

ROLAND BARTHES

LE DISCOURS AMOUREUX

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

Suivi de
Fragments d'un discours amoureux
(pages inédites)

AVANT-PROPOS D'ÉRIC MARTY

PRÉSENTATION ET ÉDITION
DE CLAUDE COSTE

3
8

ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI^e

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

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. Opératoire : opérations *sans leur justification*. Ce serait le *brut* de la recherche. Comment le choix est-il fondé ? Ceci est de l'ordre du *methodologique*.

2) Le *discours methodologique* 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-

1. Comme il le signale dans ses notes de cours (voir p. 413), Roland Barthes se réfère principalement aux analyses de Gilles Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*

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'imaginaire¹ 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 Texte², 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).

1. « 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.

2. Sur la question du Texte, voir, de Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », 1971 (OC III) et « Théorie du Texte », 1973 (OC IV).

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 ?

I. 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 [...]. »¹

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*)². 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*³. On a dit aussi : amour-passion, amour total, amour-limite.

1. 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.

2. 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.

3. *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 p. 279).

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*, *Liebesschne*, la *langueur d'amour*¹ : 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)².

2. Quel corpus ?

Selon la sémiologie classique (taxinomique) : corpus le plus large possible, dont on induirait un « modèle », qu'on reverse-rait 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 *immaitrizable*, 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 précisé-

1. *Liebe* (allemand) : amour ; *Wehe* (allemand) : souffrance ; *Schne* (allemand) : langueur.

2. Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* » (voir p. 151).

ment : la mise en scène d'une *dialectique de la différence*¹. 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*².

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 Foix, 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)³.

Comme dans *S / Z*, nous prenons donc un texte-tuteur, à partir duquel nous digresserons. Toujours le même principe : le *texte-mandala*⁴. 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)⁵. De ce texte en tant qu'objet historique, je ne dirai rien de plus que ceci :

1. Dans *S / Z*, 1970, Roland Barthes analyse la combinaison de cinq codes dans la nouvelle de Balzac, *Sarrasine*.

2. « 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*).

3. Paragraphe barré dans le manuscrit.

4. 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).

5. *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.

— la première version : 1774 (*Ur-Werther*)¹,

— version remaniée (la nôtre) : 1786. Albert plus sympathique²,

— 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)³.

— *Le Voyage d'hiver, Die Winterreise*, de Schubert-Müller⁴.

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).

1. *Ur* (allemand) : originel, premier.

2. Albert est le fiancé de Charlotte et donc le rival de Werther. — Précision de Roland Barthes : « Cf. *infra* sur la Jalousie » (voir p. 54).

3. *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.

4. *Die Winterreise*, dernier cycle de 24 lieder pour voix et piano composé par Franz Schubert, en 1827, sur des textes de Wilhelm Müller.

ALLOCATION

Il ne faut pas essayer de situer ce discours dans une allocution (renghaine nouvelle de la linguistique)¹, 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*², 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)³ 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'en 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

1. Allusion au développement de la pragmatique comme analyse des situations de communication.

2. *Doxa* (grec) : opinion publique, culture dominante et dominatrice. Le terme revient constamment dans l'œuvre de Roland Barthes. Voir p. 133.

3. « 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 p. 395.

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*¹ ; 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).

1. *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.

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)¹. 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*)², 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 *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.

1. Sur cette question des « phases », voir *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975 (OC IV, 718).

2. *Épistèmè* (grec) : système ou configuration de savoir. Roland Barthes reprend un terme popularisé par Michel Foucault (*Les Mots et les choses*, 1966).

L'IMAGINAIRE

La psychanalyse avait déjà fonction d'intertexte dans *Le Plaisir du texte*¹, 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 castration² 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)³ (tous ces points ont déjà un rapport évident avec l'Amour) :

— Registre (≠ Symbolique ≠ 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*)⁴ : attrait érotique, tension agressive. Répétition de la relation duelle avec la Mère, sans issue.

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973 (OC IV).

2. Voir note 1, p. 54. 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.

3. « 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.

4. Voir la note 3 de la p. 56.

— Cf. éthologie animale : « prégnance de telle *Gestalt*¹ 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 »² : 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'illusion³.

(Rapport étroit entre l'Imaginaire et l'Idéal du Moi. Or Idéal du Moi⁴, 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.)

1. *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.

2. 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.

3. Paragraphe barré dans le manuscrit.

4. 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).

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*)¹, 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*)² 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

1. Voir p. 54.

2. *Res, verba* (latin) : choses, mots.

texte » est toujours au moins digraphique : Texte *Werther* se tressant avec du Texte X (Texte Roland, de mon prénom)¹. 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*² (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 (lexie³, thème) ? Quel rapport avec le signe ? Quel est le mode d'intégration de la figure dans le texte ? Toutes ces questions

1. Paragraphe barré dans le manuscrit.

2. *Anagnôrizoména* (grec) : choses, faits, lieux reconnus.

3. Dans *S/Z*, Roland Barthes découpe le texte de Balzac en 561 « lexies » qu'il commente successivement.

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)¹ 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*)² 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.

1. Voir p. 62.

2. Roland Barthes, *Michelet*, 1954 (OC I), *Sur Racine*, 1963 (OC II).

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. Prototypique 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'inscription¹, cf. l'alphabet). Pas de hiérarchie, ni logique, ni temporelle, entre les figures.

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

— un départ², 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 ;

1. 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).

2. *Marg.* : « Temps ».

— 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 »)¹ : 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, politique² : 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)³.

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)*⁴, 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*

1. « Scandale » vient du bas latin *scandalum* (< grec *skandalon*) qui signifie « obstacle », « pierre d'achoppement ».

2. *Marg.* : « Naguère ».

3. Cité par Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 176.

4. *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).

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*.

SÉANCE DU 16 JANVIER 1975

I

*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

1. Voir p. 277.

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

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 »¹ :

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*². 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 hypno-

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.

1. « 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.

2. *Trauma* signifie en grec « blessure ».

tique consiste dans l'abandon amoureux total (à l'exclusion de toute satisfaction sexuelle). »¹

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)².

4) Cette image-trauma ? Sans doute mille formes possibles. Forme pure, autonymique : rapt amoureux = rapt guerrier. Cf. *Sar-rasine* (castration et castration)³, Ériphile ravie (deux fois) par Achille⁴ : image directement phallique du bras ensanglanté. Cf. aussi : Iseult veut tuer Tristan, mais le voit au bain et en tombe amoureuse (Rougemont)⁵. 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, empouprement du possible.

1. 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.

2. 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.

3. Voir p. 59.

4. Jean Racine, *Iphigénie* (II, 1). Ériphile, qui découvre le bras ensanglanté, puis le visage d'Achille, tombe aussitôt amoureuse de son ravisseur.

5. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 21.

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*¹, 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)². À explorer : histoire du *cadre* (polysémie du

1. *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.

2. Voir, de Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », 1973 (OC IV).

mot). Vision figée et en volume : maquette éclairée, tableau vivant. Tout cela veut dire : *inscription vive*. *Camera*¹ : 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

1. 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.

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 »¹. 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

1. 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.

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 ravissement 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 ravissement 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 remontrée 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 Hans¹. Voir « Exprimer »².

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

1. 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.).

2. Voir p. 151.

pas. »¹ 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 »). Tautologique² : *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*.

1. 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. »

2. Sur la beauté comme tautologie, voir, de Roland Barthes, « Le blason », *S/Z* (OC III, p. 213).

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. »¹

Melanie Klein² : 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 complements). 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'ambassade³ (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.

1. *De l'amour*, in *Œuvres de Stendhal*, t. I, Paris, René Hilsun, 1932, p. 25.

2. 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.

3. Sur cette scène, voir p. 148.

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*)¹.

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*² 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*³, 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. *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.

2. *Vehemens animalis imaginatio* (latin) : vision, imagination intense de l'animal.

3. Voir p. 64.