

SUR LES FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX

Eric Marty

Un livre non reçu.

Fragments d'un discours amoureux, paru en 1977 au moment où la Modernité demeure encore un discours dominateur dans champ intellectuel français, donne l'impression d'un livre strictement personnel, égotiste, solitaire, sorte parenthèse subjective dans l'itinéraire d'un intellectuel jusque là inscrit dans la théorie. C'est le premier livre issu de la mouvance structuraliste et post-structuraliste qui n'a été ni reçu, ni lu, ni commenté par l'intelligentsia, de sorte que son lexique, ses formules n'ont pas passé dans la vulgate intellectuelle du temps comme ce fut, au contraire le cas avec ses livres précédents.

Le silence s'explique, entre autres, par le fait que Barthes en écrivant les *Fragments* rompt avec le pacte tacite qui définit et configure sa génération ou sa communauté intellectuelle. Quel est ce pacte? On dira que la communauté à laquelle Barthes appartient est nouée autour de l'idée de *theoria*. Ses membres pensent que «l'attitude théorique» (*theoria*) est la seule possible, la seule admissible, c'est la seule à partir de laquelle il est possible de décrire, de penser le monde et de le transformer: cette attitude «théorique» définit entièrement l'époque. Le silence n'est pas une désapprobation touchant à des contenus contestés (à l'époque où de nombreux dogmes de la théorie même sont contestés: Foucault par rapport au pouvoir, Deleuze contre la psychanalyse, Lacan sur le statut de la femme). La solitude du livre par rapport à la sphère d'où il vient, tient à une rupture avec la *theoria* elle-même, dans sa substance la plus profonde: le livre abandonne l'hypothèse que la *theoria* puisse être le lieu hégémonique de lecture du monde et de production de vérités. «C'est un amoureux qui parle et qui dit.» Du point de vue de la *theoria*, y a-t-il sujet plus indigent, plus «nul» que l'amoureux? Y a-t-il sujet moins «théorique»? Les clochards de Beckett ont plus de chance, dans le rien existentiel qui est le leur, d'accéder à un axiome ou un concept, que cet amoureux dont le langage est par essence *faible*, tout entier du côté du «cœur», fadasse.

Ce qui est fondamentalement inaudible pour la *theoria*, c'est le langage faible de l'amoureux, c'est que la vérité n'y est plus la sienne, celle de son langage, mais celle du langage de l'amoureux; cet amoureux qui par la douceur et le ridicule mêmes de son nom, par la faiblesse de son être et de sa posture, ne pourra jamais produire des énoncés intégrables à l'immense liste des énoncés modernes («la femme n'existe pas» de Lacan, «L'homme est une invention récente» de Foucault, «la langue est fasciste» de Barthes lui-même), donc à une *épistémè*.

Très rapidement (trop rapidement), on pourrait caractériser la séquence moderne comme une vaste chasse à l'imaginaire qui vient de tous les côtés: critique de l'imaginaire renvoyée à l'idéologie et à l'aliénation par les marxistes, valorisation du symbolique contre l'imaginaire par Lacan, critique par Foucault de l'imaginaire comme objet d'analyse au profit des plis et des discontinuités discursives. Or les *Fragments d'un discours amoureux* se caractérisent par un renversement radical: l'imaginaire est de part en part l'objet du livre et en même temps sa méthode. Ce renversement n'est pas un caprice, il est annoncé dès le *Roland Barthes par lui-même* (1975). Le raisonnement de Barthes est le suivant: puisque le travail d'épuration mené par la modernité contre l'Imaginaire a opéré, puisque tous les semblants sont levés, puisque nous ne croyons plus au «Moi» comme centre du sujet, puisque nous avons une méfiance sans mesure à l'égard de l'ineffable et des images, puisque l'Imaginaire est partout sous contrôle du Symbolique, puisqu'il n'y a plus de risques de se faire prendre aux fables du «Moi, je», alors il est temps de redonner un avenir à l'Imaginaire, d'en refaire une catégorie d'avenir (*Œuvres complètes* IV, p.681).

Le contresens de la Modernité à l'égard des *Fragments d'un discours amoureux* fut donc d'abord d'avoir vu en lui une œuvre régressive, un retour à l'attitude «subjective» alors qu'il faut y voir précisément l'inverse: un dépassement de la «theoria», un véritable travail vers une nouvelle coupure dont *La Chambre claire* sera aussi une illustration.

Le discours de l'Imaginaire dans l'Imaginaire.

Le pari de Barthes est de délaïsser l'attitude théorique qui dévalue l'Imaginaire – ou au mieux le place sous contrôle de la structure (du symbolique)–pour construire un discours rigoureux de l'Imaginaire dans l'imaginaire: ce qu'il appelle un travail de simulation où la parole amoureuse n'est pas l'objet d'une analyse démystifiante (réductrice) par la science mais, par son exposition même, devient *dévoilante*: se dévoile et dévoilant son essence, elle pose la possibilité d'une vérité irréductible (par la théorie) de son discours.

Simuler la parole amoureuse, telle est la stratégie de Barthes. Cette simulation suppose d'avoir saisi cette parole dans sa *différence*: différence avec quoi? tout simplement avec la structure de la langue où s'exprime la domination de cette structure, c'est-à-dire de «l'espèce (humaine) en tant qu'elle parle» (*Leçon*, O.C. V, p.432). L'amoureux n'est pas un symptôme (en termes modernes), quelqu'un qui aurait raté le désir au profit de la demande, qui serait aliéné à des représentations mystifiantes de l'idéologie ; non, l'amoureux est un *sujet* en tant qu'il diffère de la structure. Où se fraye cette différence? On peut repérer au moins quatre trous, quatre abîmes inscrits dans la structure.

Le premier trou, le plus immédiatement repérable, car c'est le seul qui soit (même si c'est brièvement) exposé par Barthes, se situe par rapport à ce qu'il appelle «le grand Autre narratif»: pour que l'être du discours amoureux puisse se dévoiler dans l'extase de tout son être («le grand ruissellement imaginaire dont il est traversé sans ordre ni fin») la suspension doit d'abord toucher à l'histoire d'amour, c'est-à-dire au récit, c'est-à-dire au code. Barthes propose donc non pas un «récit amoureux» mais un «discours amoureux». Ce choix est un choix violent qui suppose donc l'expulsion, le bannissement du récit. Si l'on reprend la brève citation où Barthes s'explique sur ce choix, on peut trouver trois motifs de suspendre le récit, l'histoire d'amour en tant qu'elle est «asservie au grand Autre narratif». 1. L'histoire d'amour, comme récit, est du côté de la doxa (l'opinion générale) qui «déprécie toute force excessive» et veut que le «sujet amoureux» réduise ce qu'il vit intérieurement à «une crise douloureuse, morbide, dont il faut guérir». 2. L'histoire d'amour est asservie par qu'elle ne peut fonctionner que sur le mode de «l'ordre», d'une causalité procédant du système : crise, résolution de la crise, fin, par opposition au discours amoureux qui est «ruissellement» 3. l'histoire d'amour est du côté de l'ordre social parce qu'elle est le «tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui» : l'histoire d'amour n'est qu'une transaction qui rend consommable *l'extase amoureuse* par le «monde» et oblige l'amoureux à retrouver la société en sortant de l'hypnose où l'emprisonne son discours.

Le discours amoureux (le soliloque du «je t'aime») échappe à ces trois asservissements, à l'Autre, mais il y a plus, car pour mieux opposer discours et histoire, Barthes pose que le discours amoureux «accompagne cette histoire [l'histoire d'amour] sans jamais la connaître», comme si donc l'amoureux perdait l'essence de son être dès lors qu'il se le figurait à lui-même sous la forme d'un récit, d'une histoire, comme si l'amoureux était absent de la trame, du scénario dans lequel les autres le voient évoluer: il y a une impuissance du sujet amoureux à l'acte narratif même qui est pour Barthes tout entier du côté de la structure, du code (cf. «Introduction à l'analyse structurale du récit» (1966)). Cette impuissance n'étant nullement négative, elle le premier trou de l'imaginaire dans le symbolique, la première faille de l'imaginaire du

sujet dans le langage.

Le deuxième trou se situe au niveau du «Je» et de la dialectique intersubjective. Le «sujet amoureux» des *Fragments* n'est ni Barthes, ni un «personnage», c'est—à—dire une conscience naturelle ou mimétique, déterminée par la structure spatio-temporelle du monde, ayant un âge, une identité, un sexe, un nom, une biographie, des parents, un domicile etc. C'est un «je» qu'on pourrait dire originaire, car ce «je» ne peut être identifié à l'identité civile d'une personne : c'est un «je» qui ne fait que dire «je» sans être celui d'une personne en particulier. Et c'est pourquoi d'ailleurs ce «je» est si souple dans ses métamorphoses, et qu'il peut couvrir pratiquement tous les pronoms personnels (« Nous » (*O.C.* V, p.109), «II» (p.151)...) de même que ce «je» peut prendre toutes sortes de «pseudonymes»: («X» notamment) Voici comment Barthes définit ce «Je»: C'est «quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas» (p.29).

Le pronom (indéfini) «quelqu'un» désigne bien ce sujet particulier. Dans «quelqu'un» on ne peut, en effet, envisager une personne. La définition nous confirme que nous n'aurons à faire en effet qu'à un «Je» en activité de parole, ressasant sans cesse. Soyons plus précis. On définira ce «Je» comme ayant un «Tu» à qui s'adresser (« Je t'aime») mais il ne sera jamais à son tour un «Tu» pour l'autre (puisque l'autre «ne parle pas»). Or, ce qui caractérise d'un point de vue linguistique le «Je» dans son fonctionnement structurel, c'est précisément d'être pris dans une dialectique intersubjective dont le langage est la structure: «je» est pris dans une stricte polarité avec le «Tu», car si je dis «tu» à l'autre c'est parce que j'admets qu'à son tour, ce «tu» deviendra un «je» et que je serai alors son «tu»: il y un entrelacs, un chiasme des personnes¹. C'est cette polarité dialectique du Je et du Tu qui constitue la structure de la subjectivité humaine. Cette interchangeabilité du «je» et du «tu» ne fonctionne pas dans la parole amoureuse. L'amoureux dit «je», il dit «tu» mais ce «je» est dans la position de n'être jamais le «tu» pour l'autre puisque l'autre, l'objet aimé, «ne parle pas».

Le troisième trou de l'imaginaire dans le symbolique, c'est le fragment, la fragmentation. A un certain niveau, Barthes a pu imaginer que le fragment était en quelque sorte un outil rhétorique qui aurait eu comme fonction de le préserver des leures de l'Imaginaire et de son hystérie collante, agglutinante, dans l'écriture. Le fragment aurait été ce qui casse, brise, différencie et anéantit les illusions du plein, du lié, de la représentation mimétique. En ce sens, la fragmentation serait du côté de la castration symbolique.

On retrouve ici une fonction agressive du fragment, bien en phase avec les

¹ Voir sur cette question Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, coll. «Tel», p.258–266.

prétentions de la *theoria*. Le fragment serait une activité symbolique qui détruirait les vanités des flux imaginaires. Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes pourtant note les limites de cette vision. Il écrit ceci : «J'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginativement sur moi-même, j'atténue le risque de la transcendance.», mais ajoute Barthes «en croyant me disperser, je ne fais que regagner le lit de l'imaginaire²».

Dans les *Fragments* d'un discours amoureux, la fragmentation est posée clairement comme se situant du côté de l'Imaginaire. La fragmentation productrice de figures, est l'expression la plus pure de l'imaginaire amoureux qui «n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infinies, aléatoires» (*O.C.* V, p.29) : le terme de «bouffée» donne alors au fragment une valeur qui l'inscrit en effet dans la sphère de l'Imaginaire. S'il y a néanmoins une dimension castratrice au fragment (car le fragment est coupure, interruption), c'est alors non à la castration symbolique – celle de la Loi – qu'il faut penser mais à la castration imaginaire (immaîtrisée). Cela apparaît notamment quand Barthes identifie les fragments aux «Erinyes»³, c'est-à-dire à ces figures féminines de la mythologie grecque qui assaillent l'homme qui a cédé à l'Imaginaire, comme dans la scène fameuse d'*Andromaque* où Oreste devient fou : forces primitives qui ne reconnaissent pas l'autorité des dieux (le symbolique) elles dépiècent l'homme qu'elles poursuivent, l'homme qui a cédé à l'empire des images. De sorte qu'on peut avancer que la fragmentation du discours en figures n'est en rien une maîtrise de l'Imaginaire par le Symbolique mais un traitement de l'imaginaire par l'imaginaire. Ou encore, quand Barthes définit l'amoureux comme celui qui, sur un plan linguistique, a pour seule unité de discours, la phrase, et ne parvient pas à passer à un régime supérieur de parole et se contente d'accumuler des «paquets de phrases», ce qui explique pourquoi, l'amoureux est incapable de dialectique, c'est-à-dire d'opérer le passage d'une instance à une instance supérieure

Le quatrième trou dans la structure se note à la répugnance dans laquelle se trouve le sujet amoureux d'utiliser les pronoms personnels de la troisième personne Il/Elle, rencontrant là une nouvelle amputation dans l'usage du langage puisqu'il se voit privé pour dire l'autre sous la forme «d'autrui»

« Le potin réduit l'autre à il/elle, et cette réduction m'est insupportable. L'autre n'est pour moi ni il, ni elle, il n'a que son propre nom, non nom propre [...] Pour moi l'autre ne saurait être un référent : tu n'es jamais que toi, je ne veux pas que l'Autre parle de toi. » (*O.C.* V, p.229).

² *Roland Barthes par Roland Barthes*, *O.C.* IV, p. 672.

³ «Ce sont des Erinyes : elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le dis-cursus amoureux n'est pas dialectique.» (*O.C.* V, 31).

On voit nettement ici en quoi l'être aimé ne peut être un «autrui» par cette impossibilité de devenir un «il/elle» et on comprend mieux pourquoi. Il ou Elle (et donc autrui) sont des pronoms qui mettent à mort l'autre puisqu'ils peuvent se substituer à son absence alors que le «tu» est toujours convocation de l'autre comme vivant.. Mais, (et l'essentiel est là), Barthes, alors, dans la figure que nous citons, explique pourtant que, même dans ce cas de déchéance du «discours amoureux» tombé dans le code du discours ordinaire, il y a toujours, sous une forme parfois infinitésimale, voire subliminale, une intention allocutoire secrète, un «tu» muet qui murmure derrière le «il», le «elle» ou le «on» employés, et cette intention, qui est, selon Barthes, la véritable intention du discours (sa vérité), n'a pas besoin pour être de poser un allocutaire réel (un «tu» réel, «mondain» au sens phénoménologique): ce peut être, écrit-il magnifiquement, un «fantôme ou une créature à venir». De la sorte, même dans le cas d'un sujet amoureux piégé par la conversation, pris au piège du monde, de la structure de la langue, du «on» et du discours in-différent, celui-ci parle toujours «pour quelqu'un».

On constate alors que les quatre opérations que nous avons décrites: suspension de la narrativité, suspension du fonctionnement naturel de la structure pronominale, fragmentation, et privation de l'usage des pronoms de troisième personne (il/elle) sont bien des opérations dans l'Imaginaire et où, par ces mutations d'attitudes, par ces ruptures avec l'usage du monde, Barthes accède à cette rigueur nécessaire grâce à laquelle l'Imaginaire n'est pas un espace informe, leurré et naïf, mais un espace construit qui ne valide ses actes que dans le régime strict qui lui impose son être : l'être amoureux.

L'Image.

Ce statut particulier et fort que Barthes donne à l'Imaginaire dans les *Fragments* est à la fois une coupure par rapport à la *theoria* – l'attitude théorique – mais elle a une fonction positive : cette fonction qu'on a dite dévoilante de la parole amoureuse aboutit à une revalorisation ontologique de l'Image qui est, aux yeux de Barthes, l'horizon et l'origine mêmes du discours amoureux.

L'image de l'autre, de l'être aimé possède un statut extrêmement particulier d'être la source des toutes les images. Si cette image originaire est perdue ou si je chute en elle, alors je perds toute capacité à posséder ou à recevoir des images (première figure «S'abîmer»). La question que pose le sentiment amoureux, c'est bien celle de cette Image, cette Image-source ou cette Image-être-de-toutes-les-images. Allons plus loin, si cette Image est en quelque sorte source de toutes les images alors c'est que mon Imaginaire lui-même est structurellement dépendant de cette Image. D'où sa chute

si l'Image disparaît soit par fusion, soit par fuite ou dissipation.

Dans l'attitude empirique ou dite naturelle, prise dans le monde ambiant, j'ai tendance spontanément à penser l'image sous la forme de la contingence plurielle, multiple et mouvante des images définies comme un «innombrable». Et cette conception soutient d'ailleurs le discrédit général qui, dans le champ de la pensée occidentale, fait de l'image tantôt un simulacre, selon Platon, et qui tantôt, selon Pascal, est définie ironiquement comme cette «superbe puissance qui fait de l'éternité un néant et du néant une éternité.» Or, ce que nous notons, c'est que l'amoureux n'a pas à faire à l'image sur ce mode. L'Image est pour lui totalité, pleine, entière et une. L'image est du côté de l'Un, et cet Un ne renvoie pas seulement à l'unicité de l'Image mais à ce qu'elle est au fondement même de l'activité imageante.

L'amoureux n'est pas hors-langage, bien au contraire puisqu'il lui advient sans cesse des «épisodes de langage» mais le langage lui est un problème, et cela, pas seulement dans de dramatiques moments d'aphasie, de perte de parole, pas seulement non plus par le ressassement ou ronronnement informe où il déplore l'absence de l'autre (*O.C.* V, p.42), mais dans sa capacité même à nommer ce qui se donne primordialement sous la forme de l'image.

Le premier embarras de ce genre apparaît très tôt dans les *Fragments* avec la troisième figure, «Adorable» dont l'argument (p.47) est «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 !*»

C'est dans cette figure aussi que le mot Image pour la première fois apparaît avec une majuscule et que, écrit Barthes, l'Image (de l'autre) produit «un tremblement du nom» et parle d'un «échec langagier» (p.49). «Adorable» alors est défini comme n'étant pas un *signe*, mais une trace, un reste, une trace qui reste de l'Image: «De cet échec langagier, il ne reste qu'une trace».

Le quatrième fragment de cette figure est d'ailleurs tout entier consacré à cette question de l'échec du langage, de cette espèce de déploration face à la puissance de l'Image. Mais loin d'en rester à une attitude plaintive, le sujet amoureux assume philosophiquement cette défection du langage (cette «fatigue du langage») et déploie alors une *critique* du langage. Le sujet amoureux assume la fin glorieuse de ce qu'il appelle «l'opération logique», il assume une philosophie du sens qui écarte la fonction de distinction, d'activité logique, dissociant alors le logos et le langage. . La fin de l'opération logique ou dialectique auxquelles se substitue la tautologie (« est adorable ce qui est adorable») est définie donc comme un *tremblement* du nom. Ce thème du tremblement est réaffirmé au fragment «Atopos» où l'Image (en tant qu'elle est innocence) est ainsi décrite :

«Comme innocence, l'atopie résiste à la description, à la définition, au langage qui est maya, classification des Noms (des Fautes). Atopique, l'autre fait trembler le langage.» (p.66).

Un mot ici nous importe, c'est le mot «Maya». Le langage est défini comme «maya», c'est-à-dire ce qui dans le bouddhisme indien, signifie «illusion». Il y a bien une «philosophie» du langage de l'amoureux qui renverse notre espace de pensée car pour notre espace mental c'est évidemment, à l'inverse, l'image qui est «maya» (illusion) et c'est le langage qui dissipe les illusions puisqu'il nomme et qu'il distingue. On comprend alors que c'est parce que l'Image est innocence et atopie qu'elle conteste en profondeur l'acte de classer – l'essence du langage –, et que pour elle, classer définit nécessairement une activité symbolique de culpabilisation : classer, c'est classer les Fautes.

Mais cette mise à l'écart du langage dans sa pratique essentielle, se double alors d'un dépassement du langage: «La démesure m'a conduit à la mesure ; je colle à l'Image, nos mesures sont les mêmes. Le langage me paraît pusillanime: je suis *transporté*, hors du langage, c'est-à-dire hors du médiocre, hors du général» (p.86)

Ainsi, si le sujet amoureux habite le langage de manière si particulière, s'il suspend activement certaines fonctions fondamentales du langage (raconter, lier sa parole, utiliser correctement les pronoms, nommer, classer, dialectiser, logifier...), c'est parce que cet asservissement à l'Image l'amène à une profonde contestation du langage qui, peu à peu, va se révéler comme centrale dans les *Fragments d'un discours amoureux*. On dira alors que l'image est un manque dans le langage. Les amputations successives que l'on a pu ainsi décrire font boule de neige et c'est jusqu'à la fonction même du dialogue qui est l'objet de ce manque : le dialogue (dans la sphère de l'amour) étant ramené à sa forme la plus basse, la scène, et la scène elle-même étant assimilée à la décadence de la tragédie, cette décadence à son tour étant assimilé au ressassement infernal et vide de l'humanité, de l'espèce humaine, l'universelle névrose (p.253–254)

Le Non–Vouloir–Saisir.

L'Image n'a pas qu'une fonction critique, elle n'est pas seulement un manque dans le langage, tout pousse chez Barthes à en faire le médium de qui apparaît comme la plus haute extase du désir amoureux, le Non–Vouloir–Saisir, dernière figure du livre, et où s'exprime une aspiration au Neutre. L'image la plus juste du Non–Vouloir–Saisir est précisément une image, celle que Barthes a choisi pour la couverture de son livre, un fragment d'un tableau de Verrocchio où nous voyons deux mains se frôlant dans une continuité/discontinuité du contact y suspendant la figure traditionnelle des mains nouées, et où dans ce frôlement, Barthes pose le Non–Vouloir–Saisir comme l'être du sentiment amoureux parvenu à sa plus haute extase.

C'est bien parce qu'il s'agit de Neutre que le «Non» du Non-Vouloir-Saisir n'est pas à entendre négativement comme le serait le renoncement-castration tel que celui-ci fonctionne comme épilogue de nombreux récits amoureux, à commencer par celui du couple mystique Héloïse et Abélard et dont les traductions, moins cruelles, moins littérales, sont des allégories de la castration comme dans la tradition du roman de l'échec amoureux [*La Princesse de Clèves* ou *La Porte étroite*]: renoncement au désir comme comble du désir, comme comblement, comme sublimation.

Rien de tel ici, car le Neutre n'est nullement un sacrifice: «Pas d'oblation. Je ne veux pas substituer à l'emportement chaleureux de la passion 'la vie appauvrie, le vouloir-mourir, la grande lassitude'» (p.285).

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

Pas plus qu'il n'est renoncement chrétien, le Non-Vouloir-Saisir ne peut s'apparenter au choix de Socrate d'opposer maîtrise et désir. Le Socrate du Banquet que le bel Alcibiade décrit du point de vue d'un Non-Vouloir-Saisir. (Socrate neutralise les avances d'Alcibiade). C'est ainsi que Socrate apparaît en Maître: il est celui qui face à Alcibiade n'a jamais été ivre. Mais surtout, Socrate apparaît comme maître en tant qu'il maîtrise entièrement la communication entre lui et le disciple. Le sujet amoureux, lui, aime. Sa maîtrise ne saurait être du côté de celle que Socrate manifeste. Barthes en propose une définition qui va à l'encontre de la définition proposée par le philosophe et c'est pourquoi son Non-Vouloir-Saisir s'oppose donc à celui de Socrate lui comme amoureux mais aussi comme maître, qui est dans la maîtrise de la non-maîtrise :

«(Celui qui accepterait les 'injustices' de la communication, celui qui continuerait de parler légèrement, tendrement, sans qu'on lui réponde, celui acquerrait une grande maîtrise : celle de la Mère)» (p.199)

Qu'est-ce que le Non-Vouloir-Saisir ? Il faut renoncer à répondre à la demande de définition, à la question du «Qu'est-ce que ?». Il faut renoncer, comme nous y invite Barthes, à «saisir le non-vouloir-saisir». Ce que tente alors Barthes, c'est d'approcher le Non-Vouloir-Saisir par des formules qui anéantissent le réflexe du classement: «ne rien saisir, ne repousser rien», telle est l'une des formules du N.V.S. Ou encore: «recevoir, ne pas conserver». Ce que déjoue le N.V.S. c'est une certaine conception de l'action, de l'activité qui s'oppose au modèle rationnel.

Il y a alors une forme d'imprécision précise («l'imprécis au précis se joint») chez Barthes, par exemple :

« Il faut que je parvienne (par la détermination de quelle fatigue obscure ?) à me laisser tomber quelque part hors du langage, dans l'inerte, et ; d'une certaine manière, tout simplement : *m'asseoir*. » (p.287)

Imprécision croissante depuis la succession des verbes marquant l'éventualité jusqu'au «quelque part» en passant par la parenthèse interrogative et dont la forme la plus dense est dans *l'in-acte* du «me laisser tomber»: chute amortie d'un non-vouloir, chute interminable et inconséquente.

Barthes se «laisse tomber» et cette chute est sans cause ou plutôt sans détermination précise (« quelle fatigue obscure ?») et surtout cette chute est «sans sujet» mais non-impersonnelle («il faut que je parvienne à me laisser tomber»): acrobatie lente, non-calculable. Mais cette imprécision est doublée d'une précision capitale : la chute a lieu quelque part et ce quelque part reçoit une forme précise de localisation: «hors du langage». C'est une localisation non-locale, bien entendu, mais on a compris que l'essentiel, était ici, une dernière fois, de situer la partie cruciale – la chute dans le Neutre – en opposition avec le langage qui est situé hors du Neutre.

Au langage, Barthes n'oppose évidemment pas un discours, une pensée verbalisée et construite, mais une simple position : *s'asseoir*. Cette position assise renvoie à l'Orient, à la position sage, à la position de la sagesse, et qui met en évidence en quoi elle est tout à l'inverse de la position du renoncement (chrétien) : la position agenouillée ou celle de la crucifixion comme dans le théâtre de Claudel, par exemple «Partage de Midi». Cette position transforme alors la chute en une position suspendue : le se-laisser-tomber est un art de trouver le sol.

Il n'y a de délivrance à l'égard du «Saisir» que dans la mesure où ce qui est suspendu dans le Saisir est tout ce qui contrevient au désir, ce qui empêche le désir de demeurer désir. C'est pourquoi Barthes exprime le souhait suivant: «Que le Non-Vouloir-Saisir reste donc irrigué de désir par ce mouvement risqué: je t'aime est dans ma tête, mais je l'emprisonne derrière mes lèvres.» Ce n'est ici qu'une image possible du Non-Vouloir-Saisir, et non la seule, puisque lui succède une image presque inverse, celle, mystique, du vin qu'on ne boit pas, et puisqu'au fond, comme nous le disions, le fragment du tableau de Verrocchio posté en ouverture du livre, composant sa couverture, est peut-être celle qui le restitue le mieux, étant réellement, et non fictivement, hors langage, étant effectivement une *image*, celle des mains prises dans l'ouverture et le frôlement, dans le croisement et le détachement, dans l'ouverture et dans la préhension, mains qui font penser que le Non-Vouloir-Saisir est, aux yeux de Barthes, la plus haute extase du sujet amoureux.

Eternellement suspendu, le geste qui noue les deux corps et les transporte, est un pur présent, le pur présent de l'Image : don et instant dans un même mot.