

**ROLAND BARTHES**

**Œuvres complètes**

**TOME V**

**1977 - 1980**

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

**ÉDITIONS DU SEUIL**

**Fragments  
d'un discours amoureux**

**1 9 7 7**

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

## Comment est fait ce livre

**T**out est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voie d'instinctuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de méta-langage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le Je, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé ; mais ce portrait n'est pas psychologique : il est structural : il donne à lire une place de parole (la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureux, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas.

### 1. Figures

Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des « démarques », des « intrigues ». L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances inévitables, aléatoires.

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

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

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

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

Ce qui est lu en tête de chaque figure n'est pas sa définition, c'est son argument. Argumentum : « exposition, récit, sommaire, petit trame, histoire inventée » ; j'ajoute : instrument de distanciation, ancre, à la Brecht. Cet argument ne réfère pas à ce qu'est le sujet amoureux (personne d'extérieur à ce sujet, pas de discours sur l'amour), mais à ce qu'il dit. S'il y a une figure « Angoisse », c'est parce que le sujet s'écrie parfois (sans se soucier du sens critique du mot) : « Je suis angoissé ! » « Angoscia ! », chante quelque art la Callas. La figure est en quelque sorte un air-d-opéra ; de

même que cet air est identifié, remémoré et mané à travers son incipit (« Je veux vivre ce rêve », « Pleurez, mes yeux », « Lucevan le stelle », « Plangerò la mia sorte »), de même la figure part d'un pli de langage (sorte de verset, de refrain, de cantillation) qui l'articule dans l'ombre.

On dit que seuls les mots ont des emplois, non les phrases ; mais au fond de chaque figure est une phrase, souvent inconnue (inconsciente ?), qui a son emploi dans l'économie signifiante du sujet amoureux. Cette phrase mère (ici seulement postulée) n'est pas une phrase pleine, ce n'est pas un message achevé. Son principe actif n'est pas ce qu'elle dit, mais ce qu'elle articule ; elle n'est, à tout prendre, qu'un « air syntaxique » un « mode de construction ». Par exemple, si 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... » ; pouvoir, savoir quoi ? Peu importe, la figure « Attente » est déjà formée. Ces phrases sont des matrices de figures, précisément parce qu'elles restent suspendues : elles disent l'objet, puis s'arrêtent, leur rôle est rempli. Les mots ne sont jamais sous (tout au plus pervers), c'est la syntaxe qui est folle : n'est-ce pas au niveau de la phrase que le sujet cherche sa place — et ne la trouve pas — ou trouve une place fautive qui lui est imposée par la langue ? Au fond de la figure, il y a quelque chose de l'« hallucination verbale » (Freud, Lacan) : phrase tronquée qui se finit le plus souvent à sa partie syntaxique (« Bien que tu sois... », « Si tu devais encore... »). Ainsi naît l'arnoi de toute figure : même la plus douce porte en elle la frayeur d'un suspense : j'entends en elle le quos ego... neptunien, orageux.

## 2. Ordre

Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre, car elles dépendent chaque fois d'un hasard (intérieur ou extérieur). À chacun de ces incidents (ce qui lui « tombe » dessus), l'amoureux puise dans la réserve (le trésor ?) des figures, selon les besoins, les injonctions ou les plaisirs de son imaginaire. Chaque figure éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie — ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntaxe, hors récit ; ce sont des Erinyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apai-

sent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moutons. Le discours amoureux n'est pas dialectique ; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective (dans l'amoureux, quelque chose de Bourard et Péculchet).

En termes linguistiques, on dirait que les figures sont distributionnelles, mais qu'elles ne sont pas intégratives ; elles restent toujours au même niveau : l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une autre ; c'est un discours horizontal : aucune transcendence, aucun salut, aucun roman (mais beaucoup de romanesque). Tout épisode amoureux peut être, certes, doté d'un sens : il naît, se développe et meurt, il suit un chemin qu'il est toujours possible d'interpréter selon une causalité ou une finalité, au besoin, même, de normaliser (« J'étais fou, je suis guéri », « L'amour est un leurre dont il faudra désormais se méfier », etc.) : c'est là l'histoire d'amour, l'esserie au grand autre narratif, à l'opinion générale qui déprécie toute force excessive et veut que le sujet réduise lui-même le grand ruissellement imaginaire dont il est traversé sans ordre et sans fin, à une crise douloureuse, morbide, dont il faut guérir (« Ça va, ça monte, ça fait souffrir, ça passe », tout comme une maladie hippocratique) : l'histoire d'amour (l'« aventure ») est le tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui. Tout autre est le discours, le soliloque, la parodie, qui accompagne cette histoire, sans jamais la connaître. C'est le principe même de 2 discours (et du texte qui le représente) que ses figures ne peuvent se ranger : s'ordonner, cheminer, concourir à une fin (à un accomplissement) : il n'y en a pas de premières ni de dernières. Pour 2 l'histoire d'un amour), pour décourager la tentation du sens, était nécessaire de choisir un ordre absolument insignifiant. On donc soumis la suite des figures (inévitables puisque le livre est treint, par statut, au cheminement) à deux arbitraires conjugués : lui de la nomination et celui de l'alphabet. Chacun de ces arbitraires est cependant tempéré : l'un par la raison sémantique armée tous les noms du dictionnaire, une figure ne peut en recevoir que deux ou trois), l'autre par la convention millénaire qui règle l'ordre de notre alphabet. On a évité ainsi les ruses du hasard et, qui aurait bien pu produire des séquences logiques ; car il ne faut pas, dit un mathématicien, « sous-estimer la puissance du hasard à engendrer des monstres » ; le monstre, en l'occurrence, a été, sortant d'un certain ordre des figures, une « philosophie de l'amour », là où il ne faut attendre que son affirmation.

### 3. Références

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

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

*C'est donc  
un amoureux  
qui parle  
et qui dit :*

« Je m'abîme, je succombe... »

SABMIER. *Bouffée d'anéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement.*

Werther

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

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

---

WERTHIER : « En ces pensées, je m'abîme, je succombe, sous la puissance de ces magnifiques visions » (4). « Je la verrai [...] Tout, oui, tout, comme englouti par un abîme, disparaît devant cette perspective » (45).

ristan  
audehaire

usbrock

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

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

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

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

4. Amoureux de la mort ? C'est trop dire d'une moitié ; *half in love with casual death* (Keats) : la mort libé-

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

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

RUSBROCK : « ... Le repos de l'abîme » (40).

rée du mourir. J'ai alors ce fantasme : une hémorragie douce qui ne coulerait d'aucun point de mon corps, une consommation *presque* immédiate, calculée pour que j'aie le temps de desouffrir sans avoir encore disparu. Je m'installe fugitivement dans une pensée fausse de la mort (fausse comme une clef faussée) : je pense la mort à côté : je la pense selon une logique impensée, je dérive hors du couple fatal qui lie la mort et la vie en les opposant.

Sartre

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

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

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

SARTRE : sur l'évanouissement et la colère comme fuites, *Esquisse d'une théorie des émotions*.

# L'absent

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

Werther

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

Hugo

2. Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est

HUGO : « Femme, qui pleures-tu ? – L'absent » (*L'absent*, poème mis en musique par Faure).

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

3. Quelquefois, il m'arrive de bien supporter l'absence. Je suis alors « normal »: je m'aligne sur la façon de « tout le monde » supporte le départ d'une « personne chère »; j'obéis avec compétence au dressage par lequel on m'a donné très tôt l'habitude d'être séparé de ma mère – ce qui ne laissa pas, pourtant, à l'origine, d'être douloureux (pour ne pas dire: affolant). J'agis en sujet bien sevré; je sais me nourrir, *en attendant*, d'autres choses que du sein maternel. Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que l'oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C'est la condition de ma survie; car, si je n'oubliais pas, je mourrais. L'amoureux qui n'oublie pas *quelque-fois* meurt par excès, fatigue et tension de mémoire (tel Werther).

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

E.B.: lecture.

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

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

5. Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence; situation en somme inouïe. L'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable; je suis coïncé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution: tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile: un pur morceau d'angoisse. L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler*: transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence: l'enfant s'est bricolé une bobine, la lance et la rattrape, mimant

DIDEROT: « Penche tes lèvres sur moi

Et qu'au sortir de ma bouche  
Mon âme repasse en toi. »

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

GNEC: Délitme, 168.

le départ et le retour de la mère : un paradigme est créé). L'absence devient une pratique active, un *affaïrement* (qui m'empêche de rien faire d'autre) ; il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies). Cette mise en scène langagière éloigne la mort de l'autre : un moment très bref, di-on, sépare le temps où l'enfant croit encore sa mère absente et celui où il la croit déjà morte. Manipuler l'absence, c'est allonger ce moment, retarder aussi longtemps que possible l'ins-tant où l'autre pourrait basculer sèchement de l'ab-sence dans la mort.

Vinnicott

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

asbrock

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

Vinnicott

7. Je m'installe seul, dans un café ; on vient m'y saluer ; je me sens entouré, demandé, flatté. Mais l'autre est absent ; je le convoque en moi-même pour qu'il me

RUSBROCK, 44.

retienne au bord de cette complaisance mondaine, qui me guette. J'en appelle à sa « vérité » (la vérité dont il me donne la sensation) contre l'hygiène de séduction où je me sens glisser. Je rends l'absence de l'autre responsable de ma mondanité : *j'invogue* sa protection, son retour : que l'autre apparaisse, qu'il me retire, telle une mère qui vient chercher son enfant, de la brillante mondaine, de l'infatuation sociale, qu'il me rende « l'intimité religieuse, la gra-vité » du monde amoureux.

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

S.S.

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

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

S.S. : Koan rapporté par S.S.

## « Adorable ! »

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

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

Une foule de perceptions viennent former brusquement une impression éblouissante (éblouir, c'est à la limite empêcher de voir, de dire) : le temps qu'il fait, la saison, la lumière, l'avenue, la marche, les Parisiens, le shopping, tout cela tenu dans ce qui a déjà vocation de souvenir : un tableau, en somme, le hiéroglyphe de la bienveillance (tel que l'eût peint Greuze), la bonne humeur du désir. Tout Paris est à ma disposition, sans que je veuille le saisir : ni l'augueur ni cupidité. J'oublie tout le réel qui, dans Paris, excède son charme : l'histoire, le travail, l'argent, la marchandise, la dureté des grandes villes ; je ne vois en lui que l'objet d'un désir esthétiquement *retenu*. Du haut du Père-Lachaise, Rastignac lançait à la ville : *A nous deux maintenant ; je dis à Paris : Adorable !*

Diderot

Balzac

Grec

Sur une impression de la nuit, je me réveille alarmé par une pensée heureuse : « X... était adorable, hier soir. » C'est le souvenir de quoi ? De ce que les Grecs appelaient la *charis* : « l'éclat des yeux, la beauté lumineuse du corps, le rayonnement de l'être

DIDEROT : sur la théorie de l'instant prégnant (Lessing, Diderot), *Oeuvres complètes* de Diderot, III, 542.  
GREC : Délienne, 168.

désirable » ; peut-être même, tout comme dans la *charis* ancienne, j'y ajoute l'idée – l'espoir – que l'objet aimé se donnera à mon désir.

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

3. Je rencontre dans ma vie des millions de corps ; de ces millions je puis en désirer des centaines ; mais, de ces centaines, je n'en aime qu'un. L'autre dont je suis amoureux me désigne la spécificité de mon désir. Ce choix, si rigoureux qu'il ne retient que l'unique, fait, dit-on, la différence du transfert analytique et du transfert amoureux ; l'un est universel, l'autre est

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

Proust

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

4. *Adorable* est la trace-futée d'une fatigue, qui est la fatigue du langage. De mot en mot, je m'épuise à dire autrement le même de mon langage, improprement le propre de mon désir : voyage au terme duquel ma dernière philosophie ne peut être que de reconnaître – et de pratiquer – la tautologie. *Est adorable ce qui est adorable*. Ou encore : je l'adore, parce que tu es adorable, je t'aime parce que je t'aime. Ce qui est ainsi le langage amoureux, c'est cela même

PROUST : scène de la spécificité du désir : rencontre de Charlus et de Jupien dans la cour de l'Hôtel de Guermantes (au début de *Sodomie et Gomorrhe*).

qui l'a institué : la fascination. Car décrire la fascination, cela ne peut jamais, *en fin de compte*, excéder cet énoncé : « Je suis fasciné. » Ayant atteint le bout du langage, là où il ne peut que répéter son *dernier mot*, à la façon d'un disque enrayé, je me soule de son affirmation : la tautologie n'est-elle pas cet état mou, où se retrouvent, toutes valeurs mêlées, la fin glorieuse de l'opération logique, l'obsène de la bêtise et l'explosion du *oui nietzschéen* ?

Nietzsche

## L'Intraitable

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

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

Le monde soumet toute entreprise à une alternative ; celle de la réussite ou de l'échec, de la victoire ou de la défaite. Je proteste d'une autre logique : je suis à la fois et contradictoirement heureux et malheureux : « réussir » ou « échouer » n'ont pour moi que des sens contingents, passagers (ce qui n'empêche pas mes peines et mes désirs d'être violents) ; ce qui

Pelléas

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

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

comme Werther, que le cœur est ce qui reste de moi, une fois ôté tout l'esprit qu'on me prête et dont je ne veux pas : le cœur, c'est ce qui me reste, et ce cœur qui me reste sur le cœur, c'est le cœur gros : gros du reflux qui l'a rempli de lui-même (seuls l' amoureux et l'enfant ont le cœur gros).

(X... doit partir pour des semaines, et peut-être au-delà ; il veut, au dernier moment, acheter une montre pour son voyage ; la butaliste lui fait des mines : « Voulez-vous la mienne ? Vous deviez être bien jeune, quand elles valaient ce prix-là, etc. » ; elle ne sait pas que j'ai le cœur gros.)

## « Toutes les voluptés de la terre »

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

Rusbrock

Rusbrock

Etymologie

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

RUSBROCK, 9, 10, 20.

ETYMOLOGIE : *satis* (assez), à la fois dans « satisfaction » et « saoul » (*sauillus*).

découvrir... la *Coincidence*. La démesure m'a conduit à la mesure ; je colle à l'Image, nos mesures sont les mêmes : exactitude, justesse, musique : j'en ai fini avec le *pas assez*. Je vis alors l'assomption définitive de l'Imaginaire, son triomphe.

Comblements : on ne les dit pas – en sorte que, faussement, la relation amoureuse paraît se réduire à une longue plainte. C'est que, s'il est inconséquent de mal dire le malheur, en revanche, pour le bonheur, il paraîtrait coupable d'en abîmer l'expression : Je moi ne discourt que blessé ; lorsque je suis comblé ou me souviens de l'avoir été, le langage me paraît pusillanime : je suis *transporté*, hors du langage, c'est-à-dire hors du médiocre, hors du général : « Il se fait une rencontre qui est intolérable, à cause de la joie, et quelquefois l'homme en est réduit à rien ; c'est ce que j'appelle le transport. Le transport est la joie de laquelle on ne peut pas parler. »

Husbruck

2. En réalité, peu m'importent mes chances d'être *réellement* comblé (je veux bien qu'elles soient nulles). Seule brille, indestructible, la volonté de comblement. Par cette volonté, je dérive : je forme en moi l'utopie d'un sujet soustrait au refoulement : je suis *déjà* ce sujet. Ce sujet est libertaire : croire au Souverain Bien est aussi fou que croire au Souverain Mal : Heinrich von Ofterdingen est philosophiquement de la même étoffe que la Juliette sadienne. (Comblement veut dire abolition des héritages : « ... la joie n'a nul besoin d'héritiers ou d'enfants – La Joie se veut elle-même, elle veut l'éternité, la répétition des mêmes choses, elle veut que tout demeure éternellement pareil. » – L'amoureux comblé n'a nul besoin d'écrire, de transmettre, de reproduire.)

Novalis

Nietzsche

## « J'ai mal à l'autre »

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

Nietzsche

1. « A supposer que nous ressentions l'autre comme il se ressent lui-même – ce que Schopenhauer nomme *compassion* et qui s'appellerait plus justement union dans la souffrance, unité de souffrance –, nous devrions le haïr lorsque lui-même, comme Pascal, se trouve haïssable. » Si l'autre souffre d'hallucinations, s'il craint de devenir fou, je devrais moi-même haluciner, je devrais moi-même être fou. Or, quelle que soit la force de l'amour, cela ne se produit pas : je suis ému, angoissé, car c'est horrible de voir souffrir les gens qu'on aime, mais, en même temps, je reste sec, étanche. Mon identification est imparfaite : je suis une Mère (l'autre me donne du souci), mais une Mère insuffisante ; je m'agite trop, à proportion même de la réserve profonde où, en fait, je me tiens. Car, dans le même temps où je m'identifie « sincèrement » au malheur de l'autre, ce que je lis dans ce malheur, c'est qu'il a lieu *sans moi*, et qu'en étant malheureux par lui-même, l'autre m'abandonne : s'il souffre sans que j'en sois la cause, c'est que je ne compte pas pour lui : sa souffrance m'annule dans la mesure où elle le constitue hors de moi-même.

Michelet

NIETZSCHE, *Aurore*, I, aphorisme 63, 75.  
MICHELET : disant : « J'ai mal à la France. »

Proust

2. Charlus prend le menton du narrateur et laisse remonter ses doigts magnétisés jusqu'à ses oreilles, « comme les doigts d'un colffeur ». Ce geste insignifiant, que je commence, est continué par une autre partie de moi ; sans que rien, physiquement, l'interrompe, il bifurque, passe de la simple fonction au sens éblouissant, celui de la demande d'amour. Le sens (le destin) électrise ma main ; je vais déchirer le corps opaque de l'autre, l'obliger (soit qu'il réponde, soit qu'il se retire ou laisse aller) à entrer dans le jeu du sens : je vais *le faire parler*. Dans le champ amoureux, il n'y a pas d'*acting-out* : nulle pulsion, peut-être même nul plaisir, rien que des signes, une activité éperdue de parole : mettre en place, à chaque occasion furtive, le système (le paradigme) de la demande et de la réponse.

## Événements, traverses, contrariétés

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

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

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

Andersen

Freud

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

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

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

## Le corps de l'autre

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

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

Prosa

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

pervers, il redevient imaginaire, je retourne à une Image, à un Tout : de nouveau, j'aime.

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

## L'entretien

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

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

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

2. La pulsion de commentaire se déplace, suit la voie des substitutions. C'est, au départ, pour l'autre que je discours sur la relation ; mais ce peut être aussi devant le confident : de *tu*, je passe à *il*. Et puis, de *il*, je passe à *on* : j'élabore un discours abstrait sur

L'Amour, une philosophie de la chose, qui ne serait donc, en somme, qu'un baratin généralisé. Refaisant de là le chemin inverse, on pourra dire que tout propos qui a pour objet l'amour (quelle qu'en soit l'allure détachée) comporte fatalement une allocution secrète (je m'adresse à quelqu'un, que vous ne savez pas, mais qui est là, au bout de mes maximes). Dans *Le Banquet*, cette allocution existe peut-être : ce serait Agathon qu'Alcibiade interpellerait et désirerait, sous l'écoute d'un analyste, Socrate.

Lacan

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

## La dédicace

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

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

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

*À contrario* : toute morale de la pureté demande qu'on détache le cadeau de la main qui le donne ou le reçoit : dans l'ordination bouddhique, les objets personnels, les trois vêtements sont offerts au bonze

Zen

ZEN : Percheron, 99.

## Roman/drame

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

Werther

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

2. Comme Récit (Roman, Passion), l'amour est une histoire qui s'accomplit, au sens sacré : c'est un *pro-gramme*, qui doit être parcouru. Pour moi, au contraire, cette histoire a *déjà eu lieu*, car ce qui est événement, c'est le seul ravissement dont j'ai été l'objet et dont je répète (et rate) l'après-coup. L'éna-

Nietzsche

moration est un *drame*, si l'on veut bien rendre à ce mot le sens archaïque que Nietzsche lui donne : « Le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l'action (celle-ci avait lieu *avant* ou *derrière* la scène). » Le rapt amoureux (pur moment hypnotique) a lieu *avant* le discours et *derrière* le proscenium de la conscience : l'« événement » amoureux est d'ordre hiératique : c'est ma propre légende locale, ma petite histoire sainte que je me déclame à moi-même, et cette déclamation d'un fait accompli (figé, embaumé, retiré de tout faire) est le discours amoureux.

## L'Écorché

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

Freud

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

R.H.

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

2. Pour trouver le fil du bois (si l'on n'est pas ébéniste), il suffit d'y planter un clou et de voir si cela s'enfonce bien. Pour repérer mes points exquis, il existe un instrument qui ressemble à un clou : c'est la plaisanterie : je la supporte mal. L'Imaginaire est en effet une matière sérieuse (rien à voir avec l'« esprit de

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 52.

R.H. : conversation.

Winnicott

sérieux » : l' amoureux n'est pas homme de la bonne conscience) : l'enfant qui est dans la lune (*le lunaire*) n'est pas joueur ; je suis, de même, fermé au jeu : non seulement le jeu risque sans cesse d'effleurer l'un de mes points exqu岸, mais encore tout ce dont s'amuse le monde me paraît sinistre ; on ne peut me taquiner sans risques : vexable, susceptible ? – Plus-tôt tendre, effondrable, comme la fibre de certains bois.

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

## Inexprimable amour

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

Banquet

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

Werther

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

Haiku

2. « La pleine lune d'automne,  
Tout le long de la nuit  
J'ai fait les cent pas autour de l'étang. »

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

BANQUET, 144 (et aussi 135).

WERTHER, 102.

HAÏKU : de Bashō.

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,  
Je suis sorti  
Cueillir une glycine. »

ou :

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,  
Je suis resté longtemps à ma table,  
Sans rien faire. »

ou encore :

« Ce matin, beau temps sur le golfe,  
Je suis resté immobile  
À penser à l'absent. »

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

3. Je ne puis *m'écrire*. Quel est ce moi qui s'écrirait ? Au fur et à mesure qu'il entrerait dans l'écriture, l'écriture le dégonflerait, le rendrait vain ; il se produirait une dégradation progressive, dans laquelle l'image de l'autre serait, elle aussi, peu à peu entraînée (écrire *sur* quelque chose, c'est le périmier), un dégoût dont la conclusion ne pourrait être que : à *quoi bon ?* Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les *effets* du langage : je ne sais pas que le mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du

ridicule). Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa « sincérité » (toujours le mythe d'Orphée : ne pas se retourner). Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier *un peu* de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel. Tout ce que je pourrais produire, au mieux, c'est une écriture de l'Imaginaire ; et, pour cela, il me faudrait renoncer à l'Imaginaire de l'écriture – me laisser traîner par ma langue, subir les injustices (les injures) qu'elle ne manquera pas d'infliger à la double Image de l'amoureux et de son autre.

Le langage de l'Imaginaire ne serait rien d'autre que l'utopie du langage ; langage tout à fait originel, paradisiaque, langage d'Adam, langage « naturel, exempt de déformation ou d'illusion, miroir limpide de nos sens, langage sensuel (*die sensualische Sprache*) » : « Dans le langage sensuel, tous les esprits convergent entre eux, ils n'ont besoin d'aucun autre langage, car c'est le langage de la nature. »

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

FRANÇOIS WAHL : « Nul ne s'élève à "sa" lalangue sans y faire le sacrifice d'un peu de son imaginaire, et c'est en quoi, dans la langue, quelque chose est assuré agir depuis le réel » (« Chute », 7).

JACOB BOEHRME : cité par N. Brown, 95.

BOUCOURCHILLEV, *Thirène*, sur un texte de Mallarmé (*Tombeau pour Anatole*, publié par J.-P. Richard).

Mère, pleure  
Moi, je pense

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

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

## Le vaisseau fantôme

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

1. Comment finit un amour ? – Quoi, il finit donc ? En somme, nul – sauf les autres – n'en sait jamais rien ; une sorte d'innocence masque la fin de cette chose conçue, affirmée, vécue selon l'éternité. Quoi que devienne l'objet aimé, qu'il disparaisse ou passe à la région Amitié, de toute manière, je ne le vois même pas s'évanouir : l'amour qui est fini s'éloigne dans un autre monde à la façon d'un vaisseau spatial qui cesse de chignoter : l'être aimé résonnait comme un vacarme, le voici tout à coup *mat* (l'autre ne disparaît jamais quand et comme on s'y attend). Ce phénomène résulte d'une contrainte du discours amoureux : je ne puis moi-même (sujet énamoré) construire jusqu'au bout mon histoire d'amour : je n'en suis le poète (le récitant) que pour le commencement ; la fin de cette histoire, tout comme ma propre mort, appartient aux autres ; à eux d'en écrire le roman, récit extérieur, mythique.

2. J'agis toujours – je m'entête à agir, quoi qu'on me dise et quels que soient mes propres découragements, comme si l'amour pouvait un jour me combler, comme si le Souverain Bien était possible. De là cette curieuse dialectique qui fait succéder sans

## « Dans le calme aimant de tes bras »

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

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

Duparc

2. Cependant, au milieu de cette étreinte enfantine, le génital vient immanquablement à surgir ; il coupe la sensualité diffuse de l'étreinte incestueuse ; la logique du désir se met en marche, le vouloir-saisir revient, l'adulte se surimprime à l'enfant. Je suis alors deux sujets à la fois : je veux la maternité et la

---

DUPARC : « Chanson triste », poème de Jean Lahor. C'est de la mauvaise poésie ? Mais la « mauvaise poésie » prend le sujet amoureux dans le registre de parole qui n'appartient qu'à lui : l'expression.

génitalité. (L'amoureux pourrait se défluir : un enfant qui bande : tel était le jeune Eros.)

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

## L'exil de l'Imaginaire

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

Werther

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

Hugo  
Freud

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

2. Dans le deuil réel, c'est l'« épreuve de réalité » qui me montre que l'objet aimé a cessé d'exister. Dans le deuil amoureux, l'objet n'est ni mort, ni éloigné. C'est moi qui décide que son image doit mourir (et cette mort, j'irai peut-être jusqu'à la lui cacher). Tout

---

HUGO : « L'exil est une espèce de longue insomnie » (*Pièces*, 62).

FREUD : « Le deuil incite le moi à renoncer à l'objet en déclarant que ce dernier est mort et en offrant au moi la prime de rester en vie » (*Métapsychologie*, 219).

le temps que durera ce deuil étrange, il me faudra donc subir deux malheurs contraires : souffrir de ce que l'autre soit présent (continuant, malgré lui, à me blesser) et m'attrister de ce qu'il soit mort (tel du moins que je l'aimais). Ainsi je m'angoisse (vieille habitude) d'un téléphone qui ne vient pas, mais dois me dire en même temps que ce silence, *de toute manière*, est inconnéquent, puisque j'ai décidé de faire mon deuil d'un tel souci : il appartenait seulement à l'image amoureuse d'avoir à me téléphoner ; cette image disparue, le téléphone, qu'il sonne ou non, reprend son existence futile.

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

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

Freud

\_\_\_\_\_

FREUD : « Dans certaines circonstances, on peut reconnaître que la perte est de nature moins concrète. L'objet, par exemple, n'est pas vraiment mort, mais seulement perdu en tant qu'objet d'amour... » (*Métapsychologie*, 1914).

amoureux a toujours un reste : un mot revient sans cesse : « Quel dommage ! »

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

Antoine  
Compagnon

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

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

(Jalousies, angoisses, possessions, discours, appétits, signes, de nouveau le désir amoureux brûlait de

\_\_\_\_\_

ANTOINE COMPAGNON, « L'analyse orpheline ».

Freud  
Winnicott

partout. C'était comme si je voulais étreindre une dernière fois, à la folie, quelqu'un qui allait mourir – à qui j'allais mourir : j'opérais un déni de séparation.)

FRÉUD : « Cette révolte est parfois si intense que le sujet peut en arriver à se détourner de la réalité et à se cramponner à l'objet perdu grâce à une psychose hallucinatoire du désir » (*Métapsychologie*, 1953).

WINNICOTT : « Juste avant que la perte soit ressentie, on peut discerner chez l'enfant, dans l'utilisation excessive de l'objet transitionnel, le déni de la crainte que cet objet perde sa signification » (*Leu et Réalité*, 26 s.).

## L'orange

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

Werther

1. Werther : « Les oranges que j'avais mises de côté, les seules qu'il y eût encore, firent un excellent effet, sauf qu'à chaque tranche que, par politesse, elle offrait à une indiscrete voisine, je me sentais le cœur comme transpercé. »  
Le monde est plein de voisins indiscrets, avec qui il me faut partager l'autre. Le monde est précisément cela : *une contrainte de partage*. Le monde (le mondain) est mon rival. Je suis sans cesse dérangé par des Fâcheux : une vague relation, rencontrée par hasard et qui s'assied de force à notre table ; des voisins de restaurant dont la vulgarité visiblement fascine l'autre, au point qu'il n'entend pas si je lui parle ou non ; un objet, même, un livre, par exemple, dans lequel l'autre est plongé (je suis jaloux du livre). Est fâcheux tout ce qui raye fugitivement la relation duelle, altère la complicité et défait l'appartenance : « A moi aussi tu appartiens », dit le monde.

2. Charlotte partage son orange par politesse mondaine, ou, si l'on veut, par bonté ; mais ce sont là des

WERTHER, 24.

## Les images

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

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

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

Werther

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

Werther

de Werther, *mais tout de même*, Albert me la vole, dit l'image qu'il a sous les yeux.

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

Caspar  
David  
Friedrich

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

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

---

FNIEDRICH, *L'Épave de l'Espoir prise dans les glaces*.

## L'Inconnaissable

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

1. Je suis pris dans cette contradiction : d'une part, je crois connaître l'autre mieux que quiconque et le lui affirme triomphalement (« Moi, je te connais. Il n'y a que moi qui te connaisse bien ! ») ; et, d'autre part, je suis souvent saisi de cette évidence : l'autre est impénétrable, introuvable, intraitable ; je ne puis l'ouvrir, remonter à son origine, défaire l'énigme. D'où vient-il ? Qui est-il ? Je m'épuise, je ne le saurais jamais.

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

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

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

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

Gide

GIDE : parlant de sa femme : « Et comme il faut toujours de l'amour pour comprendre ce qui diffère de vous... » (*Et nunc manet in te*, 1151).

## « Montrez-moi qui désirer »

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

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

Freud

La Roche-  
foucauld

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 89.

LA ROCHEFOUCAULD : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour » (maxime 56).

je sais *faire glisser les pronoms* : « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes » (Ponge). Parfois, avec terreur, je prends conscience de ce renversement : moi qui me croyais pur sujet (sujet assujéti : fragile, délicat, pilotable), je me vois retourné en chose obhuse, qui va aveuglément, écrase tout sous son discours : moi qui aime, je suis indésirable, aligné au rang des fâcheux : ceux qui pèsent, gênent, empiètent, compliquent, demandent, intimident (ou plus simplement : ceux qui parlent). Je me suis trompé, monumentalement.

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

## Sans réponse

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

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

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

2. Cette écoute fuyante, que je ne puis capturer qu'à retardement, m'engage dans une pensée sordide : attaché éperdument à séduire, à distraire, je croyais, en parlant, étaler des trésors d'ingéniosité, mais ces trésors sont appréciés avec indifférence ; je dépense mes « qualités » pour rien : toute une excitation d'affects, de doctrines, de savoirs, de délicatesses, toute la brillanteur de mon moi vient s'assourdir, s'amortir dans un espace inerte, comme si – pensée coupable – ma qualité excédait celle de l'objet aimé, comme si j'étais *en avance* sur lui. Or, la relation affective est

une machine exacte; la coïncidence, la *justesse*, au sens musical, y sont fondamentales; ce qui est décalé est aussitôt *de trop*: ma parole n'est pas à proprement parler un déchet, mais plutôt un « inventu »: ce qui ne se consomme pas dans le moment (dans le mouvement) et va au pilon.

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

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

François  
Wahl  
Freud

FRANÇOIS WAHL: « Chute ».

FREUD, « Les trois coffrets », *Essais de psychanalyse*, 93.

## Nuages

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

Werther

1. Werther est aimable avec Frédérique, la fille du pasteur de St\*\*\* auquel Charlotte et lui rendent visite. Le visage de M. Schmidt, le fiancé de Frédérique, s'assombrit d'autant; il refuse de participer à la conversation. Werther fait alors le procès de la mauvaise humeur; elle vient de notre jalousie, de notre vanité, c'est un mécontentement de nous-mêmes dont nous faisons porter le poids aux autres, etc. « Nommez-moi donc, dit Werther, l'homme qui, étant de mauvaise humeur, est assez honnête pour le dissimuler, le supporter tout seul, sans détruire la joie autour de lui! » Cet homme est évidemment introuvable, car la mauvaise humeur n'est rien d'autre qu'un message. Ne pouvant être manifestement jaloux sans divers inconvénients, dont le ridicule, je déplace ma jalousie, je n'en donne qu'un effet dérivé, tempéré, et comme maché, dont le motif véritable n'est pas dit ouvertement: incapable de cacher la blessure et n'osant en déclarer la cause, je transige; je fais avorter le contenu sans renoncer à la forme; le résultat de cette transaction est *l'humeur*, qui se donne à lire comme l'index d'un signe: *ici, vous devez lire* (que quelque chose ne va pas): je pose simplement mon pathos sur la table, me réservant de déplier le paquet plus tard selon les circonstances:

WERTHER, 51 s.

## Le retentissement

REPENTISSEMENT. *Mode fondamental de la subjectivité amoureuse : un mot, une image retentissent dou-  
loureusement dans la conscience affective du sujet.*

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

Nietzsche

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

Diderot

---

NIEZSCHE : Deleuze, 142.  
DIDEROT, *Œuvres complètes*, III.

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

Diderot

Rusbrock

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

4. X... me rapporte une rumeur désagréable qui me concerne. Cet incident retentit en moi de deux manières : d'une part, je reçois à vif l'objet du mes-

---

DIDEROT : « Le mot n'est pas la chose, mais un éclair à la lueur duquel on l'aperçoit. »

RUSBROCK, 16.

sage, m'indigne de sa fausseté, veux démentir, etc. ; d'autre part, je perçois bien le petit mouvement d'agressivité qui a poussé X... – sans qu'il le sache trop lui-même – à me rapporter une information blessante. La linguistique traditionnelle n'analyserait que le message : à l'inverse, la Philologie active chercherait avant tout à interpréter, à évaluer la force (ici réactive) qui le dirige (ou l'attire). Or, qu'est-ce que je fais ? Je conjugue les deux linguistiques, les amplifie l'une par l'autre : je m'installe douloureusement dans la substance même du message (à savoir le contenu de la rumeur), cependant que je détaille avec méfiance et amertume la force qui le fonde : je perds sur les deux tableaux, me blesse de toutes parts. Tel est le retentissement : la pratique zélée d'une écoute parfaite : au contraire de l'analyste (et pour cause), loin de « flotter » pendant que l'autre parle, j'écoute *complètement*, en état de conscience totale : je ne peux m'empêcher de tout entendre, et c'est la pureté de cette écoute qui m'est douloureuse : qui pourrait supporter sans souffrir un sens multiple et cependant purifié de tout « bruit » ? Le retentissement fait de l'écoute un vacarme intelligible, et de l'amoureux un écouteur monstrueux, réduit à un immense organe auditif – comme si l'écoute elle-même entrât en état d'énonciation : en moi, c'est l'oreille qui parle.

Kierkegaard

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

Zen

## « Pas un prêtre ne l'accompagnait »

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

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

Werther

Étymologie

Banquet

2. Dans *Le Banquet*, Eryximaque constate avec ironie qu'il a lu quelque part un panégyrique du sel, mais rien sur Eros ; et c'est parce que Eros est censuré

WERTHER, 151.

ÉTYMOLOGIE : *religare*, relier.

BANQUET, 57.

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

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

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

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

Banquet

Husbrock

## 5. Pourquoi je suis seul :

Tao

« Tout le monde a sa richesse,  
 moi seul parais démuné.  
 Mon esprit est celui d'un ignorant  
 parce qu'il est très lent.  
 Tout le monde est clairvoyant,  
 moi seul suis dans l'obscurité.  
 Tout le monde a l'esprit perspicace,  
 moi seul ai l'esprit confus  
 qui flotte comme la mer,  
 souffle comme le vent.  
 Tout le monde a son but précis,  
 moi seul ai l'esprit obtus comme un paysan.  
 Moi seul je diffère des autres hommes,  
 parce que je tiens à térer ma Mère. »

*L'incertitude des signes*

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

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

Balzac

2. La puissance de l'imaginaire est immédiate : je ne cherche pas l'Image, elle me vient brusquement. C'est ensuite que je fais retour sur elle et me mets à faire alterner, interminablement, le bon et le mauvais signe : « Que veulent dire ces paroles si brèves : vous avez toute mon estime ? Peut-on rien voir de

Stendhal

BALZAC : « Elle était connaissance et savait que le caractère amoureux se signe en quelque sorte dans les riens. Une femme instruite peut lire son avenir dans un simple geste, comme Cuvier savait dire en voyant le fragment d'une patte : ceci appartient à un animal de telle dimension, etc. » (*Les Secrets de la princesse de Cadignan*).

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

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

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

1. Nominatation de l'union totale : c'est l'« unique et simple plaisir », « la joie sans tache et sans mélange, la perfection des rêves, le terme de tous les espoirs », « la magnificence divine », c'est : le repos indivis. Ou encore : le comblement de la propriété ; je rêve que nous jouissons l'un de l'autre selon une appropriation absolue ; c'est l'union fruite, la *fruition* de l'amour (ce mot est pédant ? Avec son frotis initial et son ruissellement de voyelles aiguës, la jouissance dont il parle s'augmente d'une volupté orale ; le disant, je jouis de cette union *dans la bouche*).

Aristote

Ibn Hazm

Novais

Musi

Litté

ARISTOTE : « Dieu jouit toujours d'un unique et simple plaisir » (Brown, 192).

IBN HAZM : « la joie sans tache, etc. » (*Péret*, 77).

NOVAIS : « la magnificence divine » (*ibid.*, 117).

MUSI : « Et, dans ce repos, se trouvant un et sans séparation, sans séparation même à l'intérieur de soi, au point que leur intelligence semblait perdue, leur mémoire vide, leur volonté inutile, elle se tenait debout dans ce repos comme devant un lever de soleil et se perdait toute en lui, elle et ses particularités terrestres » (*L'Homme sans qualités*, II, 772).

LITTÉ : Montaigne parle de la fruition de la vie.

Et Cornelle : « Et sans s'immoler chaque jour

On ne conserve point l'union fruite

Que donne le parfait amour. »

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

Lacan

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

Banquet

Banquet

5. Phèdre cherche l'image parfaite du couple : Orphée et Eurydice ? Pas assez de différence : Orphée, amolli, n'était rien d'autre qu'une femme, et les dieux le

RONSSARD, *Les Amours*, CXXVII.

LACAN, *Le Séminaire*, XI, 179-187. Et : « La psychanalyse recherche l'organe manquant (la libido) et non la moitié manquante » (Dommage!).

BANQUET, 77 s. Citation : 87.

BANQUET : discours de Phèdre, 46 s.

firent périr par les femmes. Admète et Alceste ? Beau-coup mieux : l'amante se substitue aux parents défilants, elle arrache le fils à son nom et lui en donne un autre : il reste donc toujours un homme dans l'affaire. Cependant, le couple parfait, c'est Achille et Patrocle : non selon un parti pris homosexuel, mais parce qu'à l'intérieur d'un même sexe, la différence reste inscrite : l'un (Patrocle) était l'amant, l'autre (Achille) était l'aimé. Ainsi — disent la Nature, la sagesse, le mythe — ne cherchez pas l'union (l'amphimixie) hors de la division des rôles, sinon des sexes : c'est la *raison* du couple.

Freud

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

Banquet

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

\_\_\_\_\_

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 61 (amphimixie : mélange des substances de deux individus).

BANQUET, 28. Citation de l'*Illiade*, X, 224.

ces points, actuellement étoilés, je formerais une figure parfaite : mon autre serait né.)

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

François  
Wahl

## Vérité

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

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

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

Werther

Frend

WERTHER, 90.

FREND : « Un homme qui doute de son propre amour peut, en plutôt *doit* douter de toute chose moins importante » (cité par M. Klein, 320).