

Sandrine Léopold

## L'Écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir

Étude comparative d'œuvres choisies  
de Madame de Lafayette, Rousseau,  
Stendhal et Duras

**FRENCH** STUDIES

of the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Peter Lang

Sandrine Léopold

## L'Écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir

Étude comparative d'œuvres choisies  
de Madame de Lafayette, Rousseau,  
Stendhal et Duras

**FRENCH** STUDIES  
of the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Peter Lang

## Introduction

La psychanalyse depuis Freud a indubitablement modifié notre connaissance de l'amour. Malgré « ce qui y subsiste d'opaque, d'indémêlé, sinon d'inextricable »,<sup>1</sup> l'amour est une fois pour toutes de l'ordre du symptôme. La théorie psychanalytique offre donc un angle d'approche privilégié pour la compréhension du phénomène de la passion amoureuse. Notre intérêt portera notamment sur les relations existant entre la psychanalyse et les manifestations extrêmes de l'état amoureux qui apparaissent indissolublement associées à la problématique du regard dans les récits constituant notre corpus. C'est donc le sujet et son désir qui sont pris dans cette problématique du voir et qui posent ici la question du singulier voisinage que le regard entretient avec la lettre : son lien au désir, son rapport au réel, tant au niveau de la relation des personnages entre eux, que celle de la narration à la fiction sinon celle de l'écrivain à sa création.

J'ai précisément choisi d'examiner le thème du regard dans quatre romans d'amour représentant quatre siècles de littérature française, afin de mettre en évidence ce que ces romans ont en commun dans leur écriture du regard en tant que partie intégrante de l'amour et du désir, et démontrer ainsi la continuité du thème traité tout en testant la valeur de notre approche psychocritique à l'aune d'un champ historique inhabituellement vaste et varié. Cette dernière caractéristique est la plus novatrice par rapport aux ouvrages qui s'intéressent aussi au thème du regard en littérature d'un point de vue psychocritique dans la mesure où ces ouvrages procèdent à l'analyse d'une large variété de textes comme une série d'exemples isolés, à défaut de rendre explicite les parallèles existant entre les différentes œuvres étudiées. En revanche, notre choix de textes se prête à la fois à une étude individuelle et collective : ils possèdent suffisamment de traits communs pour justifier la comparaison bien que des

1 Christian David, *L'Etat amoureux*, Paris : Editions Payot & Rivages, 2002, p. 21.

divergences notables émergent aussi. D'ailleurs, il n'existe aucune étude consacrée à la question de l'intertextualité qui relie tous nos ouvrages peu importe le thème. De plus, l'originalité spécifique de mon approche psychocritique concernant la thématique du regard dans ces quatre textes en comparaison à d'autres approches critiques du même matériel, consiste à rendre pleinement justice aux racines inconscientes de tout ce qui se trame autour de l'acte de regarder. En fait, aborder ici la question du voyeurisme ou de la pulsion voyeuriste dans leur logique interne, se légitime du champ psychanalytique et de lui seul.

Certes, sous le registre de la passion amoureuse, de nombreux textes auraient pu trouver place dans cette analyse, mais c'est la logique même du regard, sa fonction première dans la représentation du désir et de l'amour qui préside à ce choix. En particulier, chaque texte inclut certaines scènes cruciales dans lesquelles le regard devient le thème central. Dans *La Princesse de Clèves* on trouve notamment la scène de premier échange des regards entre la princesse et Nemours, et la fameuse scène de Coulommiers où ce dernier se fait voyeur du désir de la princesse. Ce roman est en fait centré sur un dire d'amour interdit de telle sorte que le regard devient la façon principale de représenter le désir. Dans *La Nouvelle Héloïse*, qui est le roman par excellence des amants séparés, le thème du regard imaginaire revêt une importance particulière. Dans *La Chartreuse de Parme*, on trouve la communication visuelle qui s'établit en prison entre les amants, et la scène finale dans laquelle l'amour ne peut triompher qu'à condition que Clélia ne voit pas son amant. Enfin, *Le Ravissement* met en scène le désir de Lol de voir à nouveau la scène clé du bal de T. Beach à travers les fameuses scènes de voyeurisme de l'hôtel des Bois où se retrouve Jacques Hold, amant de Lol, et Tatiana, amie d'enfance de celle-ci. Notons que le genre du roman de Duras diffère du reste du corpus ce qui lui donne précisément une position unique ou un statut un peu à part dans cette analyse. La pertinence du corpus retenu tient non seulement au fait que tous les textes reprennent donc le même thème du regard, qui bien plus qu'un thème récurrent apparaît encore comme un élément constitutif de la structure textuelle, mais leur auteur respectif est aussi lecteur de ceux qui lui ont précédé auxquels chacun se rattache par une affinité particulière. Enfin, ces textes illustrent malgré tout des variations ou une évolution

dans la manière de représenter voire de conceptualiser le regard ayant trait à l'expérience de la passion et du désir.

Bien que nos textes aient individuellement donné lieu à de nombreux ouvrages critiques, il n'y en a que très peu dévoués à la question du regard et aucun n'aborde plus précisément la thématique du regard amoureux en tant qu'objet d'étude central. Il semble donc approprié d'aborder ce sujet jusqu'à aujourd'hui négligé afin d'évaluer l'ensemble des connaissances dispersées et compilées dans les études précédentes tout en avançant la recherche dans ce domaine. En outre, ce qui peut sembler une anomalie dans ce corpus, *Le Ravissement* – que nous avons choisi d'étudier dans la mesure où l'auteur elle-même affirme que « toutes les femmes de [ses] livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein [...] »<sup>2</sup> – renforce justement son originalité et sa pertinence. Alors qu'une attention considérable en effet a été donnée aux rapports qu'entretiennent entre eux les différents ouvrages de Duras, et qu'un certain nombre d'études comparatives ont cherché à rapprocher l'œuvre de Duras de celle d'autres femmes écrivains, la plupart ses successeurs plutôt que ses prédécesseurs, il n'y a que peu de lectures de son travail en rapport avec le vaste ensemble de la littérature française qui l'a précédé. De plus, *Le Ravissement* permet, en quelque sorte, d'accompagner la logique du regard amoureux jusqu'à ses limites, jusqu'à cette œuvre-limite qu'est le roman de Marguerite Duras.

Nous nous en tiendrons dans cette étude au sens étroit de l'amour passion qui comprend trois composantes essentielles : il y a en effet absorption du moi par un objet unique s'accompagnant d'un minimum de réorganisation de la personnalité sous le contrôle de cette tendance dominante qui entraîne le sujet à la poursuite de l'objet désiré, auquel il voue un culte quasi mystique. Christian David note, par ailleurs, qu'« il n'est pas douteux que, pour Freud, l'état amoureux entre dans ce qu'il appelle 'l'amour véritable' ou 'l'amour proprement dit', par opposition à l'amour exclusivement sensuel – c'est-à-dire considéré comme se limitant au seul besoin de décharge de la tension du besoin sexuel – où l'on voit

2 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard, 1987, p. 36.

souvent l'attrait de l'objet s'abolir dès la satisfaction obtenue. »<sup>3</sup> Par là, la question d'une distinction entre l'amour véritable ou non ne se présente pas comme un préalable déterminant dans la mesure où quelle que soit la réponse qu'elle reçoive, elle s'inscrit secondairement dans le cadre de la problématique du narcissisme. La question du narcissisme s'avère au centre de notre problématique. Elle rend compte, en effet, aussi bien des phénomènes de double, de la rencontre avec son double, que de la configuration amoureuse. L'amour, dans son acceptation courante, se fonde sur le narcissisme primitif du sujet ; « aimer », dit Lacan, « c'est essentiellement vouloir être aimé. »<sup>4</sup>

Par référence au mythe, le narcissisme se définit en psychanalyse comme l'amour porté à l'image de soi-même. Le narcissisme serait la captation amoureuse du sujet par cette image qui serait un « idéal du moi » dont l'origine est principalement narcissique. J. Laplanche et J. B. Pontalis notent dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* que « Freud y voit une formation nettement différenciée du moi qui permet de rendre compte notamment de la fascination amoureuse [...] cas où une personne étrangère est mise par le sujet à la place de son idéal du moi. »<sup>5</sup> En tant qu'instance différenciée, « l'idéal du moi constitue un modèle auquel le sujet cherche à se conformer. » En somme, Freud ne semble rien voir d'autre dans le narcissisme qu'une identification narcissique du sujet à l'objet mais cette séduction en miroir est trompeuse car elle cache fondamentalement la nostalgie de la fusion primitive. En effet, le motif de la régression narcissique et de la fusion avec la mère vont de pair car « le retour au moi de la libido d'objet, sa transformation en narcissisme, représente en quelque sorte le rétablissement d'un amour heureux, et inversement un amour réel heureux répond à l'état originaire où libido

3 Christian David, *L'Etat amoureux*, p. 17.

4 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973, p. 228.

5 J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1998.

d'objet et libido du moi ne peuvent être distinguées l'une de l'autre »,<sup>6</sup> écrit Lacan en suivant les traces de son prédécesseur.

Toutefois, l'amour comporte selon Freud un appauvrissement narcissique au bénéfice de l'investissement de l'objet qui implique un processus d'idéalisation « par lequel celui-ci est agrandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée. »<sup>7</sup> En même temps Freud a fait observer avant Lacan qu'être aimé exalte le narcissisme du sujet, c'est-à-dire son estime de lui-même. Ainsi, cette acceptation du concept de narcissisme rejoint le sens courant du terme qui se définit par l'admiration de sa propre personne, notamment à travers le regard, pris au sens figuré, que l'autre porte sur soi et la relation spéculaire, dans la mesure où l'amour se voit et que le regard exprime cet amour. L'amour, en effet, est l'implicite d'une relation à l'autre qui se manifeste de mille manières et particulièrement par le regard qui dit l'amour sans véritablement le dire comme tel. La question est : le regard amoureux transcende-t-il jamais cette capture narcissique ? « Pour Introduire le narcissisme » mais aussi « Psychologie des foules et analyse du moi » nous tiendront lieu de fil conducteur mais en confrontant ces textes de Freud à ceux de notre corpus pour interroger le regard à travers la question du dédoublement de l'image de soi et de la relation en miroir, et montrer dans quelle mesure les personnages tombent amoureux d'une version idéalisée d'eux-mêmes plutôt que de l'autre.

Le premier et le deuxième chapitre de cette étude seront organisés en fonction de la théorie freudienne qui divise le narcissisme<sup>8</sup> (secondaire) en deux points : l'idéal du moi donc et la tendance de la libido à refluer dans le moi, principalement engendrée dans nos textes par l'interposition de l'obstacle. Comme le note Christian David, « même si [le] désir rencontre, dans la disposition du sujet amoureux lui-même, des obstacles

6 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, pp. 103-4.

7 Sigmund Freud, « Pour Introduire le narcissisme » in *La Vie sexuelle*, Paris : PUF, 2002, p. 98.

8 J. Laplanche et J. B. Pontalis notent que « pour Freud, le narcissisme secondaire ne désigne pas seulement certains états extrêmes de régression, il est aussi une structure permanente du sujet. »

à sa réalisation, ce désir est toujours présent [...] quelque sublimé qu'il puisse paraître. »<sup>9</sup> Il s'agira donc d'explorer le rôle que joue le regard et ses différentes manifestations, par rapport à ce thème du désir clairement relié à une poétique de la distance qui fonde la relation au désir entre sexes opposés sur son impossibilité.

De plus, il semble difficile de nos jours de discuter du désir en littérature sans faire référence à Freud et Lacan dont la théorie s'impose comme la réécriture moderne de la théorie freudienne, et qui affirme que le rôle de la sexualité dépasse largement les fonctions du plaisir ou de la reproduction. Chacun rattache le désir à l'inconscient et c'est cette connexion qui présente un intérêt pour notre étude. « Le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre »,<sup>10</sup> écrit Lacan dans *Encore*. Le désir, au sens lacanien du terme, se distingue du besoin dans la mesure où il n'a pas d'objet ou plutôt son objet est perdu à jamais. La Chose est cet objet perdu, elle est le hors signifié, un vide autour duquel s'organise les frayages pulsionnels et les représentations. Elle se présente toujours comme voilée. Selon Lacan, la mère occupe la place de cette Chose, de das Ding dont le corrélatif est le désir incestueux :

What we find in the incest law is located as such at the level of the unconscious in relation to das Ding, the Thing. The desire for the mother cannot be satisfied because it is the end, the terminal point, the abolition of the whole world of demand, which is the one that at its deepest level structures man's unconscious. It is to the extent that the function of the pleasure principle is to make man always search for what he has to find again, but which he will never attain, that one reaches the essence, namely, that sphere or relationship which is known as the law of the prohibition of incest.<sup>11</sup>

9 Christian David, *L'Etat amoureux*, pp. 17–18. Par sublimation l'auteur veut signifier l'inhibition de la pulsion sexuelle quant au but.

10 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris : Seuil, 1975, p. 12.

11 Jacques Lacan, *The Seminar, Book VII, The Ethics of Psychoanalysis*, London : Routledge, 1992, p. 68. Toutes les citations du texte original de Lacan : *L'Éthique de la psychanalyse*, n'étant pas disponible au moment de la rédaction de cet ouvrage, seront extraites de sa traduction en anglais.

Le désir est donc l'effet d'un manque et poursuite sans fin qui tourne autour du noyau de la persistance souterraine du rapport exclusif à la mère, le noyau initial de l'inconscient (refoulement originaire). Il ne sera fait référence à la théorie psychanalytique que dans la mesure où ces œuvres mettent sa pertinence à l'épreuve. Il ne s'agit pas de psychanalyse appliquée, mais c'est à partir de l'objet énigmatique et insaisissable qui s'en dégage que nous nous laisserons guider, afin d'examiner le rapport singulier entre le regard et son objet : réel et fantasmatique. Tel sera le propos de notre troisième chapitre qui s'inscrit dans la suite logique de nos chapitres précédents. En effet, il aura été question dans le second chapitre du désir mais tenu à distance de son objet réel ou détourné de sa fin bien qu'il ne soit jamais absent ou entièrement annulé. Aussi, pour bien situer la problématique du narcissisme et son enjeu, il faut considérer que « l'image spéculaire a bien sûr une face d'investissement, mais aussi une face de défense. [...] Disons simplement que l'investissement de l'Autre est, en somme, défendu par le moi idéal. »<sup>12</sup> Et ce danger fascinant qui indique la résurgence de complexes infantiles refoulés, est un fantasme obsédant, que ce soit à un niveau purement structural ou celui de la composante fantasmatique de l'œuvre elle-même, que l'on retrouve dans nos textes, lié à la structure narcissique. « Tous ces complexes », explique Camille Dumoulié dans son ouvrage sur les amours fantastiques, « se résument, au bout du compte, au complexe de castration, c'est-à-dire au désir interdit pour la mère par le risque de castration que le père peut, fantasmatiquement, faire subir à l'enfant. Etape de l'Œdipe qui met fin au stade du narcissisme primaire et au fantasme de fusion avec la mère. »<sup>13</sup>

Or, Paul-Laurent Assoun dans une étude sur la passion amoureuse note que « ce qui a imprimé à l'amour son précoce visage, ce qui le rend intelligible à la modernité, c'est sa promotion comme amour courtis. »<sup>14</sup> Lacan le suggère lorsqu'il rapproche, dans l'hommage qu'il rend

12 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, Paris : Seuil, 2001, pp. 174-75.

13 Camille Dumoulié, *Cet Obscur Objet du désir, Essai sur les amours fantastiques*, Paris : L'Harmattan, 1995, p. 101.

14 Paul-Laurent Assoun, *Le Couple inconscient*, Paris : Economica, 1992, p. 6.

à Marguerite Duras, *Le Ravissement* de l'*Héptaméron* de Marguerite de Navarre. Notre question est celle de la survie, de l'insistance de la position courtoise de l'amour au-delà de sa disparition en tant qu'idéal. C'est ici une lignée « héréditaire » qui de *La Princesse de Clèves* au *Ravissement* donne forme à ce que Paul-Laurent Assoun propose d'appeler « amour post courtois » – néologisme rendu légitime par la logique d'écriture qu'il organise et qui pose pour principe fondamental l'inaccessibilité de l'objet féminin du désir. Le but étant de tenir la femme à distance afin de maintenir l'interdit constitutif du désir. C'est Lacan qui dans *Encore* revient sur l'impasse du désir que l'amour courtois révèle – ce à quoi il avait déjà fait plus amplement référence dans *L'Éthique de la psychanalyse* – en résumant son propos ainsi : « c'est une façon tout à fait raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel, en feignant que c'est nous qui y mettons obstacle. [...] L'amour courtois, c'est pour l'homme, dont la Dame était entièrement, au sens le plus servile, la sujette, la seule façon de se tirer avec élégance de l'absence du rapport sexuel. »<sup>15</sup> C'est donc la composante fantasmatique de la structure courtoise dont nous trouvons comme la reprise dans nos récits qui se trouve questionnée ici. On peut dire aussi que cette reprise du modèle médiéval est structurée comme le fantasme. Précisons que le fantasme ou le scénario fantasmatique a trait à la réactivation d'un désir inconscient, notamment incestueux, et au risque de castration qu'il implique. En effet, Camille Dumoulié note que « les formations de l'inconscient n'ont d'autre finalité que l'expression d'un désir

15 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, p. 89. Jean-Charles Huchet, auteur d'un ouvrage intitulé *L'Amour discourtois*, apporte peut-être plus de clarté aux propos de Lacan : « La fin'amors est un art de la mise à distance de la femme par les mots. Elle transforme l'acte sexuel en promesse intenable, triche avec une impossible union que la langue poétique assure mieux que le corps. A la haine du misogynie répond l'adulation extasiée, par le troubadour, d'une Dame idéale mais absente. Le troubadour comble la distance qui le sépare de sa Dame par un chant où le désir ne brûle plus que les mots. Il se préserve ainsi des impasses de la jouissance. Cet amour de la langue est 'discourtois' en ce qu'il révèle l'imposture qui gît au cœur de tout amour et 'discourt' d'un art du 'courtisement' qui prend acte de la différence sexuelle. » (Paris : Payot, 1987).

qui parvienne à se manifester de manière transgressive »<sup>16</sup> : autre signe de l'identité structurelle entre scénario fantasmatique et configuration amoureuse courtoise.

Ce renouveau de l'amour courtois se fonde ainsi sur un certain rapport du sujet à un être fuyant qui par là même se dérobe au regard dont l'interdit constitue un voile symbolique. C'est ainsi en se cachant que l'être aimé devient pur objet du regard puisque les personnages masculins vont tout entreprendre pour le rendre visible. Etant donné l'importance du regard ou plutôt ici de la pulsion scopique, c'est donc comme objet du regard que l'être aimé est mise en position d'objet du désir. Toutes nos œuvres reproduisent des scénarios fantasmatiques dans lesquels le regard est l'objet déterminant c'est-à-dire le maître du jeu en fonction duquel les personnages occupent des places assignées, mais dans ce contexte précis nous ferons uniquement référence à Madame de Lafayette, Rousseau et Stendhal. C'est donc l'inscription du motif du voile et ses différents modes de présence dans nos textes que nous examinerons aussi dans ce troisième chapitre et que nous confronterons à la définition qu'en donne Lacan dans *La Relation d'objet*. D'après cette définition, le voile donnerait à voir l'objet qu'il révèle en le cachant. Cet objet, c'est le phallus mais en aucun cas, il ne peut être pris à sa « valeur faciale »<sup>17</sup> parce qu'il est fondamentalement un signifiant, celui qui inscrit la castration pour le sujet – soit que pour lui la jouissance est forclosée. Aussitôt, le voile intensifie en retour la schize entre l'œil et le regard démontrant leur hétérogénéité : « ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir »<sup>18</sup> écrit Lacan. En effet, Lacan dans le même séminaire affirme l'existence d'une schize entre l'œil et le regard qui ne sont pas réductibles l'un à l'autre. Est visible tout ce que l'œil voit en tant qu'organe de la vision, tout ce qui se trouve dans son champ. En revanche et contrairement aux définitions traditionnelles, le regard n'est pas une vision au sens strict du terme. En fait, le regard

16 Camille Dumoulié, *Cet Obscur Objet du désir*, p. 60.

17 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La Relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994, p. 194.

18 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 95.

ne se voit pas, il est insaisissable dans la géométrie du visible, invisible. Il est ce manque émanant du dehors par lequel je suis regardé. En effet, Lacan via Merleau-Ponty<sup>19</sup> pose que le regard se situe toujours au dehors. Autrement dit, c'est du dehors que le sujet est regardé. Telle est la logique de la schize de l'œil et du regard : ce qui est montré au sujet, ce qui fait écran et attire son œil, en même temps, le regarde. C'est ce qui est caché, c'est-à-dire ce qui échappe à la vue qui fait donc surgir l'instance du regard. Le « je regarde » se renverse en un « je suis regardé ». Le regard est une supposition, une attribution à l'Autre. Cet Autre qui me regarde a rapport avec le désir du sujet – ce qui l'interroge parce que lié au manque constitutif de l'angoisse de castration. Ce désir est lié à un « je n'en veux rien savoir » de ce qui me regarde et il chiffre énigmatiquement la cause du désir sous l'appellation lacanienne d' « objet a ». Le regard est bien l'élément actif et premier du fantasme : le regard de l'Autre. Ainsi, nous essaierons de montrer, dans ce troisième chapitre, comment le destin du voyeurisme masculin peut conduire à l'impasse tout en mettant à nu ce que cache du réel, l'inscription du voile dans nos textes qui découle du rapport qui lie le fantasme ou la structure du fantasme à la représentation de la passion amoureuse : ce qui derrière tout écran, dans le réel, a à voir avec la Chose.

Qu'il s'agisse des textes de Madame de Lafayette et de Marguerite Duras ou bien de Rousseau et Stendhal, chacun met en scène la même structure du fantasme qui place l'homme et la femme aux deux pôles opposés du spectacle. Ainsi que le souligne John Berger, si la femme peut être sujet du discours visuel, son inscription à l'intérieur du texte reste, quoiqu'il en soit, subordonnée aux formes du regard masculin par négation de la féminité : « Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the reaction of women to themselves. The surveyor

19 Dans son ouvrage *Le Visible et l'invisible*, Maurice Merleau-Ponty s'intéresse à cette double question. Il avance l'idée de la chair visible du monde toujours doublée de l'invisible d'où émerge le point originel de la vision et cette émergence au cœur du visible est reprise par Lacan qui fait du regard l'un des concepts fondamentaux de la psychanalyse.

of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns into an object – and most particularly into an object of vision : a sight. »<sup>20</sup> On peut alors légitimement se demander ce que révèle de l’homogénéité du désir masculin une construction textuelle qui s’inscrit dans un « system in which the function of the feminine is to represent male self-difference – in which male identity is restructured into its masculine and feminine dimensions through writing the self as feminine. »<sup>21</sup> Soit un système dans lequel la femme représente un objet illusoire du désir masculin, ce dont témoigne son inscription dans le registre de la passivité, être vue. Dans le registre de l’activité, voir c’est vouloir s’emparer de quelque chose de l’autre, dans celui de la passivité, être vu, c’est être, de la part de l’autre, l’objet d’une transgression. Dans l’un et l’autre cas l’objet convoité n’est en rien anodin. Cette fixation de la littérature sur le thème du regard qui change la femme en objet de contemplation, mystérieux pour le sexe opposé, relève d’une représentation instrumentalisée de celle-ci, révélant l’envers du désir masculin pour qui l’autre n’est qu’un prétexte à son propre narcissisme.

Naturellement, l’acte même d’écrire permet de distinguer deux modes d’identification chez l’écrivain femme. D’une part, l’identification au niveau de l’énonciation avec le regard du spectateur qui est le sujet du discours visuel, car la représentation du personnage masculin fonctionne dans *La Princesse de Clèves* et *Le Ravisement* comme médiatrice du regard. Et, d’autre part, on peut distinguer au niveau de l’énoncé, une identification avec le spectacle, l’objet du regard. Ce mode d’identification impliquant que les femmes soient astreintes à la version passive de la scopophilie ; l’exhibitionnisme, et astreintes aussi au narcissisme. Mais il faut ajouter que loin d’être de nature, ce narcissisme est, en fait, subordonné au régime normatif du regard dans le patriarcat. Activité et passivité correspondent clairement à une division sexuée du regard : l’objet de la vision étant traditionnellement féminin et le sujet masculin. Ainsi que le souligne

20 John Berger, *Ways of Seeing*, London: BBC and Penguin Books, 1972, p. 47.

21 Ann Callahan, « Mediation of Desire » in *Approaches to Teaching Lafayette’s The Princess of Clèves*, New York : Modern Language Association of America, 1998, p. 172.

John Berger, le regard est habituellement lié aux notions de pouvoir et de contrôle, c'est pourquoi la femme est traditionnellement l'objet du regard masculin comme le montrent les quatre romans étudiés. Mais cette position est instable dans *Le Ravissement* : nous montrerons comment la structure du texte valorise la confusion entre sujet et objet du regard dans le but de subvertir la réification de la femme en tant qu'objet de la vision masculine. Il est vrai aussi que la représentation du voyeurisme féminin est en soi un renversement de l'ordre établi. Que révèle dès lors cette forme subversive du voyeurisme de Lol ? Et quelle différence émerge par rapport à la représentation du voyeurisme masculin ?

Par là même, *Le Ravissement* fait figure d'exception par rapport à la centralité du thème de la passion amoureuse dans les autres ouvrages de notre corpus concernant le personnage féminin. En effet, Lol, suite à l'abandon de l'objet d'amour, amorce une retraite complète de la libido qui trouve plus de satisfaction dans le moi que dans l'aventure de la libido d'objet, source d'autres satisfactions mais aussi de la menace d'abandon. Deux contrastes frappants, qui seront respectivement analysés dans le premier et le deuxième chapitre, émergent ainsi. D'une part, le désir de l'autre dans la relation amoureuse est remplacé par un désir qui ne paraît possible que s'il est inspiré par le désir de l'autre envers un tiers. Celle qui ne veut pas aimer n'est donc pas pourtant dépourvue de désir. Son désir est lié à celui de voir le spectacle de son amant faisant l'amour à une autre femme. Dans ce cas, quelle est la différence entre l'amour, au sens narcissique, et le désir ? Ou entre le regard et son objet dans l'amour-passion et le désir ? Evoquons seulement le fait que chez Madame de Lafayette, Rousseau et Stendhal, l'objet du désir est incarné dans l'être aimé ce qui est vrai aussi dans le cas de Jacques Hold, alors que chez Lol le désir est détaché de son objet visible. D'autre part, le regard amoureux cède par conséquent le pas à l'impossibilité d'une telle relation spéculaire, alors qu'il occupe une place importante dans nos autres romans classiques de l'amour-passion. Que révèle ainsi cette quasi absence de la réciprocité du regard amoureux dans *Le Ravissement* de même que la mise en scène du fantasme de Lol qui situe la relation dans un trio ?

En outre, l'assimilation de l'amour au [sa]voir défini comme possession est d'autant plus évidente dans *Le Ravissement* où le personnage-

narrateur se livre à une enquête sur le mystère que représente l'objet (a) de son désir. Pour les besoins de son enquête le narrateur invente les chaînons qui manquent à l'histoire de Lol, invention qui s'appuie sur un dispositif voyeuriste au fondement de la narration. En même temps, la narration et sa figure n'échappent pas entièrement à une certaine déception du regard qui est le propre de la pulsion scopique selon laquelle on ne voit jamais ce que l'on voudrait voir. C'est ce qui nous amènera à étudier la narration en rapport avec la fonction lacanienne du voile comme écran venant s'interposer, par le recours à l'invention, entre le regard et le réel, donc qui cache et révèle à la fois le rien au-delà de l'objet du désir. L'appel au regard dans ce texte serait une confrontation incontournable au manque à voir, déjà présente à travers la passion qui régit la relation des personnages entre eux dans ce vacillement du sujet sous le coup du regard de l'Autre, celle de la narration à l'objet de la fiction ou encore celle de l'écrivain à sa création. Or, on sait que dans le fantasme, l'objet est précisément le regard. C'est cette même composante fantasmatique qu'interroge le regard face à toute œuvre d'art. Le regard est une trouée du visible questionnant la représentation alors même qu'il détermine le rapport à celle-ci. Cette défaillance du visible est peut-être ce que *Le Ravissement* met en scène tant dans le représenté que dans les modalités même de la représentation.

Ancré dans la passion, *Le Ravissement* pourrait donc se parcourir du visible à l'invisible : de cette présence du regard redoublée par celle du visible, à cette absence du regard recouvrant une absence de visible, marquée par le manque à voir. Cette fascination du visible et de l'invisible rend compte, d'une part, de la nécessité pour l'écrivain de poser des écrans, surface protectrice où l'imaginaire s'interpose au réel. D'autre part, de ce que la composante fantasmatique de l'imaginaire, et son objet par excellence, le regard lui-même, cache du réel. Ce parcours est en fait le même dans les autres ouvrages bien que par regard nous entendions exclusivement regard amoureux, souvent teinté de narcissisme, mais toujours synonyme de vision alors qu'il est voué à l'exil dans *Le Ravissement*. Peut-on dès lors parler d'une véritable progression dans la représentation sinon la signification du regard amoureux ? On peut aussi se demander en quoi le regard amoureux se distinguerait du regard en général.

Enfin, ce parcours de nos œuvres nous conduira, dans le dernier chapitre, à étudier de plus près ce dont il aura été question de manière implicite dans les chapitres précédents, à savoir la représentation du désir féminin non seulement à travers les différents points de vue de la narration, mais aussi à travers la prise de parole féminine succédant au voir sans parler. En effet, on assiste graduellement dans tous les ouvrages à un renversement de situation : du voir sans parler à la prise de parole féminine. Ce passage de l'un à l'autre dans le cadre de l'aveu d'amour relève aussi chez Rousseau et Stendhal de la problématique plus générale du langage et de ses défaillances. Cette problématique s'inscrira plutôt chez Mme de Lafayette dans le cadre d'une analyse de l'opposition entre discours non-verbal incarnant l'authenticité de l'être passionnel et la domestication sociale du discours verbal. *Le Ravissement* rend compte de cette défaillance du langage en trouvant sa forme d'expression dans un certain laconisme qui semble traverser le texte, le trouer de la présence en creux de ce qui ne peut se dire toujours associé à ce qui ne peut se voir. Nous montrerons comment cette rivalité du visible – impliquant une part d'invisible – et du dicible serait en outre liée à la question de la représentation du désir féminin. Si Lol finit de plus par pleinement investir la parole de cette mémoire du bal qui l'obsède, toujours associée au désir féminin, elle ne peut exprimer que l'insuffisance de cette mémoire trouée par le regard qui a ouvert une faille dans le visible lors du bal de T. Beach. Il semblerait ainsi que Marguerite Duras, tout comme Madame de Lafayette, ces deux femmes parmi nos quatre écrivains, interrogent les limites de la représentation verbale du désir féminin, à travers l'impossibilité de voir qui se trouve être la destinée du regard, notamment masculin dans *La Princesse de Clèves*. Dès lors, on ne sait si la disparition de l'être aimé derrière le voile et l'exil auquel est voué le regard du passionné ouvre sur des perspectives plus complexes et notamment pré-féministes chez Mme de Lafayette.

Pour en revenir à ce propos à la différence de la femme avec l'homme écrivain, on peut dire d'une façon générale que cette dernière, se place dans la position du sujet traditionnellement associé au masculin, en même temps qu'elle s'identifie avec la femme de la tradition, ce qui n'est pas sans conséquence sur le rapport que l'écrivain entretient avec ses personnages et peut-être celui du regard à la voix de la narration. Bien qu'une lecture

structurale des textes de Madame de Lafayette et Duras soit donc légitime, elle serait pourtant trop réductrice en raison du sexe des auteurs. La question qui se pose est donc la suivante : qui nous raconte le regard, ses objets et son sujet ? C'est donc l'inscription du regard dans ses rapports à la voix qui nous intéressera aussi dans ce dernier chapitre en tant qu'elle dessine les relations propres aux personnages, celles de l'écrivain à la narration, ou encore celles à travers lesquelles s'esquisse le lien de l'écrivain à sa propre représentation, et à son activité créatrice.