, 1.

Q

Queneau, Raymond

Zazie dans le métro, 1.

R

Rachel (*La Juive*), 1.

Racine, Jean, 1, 2.

Iphigénie, 1, 2.

Phèdre, 1, 2.

Rastelli, Nino, 1.

Ravel, Maurice

Ma mère l'oye

« Entretiens de la Belle et de la Bête », 1.

Recanati, François, 1, 2, 3, 4.

Reik, Ella, 1.

Reik, Theodor

Fragments d'une grande confession, 1, 2, 3.

Religieuse portugaise (*Lettres portugaises*), 1.

Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, dit –), 1.

Rênal, M^{me} de (*Le Rouge et le noir*), 1.

Revue de l'action populaire, mars 1965, 1.

Revue française de psychosomatique, 1.

Rhodope, 1.

Ricard, Hubert, 1, 2.

Rimbaud, Arthur

Derniers vers, « L'Éternité », 1.

Rohan, maison de, 1.

Rojas, Fernando de

La Célestine, 1.

Roland, 1.

Roquentin, Antoine (*La Nausée*), 1.

Rougemont, Denis de

L'Amour et l'Occident, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Rousseau, Jean-Jacques, 1.

Discours sur l'origine de l'inégalité, 1.

La Nouvelle Héloïse, 1, 2.

Les Rêveries du promeneur solitaire (« Cinquième rêverie »), 1.

Rousset, Alain, 1.

Rückert, Friedrich, 1.

Rusbrock l'Admirable, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Russell, Bertrand, 1.

Principia mathematica, 1, 2.

Ruysbroek ; voir *Rusbrock l'Admirable*.

Rysselberghe, Maria Van

Cahiers de la Petite Dame, 1.

S

Sade, Donatien, Alphonse, François de, 1, 2, 3.

Safouan, Moustapha, 1.

Études sur l'Œdipe, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Le Structuralisme en psychanalyse, 1, 2, 3, 4.

Saint-Preux (*La Nouvelle Héloïse*), 1, 2.

Saint-Saëns, Camille, 1.

Salavin (*Vie et aventures de Salavin*), 1.

Sant Jordi, Jordi de, 1.

Sarduy, Severo, 1, 2, 3.

Écrit en dansant, 1.

Kallima sur un corps, 1.

Sarrasine (*Sarrasine*), 1, 2, 3.

Sartre, Jean-Paul, 1, 2.

La Critique de la raison dialectique, 1.

Esquisse d'une théorie des émotions, 1, 2, 3.

Huis clos, 1, 2.

L'Imaginaire, 1, 2.

La Nausée, 1, 2, 3.

Saussure, Ferdinand de, 1, 2, 3.

Schmidt, M., 1.

Schoenberg, Arnold

Cinq pièces pour orchestre, 1.

Erwartung, 1.

Schopenhauer, Arthur

Parerga und Paralipomena, 1.

Schreber, président (*Cinq psychanalyses*), 1, 2, 3, 4.

Schubert, Franz, 1, 2, 3.

La Belle Meunière

« Ungeduld » (« Impatience »), 1.

Die Winterreise (Le Voyage d'hiver), 1, 2.

« Auf dem Fluße » (« Sur le fleuve »), 1.

« Gefror'ne Tränen » (« Larmes glacées »), 1, 2.

« Gute Nacht » (« Bonne nuit »), 1.

« Der Leiermann » (« Le joueur de vielle »), 1.

« Letzte Hoffnung » (« Dernier espoir »), 1.

« Der Lindenbaum » (« Le tilleul »), 1, 2.

« Muth » (« Courage »), 1.

« Die Post » (« La poste »), 1.

« Du bist die Ruh » (« Tu es le repos »), 1.

Schumann, Robert

Dichterliebe (Les Amours du poète), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

« Ich grolle nicht » (« Je ne suis pas en colère »), 1.

Kreisleriana, 1, 2.

Papillons noirs, 1.

Scudéry, M^{lle} de

Le Grand Cyrus, 1.

Searles, Harold, 1.

« The effort to drive the other person crazy » (« L'effort pour rendre l'autre fou »), 1.

Segal, Erich, 1.

Senancour, Étienne Pivert de, 1.

Senta (*Le Vaisseau fantôme*), 1.

la Séquestrée de Poitiers (*La Séquestrée de Poitiers*), 1.

Sévigné, M^{me} de, 1.

Shakespeare, William

Jules César, 1.

Le Roi Lear, 1, 2.

Socrate, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.

Sœur (*Werther*), 1, 2.

Sojcher, Jacques

La Question et le sens. Esthétique de Nietzsche, 1.

Sollers, Philippe, 1.

Sorel, Julien (*Le Rouge et le noir*), 1.

Spinoza, Baruch, 1, 2, 3.

Pensées métaphysiques, 1, 2.

Staël, M^{me} de

De la littérature, 1.

Delphine, 1.

Starobinski, Jean, 1.

Stendhal (Henri Beyle, dit –), 1, 2, 3.

Armance, 1.

De l'amour, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Le Rouge et le noir, 1.

Stésichore, 1.

Suleika (*Le Divan oriental*), 1.

« Sur Barthes », 1.

Sureau, M. (*Confession de minuit*), 1.

Swann, Charles (*À la recherche du temps perdu*), 1, 2.

T

Tacite, 1.

Tadzio (*La Mort à Venise*), 1.

Tausk, Victor

« De la genèse de “l’appareil à influencer” au cours de la schizo-phrénie », 1.

Tel Quel

N° 28, 1.

N° 63, 1, 2, 3.

N° 65, 1.

Théocrite, 1.

Thomas, saint, 1.

Thoré, Luc, 1.

Tinbergen, Nikolaas, 1.

Titien (Tiziano Vecellio, dit –), 1.

Toan-Hsiao-piën (« Actes de la manche coupée »), 1.

Tong Hsien, 1.

Tort, Michel

« L’effet Sade », 1.

Tosca, Flavia (*Tosca*), 1.

Trier, Jost, 1.

Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes, 1.

Tristan, 1, 2.

Tristan et Iseult, 1.

Troussotsky (*L’Éternel Mari*), 1.

U

Ulysse (*L’Odyssée*), 1, 2, 3.

V

- Valéry, Paul, 1, 2.
Valet amoureux (*Werther*), 1, 2, 3, 4.
Van Gogh, Vincent, 1.
Van Gulik, Robert
La Vie sexuelle dans la Chine ancienne, 1.
Veltchaninov (*L'Éternel Mari*), 1.
Vénus, 1.
Verdi, Giuseppe, 1.
Le Trouvère, 1.
Verlaine, Paul
Fêtes galantes
« Colloque sentimental », 1, 2.
Poèmes saturniens, 1.
Veuve (*Werther*), 1, 2, 3.
Vincent de Lérins
Commonitorium, 1.
Virgile, 1.
Vitez, Antoine, 1.
Viviane, 1.
Vlassov, Paul (*Mère Courage*), 1.
Vlassova, Pélagie, 1.

W

- Wagner, Richard, 1, 2.
Der fliegende Holländer (Le Vaisseau fantôme), 1.
Tristan und Isolde, 1.
Wahl, François, 1, 2, 3.
« Chute », 1, 2, 3.
Watts, Alan
Le Bouddhisme zen, 1, 2, 3, 4, 5.
Watzlawick, Paul, John Weakland et Richard Fisch
Changements. Paradoxes et psychothérapie, 1.

Weakland, John, 1.

Webern, Anton

Ricercare, 1.

Whitehead, Alfred North, 1.

Wilhelm (*Le Livre des chants*), 1.

Wilhelm (*Werther*), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Winnicott, Donald Woods, 1, 2.

« La crainte de l'effondrement », 1, 2, 3.

Fragments d'une analyse, 1.

Jeu et réalité, 1, 2, 3, 4, 5.

Wittgenstein, Ludwig Josef, 1.

Wolf, Hugo

Mörrike-Lieder, « Das verlassene Mägdlein » (« La jeune fille abandonnée »), 1.

Y

Yeats, William Butler

« Crazy Jane Talks With the Bishop », 1.

Yi King, 1.

Z

Zambinella (*Sarrasine*), 1, 2.

Zarathoustra, 1, 2.

Zénon, 1.

Zénon de Citium, 1, 2, 3.

Zerlina (*Don Giovanni*), 1.

Zeus, 1.

Zoé (*La Gradiva*), 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Zückermann, Solly

La Vie sexuelle et sociale des singes, 1.

Zulayha (Coran), 1.

Index rerum

Cet index des notions est subdivisé en deux sections : les figures du discours amoureux et les termes récurrents définis en note.

1) Figures du discours amoureux

Les références de page renvoient aux figures des deux séminaires et aux figures inédites du livre.

A

Abîme, (S') abîmer, 1-2, 3-4.

Absence, 1-2.

Adorable, 1-2.

Affirmation, 1-2.

Âge, 1-2, 3-4.

-aime, 1-2 ; Je-t-aime, 3-4.

Altération, 1-2.

Alternance, 1-2, 3-4.

Amour, 1-2, 3-4.

L'Amour réussi?, 1-2.

Anamnèse, 1-2, 3-4.

Angoisse, 1-2.

Annulation, 1-2, 3-4.

Ascèse, 1, 2-3.

Atopos, 1-2.

Attente, 1-2, 3-4.

Autrefois, 1-2, 3-4.

Autre langage, 1-2 ; Langages, 3-4.

B

Bonheur, 1-2.

Bonté, 1-2, 3.

C

Cacher, 1-2, 3-4.

Casés, 1-2.

Catastrophe, 1-2.

Chaîne, 1-2, 3-4.

Circonscription, 1, 2-3.

Clivage, 1-2.

Cœur, 1-2, 3-4.

Comblement, 1-2.

Compassion, 1-2.

Comprendre, 1-2, 3-4.

Conduite, 1-2.

Connivence, 1-2.

Contacts, 1-2, 3-4.

Contingences, 1-2, 3-4.

Corps, 1-2.

Créativité, 1-2.

D

Déclarationnisme, 1-2, 3-4.

Découragement, 1-2.

Dédicace, 1-2.

Délabrement, 1-2, 3-4.

Démons, 1-2, 3-4.

Dépendance, 1-2, 3-4.

Dépense, 1-2.

Déréalité, 1-2.

Désespoir, 1-2, 3-4.

Doxa, 1-2, 3-4, 5-6.

Duplicité, 1-2, 3-4.

E

Écorché, 1-2.

Éloge du rival, 1-2.

Embrasser, 1-2.

Enchantement, 1-2.

Enfance, 1, 2-3.

Entraînement, 1-2, 3-4.

Épouser, 1-2.

Erreur, 1-2.

Esquisse, 1-2.

Étreinte, 1-2.

Exprimer, 1-2.

F

Fading, 1-2.

Fatigue, 1.

Faute, 1-2.

Fête, 1-2.

Force, 1-2.

Fou, 1-2.

Froid, 1-2.

G

Gestes tendres, 1-2.

Gradiva, 1-2.

H

Habit, 1-2.

Hasard, 1.

Humeur, 1-2.

I

Idée de suicide, 1-2.

Idées, 1-2.

Identification, 1-2.

Image, 1-2.

Impénétrable, 1-2.

Incertitude, 1-2.

Induction, 1-2.

Informateur, 1-2.

Initiation, 1-2, 3-4.

Inscription, 1-2.

Intoxication, 1-2.

Issue, 1-2.

J

Jaloux, 1-2.

L

Lassitude, 1-2.

Lebewohl, 1-2.

Lettre d'amour, 1-2.

Lieu, 1-2.

Livre conducteur, 1-2 ; Livre, 3-4.

Loquèle, 1-2.

M

Magie, 1-2.

Malheureux, 1-2.

Mère, 1-2.

Métonymie d'objets, 1-2.

Moment, 1-2, 3-4.

Musique, 1-2, 3-4.

N

Nuit, 1-2.

O

Oblation, 1-2.

Orange, 1-2.

P

Parler au confident, 1-2 ; Confident, 3-4, 5-6.

Parler avec le rival, 1-2.

Perfection, 1-2.

Perte, 1-2.

Piège, 1-2.

Pleurer, 1-2.

Potin, 1-2.

Prêtre, 1-2.

Psychagogie, 1-2.

Q

Que faire?, 1-2.

R

Ravissement, 1-2, 3-4.

Réciprocité, 1-2, 3-4.

Regret, 1-2.
Réplique, 1-2.
Retentissement, 1-2.
Rêve, 1-2.
Réveil, 1-2.
Rire, 1-2.
Ruban, 1.
Rythme, 1.

S

Scène, 1-2.
Secousse de langage, 1-2.
Sexe, 1-2.
Sidération du monde, 1-2.
Situation chargée, 1-2.
Souffrance, 1-2.

T

Tactique, 1-2, 3-4.
Temporalité de l'amour, 1-2.
Tiers gênant, 1-2.
Tilleul, 1-2.
Toucher, ne pas toucher, 1-2.
Traverses, 1-2.
Triomphe, 1-2.

V

Vacance, 1-2.
Velléité, 1-2.
Vérité, 1-2.
Voir, 1.
Voir clair, 1.
Vu, 1-2.

2) Termes récurrents définis en note

Un certain nombre de termes appelant une explication reviennent de façon récurrente dans le texte de Roland Barthes. Afin d'éviter la multiplication des notes de bas de page, le commentaire ne figure que lors de la première apparition de chaque terme.

L'indication chiffrée correspond à la page où figure la note explicative.

A

Acting-out, 1.
Affirmation, 1.
Anaclitique, 1.
Apodèmia, 1.

B

Bejahung, 1.
Besoin, 1, 2.

C

Castration, 1.
Castrature, 1.

Catalepsis, 1.

Cataleipsis, 1.

Cortezia, 1.

D

Demande, 1, 2.

Désir, 1, 2.

Discours (tenir un), 1.

Dispositio, 1.

Disputatio, 1.

Double bind, 1.

Doxa, 1.

Dyade, 1.

E

Ekotibhava, 1.

Épistèmè, 1.

Épochè, 1.

Époptie, 1.

F

Fading, 1.

Force, 1.

Fort/Da, 1.

Furet, 1.

G

Gestalt, [1](#).

H

Himéros, [1](#).

Holophrase, [1](#).

I

Idéal du moi, [1](#).

Imaginaire, [1](#).

K

Koan, [1](#).

L

Lalangue, [1](#).

Loquèle, [1](#).

Lunaire, [1](#).

M

Machè, [1](#).

Malangue, [1](#).

Mania, [1](#).

Mapping, [1](#).

Moi idéal, [1](#).

Moire, [1](#).

N

Non-vouloir-saisir, [1](#).

O

Oblation, [1](#).

P

Palin, [1](#).

Palinodie, [1](#).

Perversion, [1](#).

Petit-autre, [1](#).

Praxis, [1](#).

Proairésis, [1](#).

Psychagogie, [1](#).

S

Schèma, [1](#).

Shifter, [1](#).

T

Tessère, [1](#).

Transvestisme, [1](#).

V

Verliebtheit, [1](#).

Vouloir-saisir, [1](#).

ROLAND
BARTHES

Le discours
amoureux

Séminaire
à l'École pratique
des hautes études
1974-1976

suivi de
Fragments
d'un discours
amoureux : inédits

traces écrites

SEUIL