Les Figures de la mort et la création littéraire chez Maurice Blanchot

Tzu-Chun King

▶ **To cite this version:**

Tzu-Chun King. Les Figures de la mort et la création littéraire chez Maurice Blanchot. Littératures. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL018 . tel-04551250

HAL Id: tel-04551250
https://theses.hal.science/tel-04551250

Submitted on 18 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III (ED 019) Littératures françaises et comparée
Centre d'étude da la langue et des littératures françaises (CELLF)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Tzu-Chun KING

le : 11 janvier 2024

Les Figures de la mort et la création littéraire chez Maurice Blanchot

Sous la direction de :

M. Christian DOUMET – Professeur émérite, Sorbonne Université

Président du jury :

M. Maxime DECOUT – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Manola ANTONIOLI – Professeure, L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette

Mme Évelyne GROSSMAN – Professeure émérite, Université Paris-Diderot

Mme Annelies SCHULT NORDHOLT – Maîtresse de conférence, Université de Leyde

À mes parents.

Remerciements

Je remercie mon directeur de recherche, Christian Doumet, pour sa perspicacité et sa bienveillance. Il m'a appris l'exigence de la qualité du langage, un style simple et efficace pour le discours et un goût à la fois d'esthète et de philosophe. J'espère pouvoir avoir le même degré d'aisance que lui dans mon écriture et dans ma parole.

Je remercie également Michelle, Lulu et Akane, camarades fidèles qui ont partagé l'épreuve de la thèse.

Sommaire

Remerciements....4
Sommaire....5
Introduction....7
1. Blanchot phénoménologue ?....9
2. Histoire philosophique de l'idée de littérature....15
3. La métaphoricité de la mort....17
4. L'expérience et l'acte créateur....19
5. Figures de la mort....22
Chapitre I. Le suicide des mots et des écrivains....25
1. L'exigence de l'authenticité et le paradoxe de Pascal....25
2. Le langage-papillon de Kafka : métaphore du suicide dans le *Journal*....29
3. L'écriture et son origine : Blanchot sur Pascal....31
4. Diptyque du suicide : Goethe et Woolf....35
5. L'« obscure exigence » : la question de l'essence de l'art à partir de Valéry....36
6. Le paradoxe du double démon : le suicide chez Goethe et Woolf....39
7. Le suicide de Kirilov....43
8. La théorie de l'œuvre : la dette envers Valéry....48
9. Igitur et l'Absolu....55
Chapitre II. Le sadisme du langage....62
1. Le double état du langage : Blanchot sur la théorie littéraire de Mallarmé....63
2. La digue contre le réel : la question de l'abstraction dans la théorie mallarméenne du langage....66
3. Le silence et la totalité chez Blanchot et Mallarmé....71
4. La fondation de soi ou l'engagement dans « La littérature et le droit à la mort »....76
5. « Un néant travaillant dans le néant » : la figure de l'écrivain....79
6. La « *furi*e du disparaître » : la métaphore de la révolution chez Blanchot et Hegel....85
7. Le Divin Marquis : Blanchot sur Sade....91
8. La femme assassinée : une métaphore ?....94
9. Le versant sadien de la littérature....102
Chapitre III. Lazare, cadavre et image....109
1. Lazare entre Heidegger et Levinas....109
2. Généalogie de la pensée lazaréenne : *De l'évasion* et *Thomas l'Obscur*....118
3. Ponge, l'écrivain par excellence ?....129
4. Débat avec Malraux sur le musée et l'Art....134
5. Image et fascination....139

6. Cadavre et ressemblance 141
7. Moulage et photographie : exemples de l'image-cadavre chez Blanchot 148
8. Langage imaginaire : Blanchot sur Bachelard 161
Chapitre IV. Survivant et témoin 166
1. Kafka et la mort 166
2. Surmonter et attendre : Blanchot sur Rilke 172
3. L'angoisse de Malte 175
4. Temporalité de la mort : Heidegger et Blanchot 185
5. L'espace intérieur du monde 193
6. Le regard d'un cadavre : la vision poétique selon Blanchot et Rilke 200
7. La mort et le regard d'Orphée 207
8. La figure du témoin chez Blanchot 214
9. La Shoah : représentation et fiction 222
10. L'instant de ma mort 235
Chapitre V. Autrui 252
1. Transcendance et séparation : la question de l'autre dans *L'Entretien infini* 253
2. Le visage et la mort chez Levinas et Blanchot 259
3. Parole de non-pouvoir : le fragment et la relation avec autrui 267
4. La communauté 279
5. Amitié et écriture obituaire 285
Conclusion 289
Bibliographie 297
Ouvrages, recueils, articles et correspondance de Maurice Blanchot 297
Monographies sur Blanchot 298
Numéros de revues consacrés à Blanchot 299
Ouvrages collectifs sur Blanchot 300
Ouvrages partiellement consacrés à Blanchot 300
Chapitres d'ouvrages sur Blanchot 301
Articles sur Blanchot 303
Ouvrages littéraires 305
Textes théoriques et critiques sur la littérature 306
Textes sur l'art visuel 310
Ouvrages philosophiques, anthropologiques et historiques 312

Introduction

Dans un texte tardif sur Louis-René des Forêts, Blanchot commence, curieusement, par l'évocation d'un détail biographique :

> *Quand je résidais à Èze, dans la petite chambre (agrandie par une double perspective, l'une ouverte jusqu'à la Corse, l'autre par delà le cap Ferrat) où je demeurais le plus souvent, il y avait (elle y est encore), pendue au mur, l'effigie de celle qu'on a nommée « l'Inconnue de la Seine », une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire si délié, si fortuné, (voilé pourtant), qu'on eût pu croire qu'elle s'était noyée dans un instant d'extrême bonheur. Si éloignée de ses œuvres, elle avait séduit Giacometti au point qu'il recherchait une jeune femme qui aurait bien voulu tenter à nouveau l'épreuve de cette félicité dans la mort*[1].

Malgré sa pensée de l'écriture comme expérience de l'impersonnel, sa critique des écrivains qui ont recours à la vie pour échapper à la littérature, Blanchot propose la description d'une scène de sa propre vie quotidienne. Devons-nous considérer ce passage comme une forme d'inconsistance ou l'attribuer à une sorte d'auto-indulgence qu'un écrivain se permet quelquefois dans ses textes tardifs ? Ce détail mérite pourtant plus de réflexion. Cette scène de la vie quotidienne renvoie à une scène de mort (la noyade d'une jeune fille), et la présence du contenu biographique de Blanchot côtoie celle d'un personnage dont l'identité reste problématique : « l'Inconnue de la Seine », jamais identifiée et présente toujours en tant que reproductions sans origine (des moulages ou des œuvres littéraires). Par ailleurs, l'anecdote de Giacometti nous invite à lire le passage comme une allégorie de la création artistique, de son intime relation avec une certaine connaissance singulière de la mort.

Ce passage réunit le personnel (la biographie de Blanchot) et l'impersonnel (la fille sans nom qui n'existe que sous le mode de la reproduction), la vie et la mort. La mort est présentée sans pathétique ; c'est la félicité qui la définit — une proposition contre-intuitive que Blanchot n'explique pas. Ici, la difficulté de comprendre exerce un pouvoir de fascination, celui qui appartient au secret et au mystère. Le sourire de la morte est sans pourquoi, et l'artiste (Giacometti ainsi que Blanchot lui-même) poursuit ce mystère en raison d'une croyance — justifiée ou non — de son affinité avec sa vocation.

---

[1] Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 15.

Ce passage présente la complexité énigmatique de la mort qui se déploie sous la plume de Blanchot à travers ses diverses formes d'écriture. La mort n'est pas seulement l'inspiration qui incite un artiste à la création ; elle est aussi le synonyme de création dans un certain sens. Tout au long de sa carrière, Blanchot cherche à établir théoriquement l'équivalence entre l'expérience de mourir et de celle de l'écriture, ou de la création artistique en général. La critique que l'on adresse souvent à Blanchot, selon laquelle il rapproche trop les textes commentés de sa propre pensée, est souvent justifiée. Au lieu de la fidélité aux textes, il choisit souvent l'autorité de l'intuition provenant de l'expérience. Et la mort est précisément l'expérience ultime, celle qui met en question l'expérientialité de l'expérience. Comme le remarque Blanchot dans une lettre à Pierre Madaule, la hantise de la mort est l'origine de son écriture : « ce qui "m"'a fait écrire, c'est la pensée (et l'angoisse) de la mort impossible, le heurt silencieux de la mort comme finitude, comme pouvoir, et l'infini du mourir, l'éternité de ce par quoi le temps risque de s'abolir[2] ». Nous connaissons déjà l'explication biographique de cette hantise : Blanchot a failli être fusillé par les soldats nazis en 1944 à Quain. Cet épisode est décrit par Blanchot lui-même dans une lettre du 20 juillet 1994 adressée à Jacques Derrida : « 20 juillet, il y a cinquante ans je connus le bonheur d'être presque fusillé[3] ». La cohérence est surprenante : l'écrivain qui connaît « le bonheur d'être presque fusillé » écrit sur le moulage d'une jeune fille dont le visage exprime la félicité de la noyade…

L'objectif du présent travail est de proposer une analyse du discours blanchotien sur la mort *tel qu'il est en rapport avec une théorie de la création littéraire*. Je soutiendrai aussi que nous ne pouvons pas comprendre ce discours sans l'inscrire dans la stratégie générale de l'écriture de Blanchot, qui consiste en déplacements métaphoriques de concepts. Je proposerai une lecture des écrits théoriques et critiques de Blanchot qui mobilisent le concept de la mort en insistant sur le fait que leur enjeu central est une phénoménologie de l'expérience de la création littéraire. Les romans et les récits de Blanchot ne seront pas exclus de notre recherche mais seulement quand ils offrent des sources intéressantes pour la discussion ; en général, je ne me focaliserai pas sur ses œuvres narratives.

Ma démarche se focalisera sur la nature métaphorique des concepts de Blanchot et sa description de la création d'un point de vue phénoménologique. Je tenterai de justifier ce choix dans un contexte plus spécifique des études blanchotiennes. Les lecteurs de Blanchot n'ont pas

[2] Maurice Blanchot et Pierre Madaule, *Correspondance : 1953-2002*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2012, p. 29.

[3] Jacques Derrida, « Un témoin de toujours », dans *Lignes*, nº 11, 2003, p. 271.

toujours pris au sérieux la nature rhétorique et métaphorique de l'utilisation de certains concepts (par exemple, la mort et le silence[4]). Sans doute la conscience rhétorique diminue-t-elle l'enjeu ontologico-métaphysique de Blanchot : on ne peut évoquer le Silence blanchotien pour la radicalité de sa pensée s'il s'agit seulement d'une métaphore du retrait du sémantique ou — un exemple du paradoxe blanchotien — d'une métaphore de la verbalisation. Cette réduction de l'enjeu est défavorable à la fois pour les lecteurs dévots, qui cherchent un absolu quasi-religieux de la littérature chez lui, et pour les détracteurs qui l'accusent de délires métaphysiques. Une lecture attentive aux mouvements métaphoriques dans ses textes aurait une fonction de désenchantement qui montrerait qu'il y a moins de mysticisme que certains commentateurs voudraient y voir[5]. Outre cette fonction de démystification, un travail qui se focalise sur la dimension métaphorique de son écriture permettra de percevoir quelques défauts dans des tendances des études blanchotienne, surtout chez les commentateurs venant d'une tradition phénoménologique (par exemple, Marlène Zarader, Jérôme de Gramont et Étienne Pinat). La notion de phénoménologie ne sera pas abandonnée dans ma recherche, mais un déplacement par rapport à ces études me paraît nécessaire. Je commencerai par la relation entre Blanchot lui-même et la phénoménologie et expliquerai pourquoi je trouve les travaux de certains phénoménologues sur Blanchot insuffisants à certains égards, malgré leurs mérites.

1. Blanchot phénoménologue ?

Comme Lévinas, Sartre et Merleau-Ponty, Blanchot fait partie de la première génération des penseurs français du 20e siècle qui travaillent dans une tradition philosophique spécifiquement allemande : celle qui correspond à la première réception de la phénoménologie de Husserl et de Heidegger (introduite en France par Sartre et Lévinas) et l'interprétation française de Hegel (les séminaires d'Alexandre Kojève, publiés en 1947 et le commentaire classique de la *Phénoménologie de l'esprit* de Jean Hyppolite).

[4] À l'exception de Dominique Combe et de Yun Sun Limet qui mettent l'accent sur la question de la rhétorique et de la métaphore : voir Dominique Combe, « Rhétorique de Blanchot », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farrago, 2003, p. 271-282 ; et Yun Sun Limet, « La mort, l'impossible métaphore », dans *ibid*., p. 283-296.

[5] L'indice biographique de Gallimard, rédigé par Blanchot lui-même, n'a certainement pas aidé à une lecture démystificatrice : "Maurice Blanchot (1907-2003) fut romancier et critique. Sa vie fut entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre." Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955, p. 7.

La rencontre de Blanchot avec la phénoménologie se situe vers la fin des année 20, l'époque où, pendant sa formation en philosophie et ses études germaniques à Strasbourg, il rencontre Emmanuel Lévinas. Son amitié avec Lévinas — le seul ami qu'il tutoie[6] — constitue un événement de premier ordre dans sa vie intellectuel. Entre 1927-1929, Lévinas séjourna à Fribourg et rencontra Husserl et Heidegger. Il publia sa thèse *La Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* en 1930, la traduction des *Méditations cartésienne* en 1931 et un article « Martin Heidegger et l'ontologie » en 1932. Selon le témoignage de Lévinas concernant sa relation avec Blanchot durant les années 1926-1927 à Strasbourg, leurs « conversations tenaient aussi à l'intérêt qu'il a eu très tôt de ces choses phénoménologiques[7] ». Blanchot écrit lui-même à propos de cette rencontre qui lui a fait découvrir Heidegger dans une lettre :

> *Grâce à Emmanuel Levinas, sans qui, dès 1927 ou 1928, je n'aurais pu commencer à entendre* Sein und Zeit*, c'est un véritable choc intellectuel que la lecture de ce livre provoqua en moi. Un événement de première grandeur venait de se produire : impossible de l'atténuer, même aujourd'hui, même dans mon souvenir[8] […]*

Dans l'œuvre de Blanchot, la référence à la phénoménologie de Husserl reste rare (il faut attendre *L'Entretien infini* de 1969 pour une discussion plus ou moins développée sur Husserl[9]), mais le vocabulaire de Heidegger contamine très tôt le langage de Blanchot, dès les années 40. Dans « De l'angoisse au langage », la préface des *Faux Pas*, la description de l'angoisse comme relation sans objet et comme puissance de la révélation d'une condition existentielle ressemble à celle de Heidegger, pour qui l'angoisse découvre l'être-jeté, *Geworfenheit*, de Dasein dans §40 d'*Être et temps*. Les mots tels que « monde » ou « être » dans *La Part du feu* et dans *L'Espace littéraire* doivent être lus dans leur résonance heideggerienne, comme l'a remarqué immédiatement Lévinas[10]. C'est dans les années 60, dans

---

[6] « C'est là mon salut à Emmanuel Levinas, le seul ami — ah, ami lointain — que je tutoie et qui me tutoie ». Maurice Blanchot, « Pour l'amitié », dans *La Condition critique. Articles 1945-1998*, Christophe Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2010, p. 478.

[7] François Poirié, *Emmanuel Levinas*, Paris, La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous? », 1990, p. 59-60, cité par Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 44.

[8] Lettre de Blanchot à Catherine David, « Penser l'apocalypse », 10 novembre 1987, publiée dans *Le Nouvel Observateur*, 22 janvier 1988, p. 79, citée par Christophe Bident, *ibid.*, p. 44.

[9] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 374-376.

[10] « L'étant et l'être sont distingués et bien que Blanchot médite Mallarmé qui vit mystère et tâche à accomplir dans le petit mot "c'est", l'accent avec lequel le mot *être* se profère est heideggerien. » Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1975, p. 12.

L'Entretien infini qu'il thématise explicitement cet héritage ainsi qu'une critique de l'ontologie heideggerienne, bien que l'appropriation et la déviation soient déjà visibles dès le début[11].

Est-il surprenant que les meilleurs ouvrages sur Blanchot en termes d'éclaircissement des concepts soient écrits par des phénoménologues ? L'une des raisons de l'obscurité de Blanchot tient à la nature de l'objet qu'il poursuit : l'insaisissabilité de l'expérience originelle de la littérature fait que les concepts blanchotiens par excellence désignent toujours ceux qui échappent aux structures du langage et de l'expérience. De plus, pour atteindre cet objet essentiellement indicible, Blanchot mobilise plusieurs procédés textuels — comme usage excessif de l'oxymore et de la tautologie — qui nous empêchent de traduire son discours en propositions claires et consistantes. Face à cet embarras, maints commentateurs soit évitent de définir les concepts les plus difficiles chez Blanchot, soit se contentent de les paraphraser avec un mimétisme stylistique. Peut-être, pour définir une recherche à la limite de l'expérience, avons-nous besoin paradoxalement d'une science de l'expérience : la phénoménologie.

C'est précisément le présupposé fondamental de Marlène Zarader dans son ouvrage sur Blanchot, *L'Être et le neutre*, publié en 2001. Cette hypothèse n'est pas nouvelle ; dans un article publié en 1959, « Intentionnalité et métaphysique », Lévinas affirme déjà que l'œuvre de Blanchot « ne se conçoit pas en dehors de l'idée radicale de l'intentionnalité[12]. » Plus tard, d'autres chercheurs de la même tradition phénoménologique (par exemple, Jérôme de Gramont, l'auteur de *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, l'événement*, et Etienne Pinat, qui signe *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une Phénoménologie*) ont suivi cette approche en considérant Blanchot comme un phénoménologue de l'expérience-limite[13]. (On peut aussi inclure dans cette lignée quelques ouvrages admirables de chercheurs anglo-saxons comme *The Dark Gaze. Maurice Blanchot and the Sacred* de Kevin Hart et *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy* de Gerald L. Bruns ; ces deux chercheurs partagent plusieurs postulats avec l'approche phénoménologique mais évitent les problèmes que j'analyserai en raison de

[11] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 32-34.

[12] Emmanuel Lévinas, « Intentionnalité et métaphysique » (1959), dans *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006, p. 199.

[13] J'emploie le mot « expérience-limite » en suivant la belle définition de Zarader : « Tout se passe alors comme si je *rencontrais* quelque chose qui échappe aux conditions habituelles de la rencontre, ou comme si l'*événement* qui s'impose soudain à moi excédait mes conditions habituelles d'accueil ou de réceptivité. » *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, coll. « Philia », 2001, p. 14.

leur extériorité par rapport à cette tradition[14].) Malgré les résultats remarquables de ces chercheurs (surtout à l'égard des sources philosophiques de Blanchot, de l'analyse conceptuelle qui exige une technicité philosophique et de la production d'un méta-langage qui nous permet d'écrire sur Blanchot sans imitation stylistique), leurs ouvrages posent au moins deux problèmes.

Le premier est la nécessité et le désir d'une justification disciplinaire, qui conduisent parfois aux rapprochements forcés avec les maîtres orthodoxes de la phénoménologie ainsi qu'aux interprétations douteuses. Les catégories fondamentales que présuppose une phénoménologie plus traditionnelle (comme conscience, intentionnalité, expérience) sont, sinon rejetées, au moins problématisées par Blanchot. Peut-on parler d'une phénoménologie qui conteste la possibilité de l'expérience elle-même ? Un tel style de pensée se justifie-il en tant que philosophie, non en tant qu'exercices littéraires, ou même délires mystiques, de spéculation ? Telle est la question centrale pour ces chercheurs. L'un des objectifs de leurs travaux consiste à revendiquer la *légitimité phénoménologique* de l'œuvre de Blanchot en l'inscrivant dans une tradition élargie (et principalement française) de la phénoménologie — une approche qui rappelle celle de Dominique Janicaud qui décrit un « tournant théologique » et une « phénoménologie éclatée » dans ce contexte pour traiter des phénoménologues français qui s'éloignent de plus en plus de leurs maîtres allemands[15]. La formule « *phénoménologie négative* » de Gerald L. Bruns exemplifie la relation ambigüe de Blanchot avec la phénoménologie dans cette piste de recherche dont le but consiste à décrire une pensée qui conteste la phénoménalité tout en appartenant à la phénoménologie[16]. L'insistance sur cette appartenance est récurrente : par exemple, Jérome de Gramont qui écrit : « l'œuvre de Maurice Blanchot appartient de plein droit à l'histoire de la phénoménologie, jusqu'à constituer une figure extrême d'une phénoménologie française si souvent fascinée par les figures de l'excès[17]. »

[14] Kevin Hart, *The Dark Gaze. Maurice Blanchot and the Sacred*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004. Gerald L. Bruns, *Maurice Blanchot : The Refusal of Philosophy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997, p. 136.

[15] Voir Dominique Janicaud, *La Phénoménologie dans tous ses états. Le Tournant théologique de la phénoménologie française* (1990) suivi de *La phénoménologie éclatée* (1998), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

[16] Gerald L. Bruns, *Maurice Blanchot : The Refusal of Philosophy*, Baltimore, *op. cit.*, p. 136.

[17] Jérôme de Gramont, « Préface », dans Étienne Pinat, *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une Phénoménologie*, Bucarest, Zeta Books, 2014, p. 7.

Une caractéristique étonnante de ces commentateurs, c'est la tentative constante d'établir la relation de Blanchot avec Husserl, bien que le nom de celui-ci n'apparaisse que rarement sous la plume de Blanchot, et que les postulats fondamentaux de leurs pensées soient radicalement différents. Le désir de trouver des affinités ou des contrastes avec le plus grand maître de la phénoménologie est une conséquence naturelle pour un chercheur obligé d'inscrire son objet d'étude dans cette tradition. Zarader consacre un chapitre de 64 pages à un « débat avec Husserl » et insiste sur une version blanchotienne de la réduction phénoménologique [18] . Jérôme de Gramont parle d'une « fidélité à l'entreprise husserlienne de la réduction[19] ». Étienne Piant crée des tableaux pour comparer les réductions phénoménologiques de Husserl, de Heidegger et de Blanchot[20]. Dans les meilleurs des cas, ces recours à Husserl permettent de saisir la manière dont les concepts de Blanchot excèdent les conditions de possibilité de l'expérience. Pourtant, cette entreprise de rapprochement a plus de sens pour une justification disciplinaire (Blanchot est un sujet légitime pour les phénoménologues ; un livre sur Blanchot appartient légitimement à la recherche phénoménologique) que pour une compréhension précise de Blanchot. Et l'analogie avec la réduction husserlienne donne l'illusion d'une méthodologie épistémologique qui est contredite par le mouvement de l'écriture chez Blanchot et la passivité radicale du sujet blanchotien, subissant une expérience plutôt que suivant une méthode et dont l'enjeu, contrairement à la démarche de Husserl, n'est pas épistémologique[21].

Deuxièmement, l'importance de la littérature est souvent réduite dans ces études. Par exemple, Zarader et Pinat se focalisent sur la description des formes d'expérience-limite (ce qui ne suppose pas par elle-même un contexte littéraire) en la comparant avec les discours des philosophes de la même tradition (Husserl, Heidegger, Sartre, Lévinas et Merleau-Ponty) — la littérature perd sa place centrale dans cette manière de concevoir une approche générale de Blanchot ; ce qui compte, c'est la description phénoménologique de l'angoisse, du malheur, de la dispersion du sujet, du mourir. Et l'analyse porte généralement plus sur les sources philosophiques que sur les sources littéraires ; plus sur les écrits tardifs, où il y a un contenu philosophique détachable, que sur les premiers écrits critiques. (D'ailleurs, ces deux problèmes

[18] Marlène Zarader, *LÊ'tre et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 87-88.

[19] Jérôme de Gramont, *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, l'événement*, Clichy, Corlevour, 2011, p. 18.

[20] Etienne Pinat, *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une Phénoménologie*, *op. cit.*, p. 272.

[21] Voir la description de la recherche, de l'errance et du détour dans *L'Entretien infini*, qu'on peut lire comme un méta-discours de Blanchot sur son propre mouvement de l'écriture. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 35-45.

apparaissent aussi, dans une moindre mesure, chez les chercheurs qui partent du point de vue, non pas strictement phénoménologique, mais de la philosophie contemporaine, comme Hugues Choplin et Olivier Harlingue[22].) Cette tendance n'est pas sans rapport avec l'inquiétude de la légitimité disciplinaire que nous avons identifiée. Ce que de Gramont écrit dans la préface du livre de Pinat paraît symptomatique à cet égard :

> *Ce n'est pas le moindre mérite du livre d'Etienne Pinat que d'avoir montré, à partir du motif de la mort, comment ce retournement du silence en ressource et de l'impossibilité en nécessité ne ressortit pas seulement de l'affaire de la littérature — ce qu'il faut dire assurément, et ce que montrent de manière définitive les récits blanchotiens — mais aussi de celle de la pensée comme philosophie, et plus précisément comme phénoménologie*[23].

Ici, ce qui paraîtrait surprenant pour un chercheur en littérature, c'est l'implication selon laquelle démontrer que l'œuvre de Blanchot déborde le domaine de la littérature (ce qui n'est pas faux) reste un préliminaire qu'il ne faut jamais perdre de vue tout le long de l'étude.

La tentative d'isoler un discours sur l'expérience-limite et non sur la littérature, n'a pas manqué de créer quelques embarras dans les analyses de Pinat. Dans le premier chapitre de son livre, « Le langage et la mort possible », la mort renvoie à la puissance d'abstraction du langage ; aucune expérience-limite liée à la mort n'est présente (ce qui explique sans doute la brièveté du chapitre). Dans le deuxième chapitre, il explique la notion de « solitude essentielle » dans *L'Espace littéraire* sans aucune référence à la création littéraire et la traite comme une expérience de l'impersonnel liée à la mort. Cette interprétation est fausse : selon Blanchot, la solitude essentielle est la relation de l'écrivain à son œuvre ; la question de la mort n'est pas directement présente dans le discours de Blanchot à propos de cette solitude. Le fait que Pinat remplace un discours sur l'écriture par une analyse de la mort est révélateur : comme si l'omniprésence de la question de la création littéraire créait des difficultés pour un lecteur qui souhaiterait trouver partout la question de la mort réelle plutôt que celle de la mort métaphorique.

---

[22] Hugues Choplin, *Chercher en silence avec Maurice Blanchot. À partir de la pensée française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nous, les sans-philosophe », 2013. Olivier Harangue, *Sans Condition. Blanchot, la littérature, la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nous, les sans-philosophe », 2009.

[23] Jérôme de Gramont, « Préface », dans Étienne Pinat, *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une Phénoménologie*, *op. cit.*, p. 6.

Pinat résume les arguments de son livre de manière suivante : « L'œuvre de Maurice Blanchot est philosophique, elle constitue une phénoménologie de la mort[24]. » Bien qu'il soit possible de construire une phénoménologie de la mort à partir de l'œuvre de Blanchot, cette démarche n'épuise nullement son discours sur la mort. Je soutiendrais même que cette approche ignore précisément l'originalité de ce discours : sa mise en relation avec la question de la création littéraire. Il faut examiner les éléments de l'œuvre de Blanchot qui embarrassent cette démarche purement philosophique, et trouver un nouveau schéma interprétatif qui établit une juste distance avec la phénoménologie. Ces éléments sont les suivants : la difficulté de séparer complètement la question de la mort de celle de l'écriture — c'est-à-dire, de séparer un discours philosophique d'un discours sur la littérature —, et la nature métaphorique des concepts que mobilise Blanchot. Pour affronter ces deux difficultés, il faut d'abord situer Blanchot non pas dans l'stoire de la phénoménologie, mais dans l'histoire philosophique de la *littérature* et analyser la métaphore de la mort *en tant que métaphore*. Si nous reposons la question du rapport entre le discours blanchotien sur la mort et la phénoménologie après ce travail, nous trouvons chez Blanchot, non pas une phénoménologie de la mort, mais une phénoménologie de la création littéraire qui se déploie à travers une série des figures métaphoriques de la mort.

2. Histoire philosophique de l'idée de littérature

Jacques Rancière, dans *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, me semble présenter une perspective qui permet de saisir l'intrication de la littérature et de la philosophie chez Blanchot. Cet ouvrage vise à tracer la constitution de l'idée de littérature dans les discours spéculatifs des écrivains et des penseurs depuis la fin du XVIII^{e} siècle. À partir de la difficulté à définir la littérature, Rancière entame une enquête archéologique du concept lui-même, selon l'hypothèse que « [l]es simples pratiques des arts ne se laissent pas séparer des discours qui définissent les conditions de leur perception comme pratiques d'art[25]. » Les points de repère que choisit Rancière pour cette histoire de concept sont pertinents pour notre recherche : en amont, c'est un Voltaire pré-historique, pour qui le mot *littérature* est encore étranger à son acception actuelle et signifie la connaissance des œuvres des Belles Lettres ; en aval, on trouve Blanchot, qui décrit la littérature comme « expérience radicale du langage,

[24] Étienne Pinat, *ibid.*, p. 264.

[25] Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998), Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p. 8.

vouée à la production d'un silence[26]. » Entre les deux, c'est l'histoire du discours sur la littérature qui constitue un processus de l'émancipation par rapport aux principes de la *mimesis*, et un mouvement de l'absoluïsation de la littérature. Bien que Rancière n'insiste pas explicitement, le choix de Blanchot comme le dernier point de repère nous invite à le considérer comme le point culminant et la fin de l'histoire d'un concept. C'est ainsi qu'on peut mieux positionner Blanchot par rapport à la littérature et à la philosophie dans le contexte de notre étude ; non pas comme un critique littéraire chez qui on découvre une pensée débordant la littérature et tendant vers la philosophie, mais comme penseur qui fait partie d'une *histoire philosophique du concept de littérature* ; non pas seulement comme un phénoménologue de l'expérience-limite, mais comme celui dont la fascination pour l'expérience-limite prend sens dans une histoire générale du discours qui constitue l'idée de littérature.

Un autre cadre conceptuel qui nous aide à penser ce discours se trouve chez Jean-Marie Schaeffer dans un contexte plus large de la philosophie esthétique. Dans *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XIII*e *siècle à nos jours*, il propose une analyse de ce qu'il appelle *la théorie spéculative de l'ar*t ; spéculative parce que la théorie en question s'éloigne des œuvres réelles et « projette une entité transcendante censée *fonder* la diversité des pratiques artistiques et ayant ontologiquement priorité sur elles[27] ». Le postulat fondamental de cette théorie consiste à définir la finalité de la pratique artistique comme recherche d'une réponse à la question ontologique de la définition de l'art, un postulat qui conduira finalement, dans le domaine de la production artistique, au minimalisme et à l'art conceptuelle du XXe siècle. Cette théorie présuppose une fonction cognitive spécifique et exclusive de l'art, comme « le savoir fondamental et le savoir des fondements », et a pour fonction historique sa sacralisation[28]. Bien que Blanchot ne soit pas une référence majeure pour Schaeffer, son analyse et sa critique virulente de la théorie spéculative de l'art pourrait s'appliquer à quelques caractéristiques générales de la pensée de Blanchot : la projection d'une entité transcendante (un discours sur la Littérature ou l'Écriture au lieu d'œuvres ou de genres spécifiques) qui sert de principe régulateur pour le traitement souvent similaire d'une diversité d'œuvres ; la littérature comme fonction cognitive permettant l'accès aux diverses formes d'expérience-limite par définition inaccessibles ; une quête essentialiste qui conduit à la

[26] *Ibid*., p. 9.

[27] Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII*e *siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

[28] *Ibid.*, p. 15.

valorisation d'œuvres auto-référentielles et minimalistes (Samuel Beckett et Louis-René des Forêts). Penser Blanchot dans le contexte de la théorie spéculative de l'art nous permet de maintenir une distance critique avec Blanchot — c'est aussi la position de la plupart des penseurs contemporains de la littérature vis-à-vis de lui — maintenant considéré comme l'incarnation du paradigme dépassé de l'absolu littéraire. Je suis conscient du mérite de cette position sans l'adopter complètement ; j'ai l'impression qu'on néglige trop souvent l'aspect *essayiste* de Blanchot en réduisant sa pensée à certains concepts (comme le « dehors » et le « neutre ») qui se conforment à un tel paradigme. La plupart des ouvrages théoriques de Blanchot sont des recueils d'essais antérieurement publiés et il commence sa carrière littéraire en chroniquant l'actualité littéraire des années 30 et 40. Il est nécessaire d'être attentif à ce qu'il y a d'aventureux et d'inconsistant dans cette forme d'écriture, qui consiste à la fois en répétitions et variations. Je ne perdrai pas de vue le paradigme dépassé de la théorie spéculative qu'on peut identifier chez Blanchot, mais j'insiste aussi sur ce qui ne s'accorde pas nécessairement avec lui en commentant des essais moins discutés et en résumant quelquefois les thèses Blanchot sans les grands mots blanchotiens.

3. La métaphoricité de la mort

Dans ce contexte de la recherche de l'*histoire philosophique du concept de littérature* ou, pour paraphraser Schaeffer, de la *théorie spéculative de la littérature*, Laurent Jenny effectue un infléchissement méthodologique intéressant dans *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)* : il thématise la question de la métaphore. L'objectif de l'ouvrage est de comprendre la manière dont, après le déclin de la métaphore de la République des Lettres, « l'innovation littéraire, et souvent l'essence même de la littérature, vont se penser en termes de révolution politique[29] » sur la scène de la littérature française de 1830 à 1975. Cette démarche nous rappelle l'importance de la question de la forme dans l'analyse du discours sur la littérature ; les acteurs qui constituent cette histoire ne sont pas des théoriciens rigoureux ou des philosophes académiques, mais des écrivains qui spéculent sur leurs propres pratiques. Le langage de leur discours n'est pas celui des linguistes ou des philosophes analytiques, mais un langage littéraire imprégné de rhétorique et de métaphores. En suivant

[29] Laurent Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2008, p. 6.

l'évolution de ces métaphores, nous pouvons décrire la transformation de l'idée de la littérature à travers l'histoire. Mais en quel sens doit-on entendre le mot « métaphore » ?

Dans un bilan de la théorie de la métaphore, Georges Kleiber établit la distinction entre trois usages du mot chez les théoriciens : les métaphores comme emploi de mot, les métaphores de concepts (métaphores onomasiologiques) et les métaphores d'objets[30]. Les métaphores comme emploi de mots s'accordent avec la définition traditionnelle de la métaphore : dans la tradition rhétorique depuis Aristote[31], la métaphore est définie comme emprunt ou substitution des mots, comme « transposition d'un nom étranger à une autre chose, laquelle, de ce fait, ne reçoit pas de dénomination propre[32] » selon le résumé de Paul Ricœur. C'est le cas où une figure rhétorique nous frappe par sa déviance, son étrangeté et son écart avec l'usage ordinaire du mot. Les métaphores d'objets sont caractérisées par la *figuralité verticale* au sens où un objet concret sert de figure pour une entité supérieure, abstraite. Ce qui est surtout pertinent pour nous, c'est le cas des métaphores conceptuelles qui, selon l'approche cognitiviste de George Lakoff et Mark Johnson dans *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, ne doivent pas être considérées comme affaire de langage mais plutôt comme affaire de pensée. Un exemple simple des métaphores conceptuelles chez Lakoff et Johnson est le suivant : « La discussion, c'est la guerre ». Il s'agit d'une métaphore présente dans diverses expressions du langage quotidien : « Vos affirmations sont *indéfendables*. Il *a attaqué chaque point faible* de mon argumentation. Ses critiques *visaient droit au but* […][33] » Ainsi à une métaphore conceptuelle correspond une pluralité des actualisations linguistiques. Dans mon étude, je proposerai une série de figures de la mort (le suicide, le meurtre, le cadavre…) qu'on peut considérer comme métaphores conceptuelles qui permettent leurs actualisations différentes dans l'écriture de Blanchot.

---

[30] Georges Kleiber, « Du triple sans de métaphore », dans *Langue française*, nº 189, 2016, p. 15-34. Pourtant, on doit ajouter une quatrième catégorie, les métaphores comme phrases, tel qu'elles sont analysées par Paul Ricœur : il résume les théories qui considèrent la métaphore comme affaire de la phrase sous le nom de la théorie de la tension. Cette théorie explique le fonctionnement de la métaphore non par la relation paradigmatique avec le mot substitué, absent, mais par la relation syntagmatique de l'énoncé dont l'hétérogénéité des éléments crée un défi sémantique et produit l'interaction, c'est-à-dire tension. Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975.

[31] « La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie. » Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1990, p. 118.

[32] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, 1975, p. 87.

[33] Kleiber, « Du triple sans de métaphore », art. cité, p. 14.

La notion des métaphores conceptuels servent principalement à analyser le langage ordinaire pour révéler une couche profonde de pensée de la communauté linguistique et culturelle, mais Lakoff et Johnson emploient aussi cette même notion pour analyser les métaphores qui échappent à la conceptualité conventionnelle, les métaphores dites « imaginatives et créatives[34] ». Cette ambiguïté existe aussi dans le cas de Blanchot. Le rapport métaphorique de la mort et de l'écriture est une invention de Blanchot au sens où il n'est pas inscrit dans le langage ordinaire. Cependant, nous pouvons en trouver des échos lointains dans la figure d'Orphée, un poète qui descend aux enfers. Il est aussi possible de constituer une communauté de penseurs qui partagent cette pensée métaphorique : Barthes qui écrit de temps en temps des phrases blanchotiennes dans « Le Degré zéro de l'écriture », Agamben qui reprend la question philosophique de la relation du langage et de la mort[35] et Derrida pour qui l'écriture, opposée à la parole *vivante*, est associée à la mort.

4. L'expérience et l'acte créateur

Si nous ne lisons pas Blanchot comme phénoménologue de l'expérience-limite, pourquoi garder le mot phénoménologie ? D'abord, la phénoménologie nous aidera à situer Blanchot dans l'histoire de la théorie littéraire du XX^{e} siècle. Comme science de l'expérience, la phénoménologie a fourni à la critique et à la théorie littéraires une approche centrée sur les états de la conscience dans sa rencontre avec les œuvres littéraires. Dans l'après-guerre, les courants de critique littéraire d'inspiration phénoménologique ont tendance à se focaliser sur l'expérience du lecteur (par exemple, la théorie de la réception esthétique de Hans Robert Jauss ou la « conscience critique » de Georges Poulet). Il y a aussi des critiques qui prennent l'expérience de l'écrivain comme objet d'étude ; pourtant, l'exploration de cette expérience dans sa généralité n'est pas une fin en soi, mais une manière pour mieux comprendre un auteur ou une œuvre spécifique — c'est le cas de Jean-Pierre Richard qui se concentre plus sur la singularité des écrivains que sur une structure générale de la conscience littéraire. Dans la critique littéraire de Blanchot, il s'agit d'un mouvement inverse : ses commentaires sur des

[34] George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (1980), Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 139.

[35] Voir Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, trad. Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détrois », 1991.

auteurs et des œuvres spécifiques donnent l'impression de constituer, dans leur ensemble, une théorie générale l'expérience de la création.

Le mot « phénoménologie » a une histoire qui a entretenu le caractère imprécis du terme, même chez les philosophes : quand on qualifie un passage de « description phénoménologique », on ne songe pas aux critères définitoires de cette discipline ou aux similitudes qu'il faut établir avec Husserl ; on désigne simplement le surgissement du concret (un exemple de l'acte de perception, une scène spécifique, une situation avec des personnages) dans une prose abstraite. Dans l'histoire de la critique littéraire, on emploie le mot pour signifier une orientation générale vers des questions comme l'expérience littéraire et l'accès de la conscience au monde à travers la littérature. Je revendique cet usage non-spécialiste du terme ; cette élasticité nous aide à éviter de dénaturer la pensée, et surtout la pratique, de ces critiques et penseurs qui ne sont pas des phénoménologues professionnels.

La question de l'expérience est au cœur de la pensée de Blanchot, et le mot « expérience » figure quelques fois dans les titres de ses essais (par exemple, « L'Expérience de Mallarmé », « L'Expérience d'"Igitur" » et « L'Expérience originelle » dans *L'Espace littéraire*). Pour lui, privilégier l'expérience au détriment de l'œuvre ou de l'objet artistique, c'est à la fois une position théorique et une orientation à l'intérieur de l'histoire moderne de la littérature. Dans un article de 1945 sur un roman aujourd'hui oublié d'André Chamson, *Le Puis des miracles*, Blanchot écrit :

> *Il est indéniable qu'un certain nombre d'œuvres romanesques se ressemblent ou plutôt semblent appartenir à un même courant. Les raisons nombreuses, mais l'une d'elles est évidente. C'est que plusieurs auteurs ont cru voir dans le roman un moyen d'expérience, une possibilité de découverte, un essai pour mettre en cause et éprouver le sens de leur destin. […] ce qui compte n'est plus la création d'une œuvre ; l'art passe au second plan, il n'est pas supprimé parce qu'il est peut-être indispensable, c'est peut-être un mal nécessaire, un résidu, un pouvoir qu'on élimine lorsqu'on s'en est rendu maître ou, au contraire, un moyen privilégié d'expérience […] l'art ne se rapporte plus à la réalisation d'un objet durable et beau, il n'a d'importance que comme moyen d'approfondissement d'une situation où l'auteur est personnellement engagé. À la limite, l'œuvre est un vestige, une trace, un fouillis de lignes incompréhensibles, comme* Le Chef-d'œuvre inconnu*, marquant pour son auteur seul l'affirmation de quelque chose plus important ou d'unique qu'il a vu*[36].

[36] Maurice Blanchot, « Autour du roman » (1945), dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 18.

Ce passage est la meilleure exégèse sur le « désœuvrement » blanchotien, qui n'est rien d'autre que cette opération de substitution de l'expérience à l'œuvre en tant qu'artefact durable, de la phénoménologie de la création à l'ontologie des objets et à l'esthétique du beau. L'achèvement d'une œuvre perd son importance : l'écriture est un « moyen privilégié de l'expérience » pour l'auteur, une activité indéfiniment relancée et, en ce sens, elle est destinée à l'inachèvement. Cette phénoménologie de l'expérience de l'auteur conduit à une désubstancialisation des œuvres littéraires pour en découvrir une dimension fuyante mais essentielle : l'expérience de l'acte créateur comme ce sur quoi on doit réfléchir pour penser la littérature. Michel Foucault saisit très bien ce dégagement d'une nouvelle dimension comme objet privilégié d'une pensée de la littérature quand il dit dans un entretien :

> *[Selon Blanchot] les œuvres se relient les unes aux autres par cette face extérieure de leur langage où paraît la « littérature ». La littérature est ainsi ce qui constitue le dehors de toute œuvre, ce qui ravine tout langage écrit et laisse sur tout texte la marque vide d'une griffe. Elle n'est pas un mode de langage, mais un creux qui parcourt comme un grand mouvement tous les langages littéraires*[37].

Je voudrais ajouter que cette « face extérieure » des œuvres se situe dans l'épreuve de l'écriture et doit se comprendre à partir d'une phénoménologie de la création littéraire. Quand Blanchot écrit cette phrase souvent mal comprise dans *Le Livre à venir* : « la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition[38] », il ne s'agit pas d'une prédiction de la fin de littérature, mais de ce mouvement de désubstancialisation : la littérature disparaît au sens où elle — en tant qu'objet déterminé — est remplacée par l'expérience de création et de la recherche chez les écrivains. La thèse historique de la fin de l'art est évoquée mais très vite écartée au profit de cette réflexion d'ordre ontologique et phénoménologique ; la formule équivoque de la disparition de la littérature est sans doute délibérément préservée pour son effet de provocation. N'oublions pas que Blanchot fut un journaliste politique.

Cette désubstancialisation des œuvres préfigure ce que les critiques d'art appelleront la « dématérialisation de l'art[39] » dans les années 60 dans le contexte de l'art conceptuelle, ou l'«

---

[37] Michel Foucault, « Sur la façon d'écrire l'histoire », dans *Dits et écrits, I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 621.

[38] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1959, p. 165.

[39] John Chandler et Lucy Lippard, « The Dematerialization of Art », dans *Art international*, vol. 12, nº 12, 1968, p. 31-36.

état gazeux[40] » de l'art selon Yves Michaud ; elle ne manque pas non plus de rappeler la tentative avant-gardiste de renouer l'art et la vie par l'élimination des artefact dans ses nouvelles pratiques artistiques comme le *happening* d'Allan Kaprow. Certes, le contexte, le point de vue et la solution sont tous différents, et Blanchot ne cherche pas à détruire les objets artistiques, mais diminue leur importance par un infléchissement du schéma de pensée. Julien Gracq a une intuition similaire quand il remarque, non pas dans la production littéraire elle-même, mais chez les lecteurs de son époque un changement de goût, un « [d]élaissement du chef-d'œuvre au profit de tout ce qui, de l'écrivain, babille et jase encore autour de lui en liberté[41] ». Quelle est la conséquence de ce déplacement ? L'art et la vie sont originellement liées si la littérature réside plus dans l'expérience créatrice que dans l'ouvrage produit. C'est pourquoi accuser Blanchot au nom d'un retour à la vie réelle dans la littérature me semble problématique. L'accusation de l'enfermement du textualisme — notre lieu commun contemporain pour critiquer l'héritage du siècle précédent — ne s'applique pas toujours bien à Blanchot ; le problème de Blanchot consiste non pas en une rupture entre l'écriture et l'expérience de la vie, mais en une conception restreinte de ce qui compte comme expérience. On peut considérer l'approche générale de Blanchot comme une proposition puissante concernant la question : que doit-on prendre comme objet de réflexion quand on pense la littérature — le message verbal, le support matériel, le contexte ? Blanchot donne une réponse singulière qui combine la phénoménologie et une espèce de génétique avant la lettre (comme l'étude de ce qui précède le texte) : il décrit l'expérience de l'acte créateur souvent à travers une lecture de l'*avant-texte* : des correspondances, des journaux intimes, des projets et des œuvres inachevées. Ces sources ne sont pas mobilisées pour une meilleure compréhension d'une œuvre particulière, comme dans l'étude génétique actuelle, mais pour une exploration générale du processus de la création littéraire. Cette *génétique phénoménologique* me semble un geste profond qui n'a pas trouvé d'assez d'échos chez les théoriciens et les critiques postérieurs.

5. Figures de la mort

Notre étude se divise en cinq chapitres, chacun se focalisant sur un ou deux concepts liés à la mort et servant d'une métaphore de la création littéraire ; j'appelle ces concepts *figures*

[40] Vves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

[41] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corit, coll. « Rien de commun », 1981, p. 284.

de la mort pour insister sur leur nature métaphorique. Je commencerai par la figure du suicide dans le premier chapitre. Dans *La Part du feu*, Blanchot invente une formule mystérieuse, « Le suicide des mots », à propos de Kafka, formule qui devra retenir notre attention. Puis, je traiterai de la question du suicide des écrivains dans *Le Livre à venir*, un livre dans lequel Blanchot met en scène la tentation du suicide en dramatisant la vie d'écrivain et son rapport à l'acte créateur. J'enchaînerai avec une partie plus théorique pour analyser l'attitude négative de Blanchot envers le suicide, un acte qu'il considère comme contradictoire dans *L'Espace littéraire*.

Le deuxième chapitre se consacrera à l'usage de la figure du meurtre pour décrire le langage littéraire chez Blanchot. Je discuterai d'abord de la théorie du langage chez Blanchot en examinant ses commentaires sur Mallarmé. Et le reste du chapitre sera entièrement dédié à un seul texte, « La littérature et le droit à la mort ». Dans cet essai majeur de Blanchot, il emploie plusieurs métaphores de la mort — toutes liées au meurtre et à la figure de Sade — pour décrire l'activité d'écrivain. Je tenterai surtout de suivre et d'expliquer la transformation de ces métaphores (le passage de l'une à l'autre), processus qui rend le texte de Blanchot difficile.

Je continue mon commentaire de « La littérature et le droit à la mort » dans le troisième chapitre pour étudier l'emploi de la figure du cadavre et de la résurrection dans ce texte. Ensuite, j'enchaînerai avec la théorie de l'image-cadavre dans *L'Espace littéraire.* Je soutiendrai que l'*image* au sens blanchotien ne se limite pas au domaine des arts visuels ; je démontrerai comment il généralise la notion de l'image et l'applique à la littérature dans son essai sur Bachelard recueilli dans *L'Entretien infini*.

Le chapitre suivant portera sur les figures du survivant et du témoin. Ces deux figures sont réunies dans le même chapitre en raison de leur proximité conceptuelle : un témoin est par définition un survivant ; il faut qu'il soit en vie pour pouvoir témoigner. Une thèse que certains textes de Blanchot complexifient, comme nous le verrons. Les personnages qui représentent la survie seront le chasseur Gracchus de Kafka, Malte de Rilke et Orphée selon Blanchot. Puis, je traiterai de la notion de témoin chez Blanchot à partir de ces textes sur la Shoah, et finirai avec une interprétation de *L'Instant de ma mort*, le récit blanchotien du témoignage.

Le dernier chapitre aura pour sujet la figure de l'autre et celle de l'ami. Je commencerai par l'influence de Lévinas sur Blanchot dans *L'Entretien infini* livre où Blanchot commence à repenser des sujets qui lui ont toujours été chers par le biais d'une théorie lévinassienne de

l'altérité ; je me concentrerai surtout sur la manière dont la figure de l'autre se transforme en figure de la mort. Le dernier sujet traitera de la notion d'amitié. J'analyserai la relation entre l'amitié et la mort dans *La Communauté inavouable* de Blanchot, et terminerai mon étude en parcourant les textes que Blanchot a rédigé à la mort de ses amis.

Chapitre I. Le suicide des mots et des écrivains

Ce premier chapitre sera consacré à la figure du suicide et à sa relation avec l'expérience littéraire. Dans les articles de Blanchot écrits pendant la Seconde Guerre mondiale, la mort n'est pas encore un sujet dominant. Nous pouvons trouver dans « L'expérience de Proust[42] » une espèce de scène originelle dans laquelle l'écrivain écrit en mourant, meurt en écrivant. L'expression « mourir continuellement[43] » dans cet article préfigure la notion de « mourir » qui n'est pas encore théorisée. Les personnages proustiens sont creusés par le néant et la mort est définie comme négativité : une définition élargie qui permettra plus tard un déplacement métaphorique dans la théorie blanchotienne du langage. Le point de départ pour une réflexion importante sur la mort est l'essai intitulé « La Lecture de Kafka » — publié dans *L'Arche* en novembre 1945 et recueilli sous le nom de « Kafka et la littérature » dans *La Part du feu* — où la figure du suicide se trouve dans la formule « le suicide des mots[44] » et sert de métaphore conceptuelle actualisée en divers arguments ; par cette expression, Blanchot décrit la langue littéraire comme ayant un fond de non-langage comme condition de possiblité qui conteste la possibilité du langage elle-même. Cette thèse blanchotienne du « suicide des mots » est la conséquence directe de sa réflexion sur le langage ainsi que sur la notion d'*exigence*, que je présenterai avant de commenter « Kafka et la littérature ».

1. L'exigence de l'authenticité et le paradoxe de Pascal

Blanchot est le penseur de l'exigence par excellence[45] : l'exigence d'écrire, celle du neutre, celle du fragmentaire… Il y en a une qui est moins nommée, moins discutée, mais essentielle pour saisir l'aporie du langage qui l'obsède : l'exigence de l'*authenticité*. Blanchot emploie rarement ce mot, sans doute parce qu'il risque de renvoyer à un aspect de la pensée heideggerienne (l'opposition entre *Eigentlichkeit* et *Uneigentlichkeit*) dont Blanchot se méfie. Cependant, dans un passage sur Rousseau, cette notion devient la clé de son analyse. La question que pose le cas Rousseau est la suivante : comment garantir la vérité d'une écriture

[42] Maurice Blanchot, *Faux pas,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1943, p. 53-58.

[43] *Ibid.*, p. 54.

[44] *Id.*, *La Part du feu,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1949, p. 30.

[45] Certains commentateurs anglophones comprennent très bien ce point et intitulent leur ouvrage collectif *L'Exigence de l'écriture*. Voir Carolyn Bailey Gill (dir.), *Maurice Blanchot. The Demand of Writing*, London, Routledge, 1996.

autobiographique ? D'abord, on peut songer à l'exhaustivité : tout dire pour qu'il y ait la concordance absolue de la vie et de l'écriture. Projet inimaginable vu que l'infini de la réalité ne trouvera jamais son équivalent dans le volume d'un livre. L'autre option consiste à comprendre la vérité autrement. La vérité réside dans l'immédiat : l'écrivain l'atteint en éliminant les artifices littéraires de son temps pour trouver un langage spontané qui renoue l'écriture et la vie. Selon Blanchot, c'est cette deuxième option qui nous permet de comprendre l'écriture autobiographique de Rousseau. En s'appuyant sur l'essai de Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*[46], Blanchot décrit le mouvement du passage du régime de la ressemblance à celui de l'authenticité, de la question du contenu à celle du langage. Au lieu d'établir la ressemblance du contenu à des faits empiriques infinis, Rousseau cherche la vérité sur le plan de la forme. Cependant, le langage de la spontanéité pure est une tâche difficile ; d'où la dualité stylistique de Rousseau : en lui, un rhétoriqueur naturel et un inventeur libre toujours en guerre. La recherche de l'authenticité conduit à un travail du langage contre le langage. Ainsi Rousseau inaugure-t-il la figure de l'écrivain « acharné à écrire contre l'écriture, "homme de lettres plaidant contre les lettres[47]" ».

J'ai commencé par cette réflexion sur l'autobiographie pour résister à la réduction de la pensée blanchotienne à un autotélisme pur du langage. Dans les textes de Blanchot avant les années 50, le renouvellement formel, souvent revendiqué, n'est pas une fin en soi, mais naît d'un rapport entre le langage et l'état existentiel de l'écrivain. Avec quelques précautions, nous pouvons risquer de dire que, sous-jacente à l'œuvre de Blanchot, il y a une notion de l'*autobiographie généralisée* qui serait co-extensive avec l'écriture littéraire selon la définition restreinte que donne Blanchot. C'est-à-dire que, même s'il ne s'agit pas d'une autobiographie, un genre que Blanchot rend souvent problématique, l'écriture est inséparable avec le rapport entre l'écrivain et son expérience existentielle, un rapport soumis à l'exigence de l'authenticité telle que nous l'avons présentée ; non pas en tant que ressemblance (véracité autobiographique), mais en tant que recherche d'une forme de langage fidèle. Dans « De l'Angoisse au langage », Blanchot propose de considérer l'écriture non pas comme une « occupation » mais comme un « état de l'homme[48] ». Cet état en question recevra plusieurs noms, tous étant des variations de l'angoisse — le malheur, la souffrance et la douleur. Le commencement de la création a pour

[46] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

[47] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 61.

[48] *Id.*, *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 11.

condition une situation existentielle, souvent décrite comme catastrophique ; par exemple dans un essai sur *Aytré qui perd l'habitude* de Jean Paulhan[49], un récit dont le langage du narrateur se transforme à l'ombre des événements désastreux :

> *[La Littérature] suppose un écroulement, une sorte de catastrophe initiale et le vide même que mesurent l'anxiété et le souci, oui, on peut être tenté de le croire. Seulement, remarquons-le, cette catastrophe ne s'abat pas uniquement sur le monde, les objets qu'on manie, les choses que l'on voit, elle s'étend aussi au langage*[50].

Ou encore :

L'écrivain ne débute pas toujours avec l'horreur d'un crime qui lui ferait sentir son instabilité dans le monde [référence à l'intrigue du *Aytré qui perd l'habitude*], mais il ne peut guère songer à commencer autrement que par une certaine incapacité de parler et d'écrire, par une perte de mots, par l'absence même des moyens dont il surabonde. Ainsi lui est-il indispensable de sentir d'abord qu'il n'a rien à dire[51].

Blanchot généralise la relation entre l'écriture et l'événement dans ce récit et en fait une allégorie de la condition de l'écrivain. Nous pouvons d'abord remarquer une détermination affective de l'acte créateur[52]. L'insistance sur l'état existentiel ne disparaîtra jamais chez Blanchot, même dans *L'Écriture du désastre*, bien que sa tendance à l'abstraction dans ses écrits tardifs rende l'aspect affectif moins évident[53]. L'intensité affective subie par l'écrivain conduit à la dépossession du langage. L'événement, la « catastrophe initiale », qui sollicite le désir de l'écriture en est l'interdiction en même temps. Pour employer un langage derridien : l'état affectif en question est à la fois la condition de possibilité pour la création littéraire et sa condition d'impossibilité. Par ailleurs, le plaisir de l'écriture devient un point aveugle dans ces textes de Blanchot (un anti-Barthes ?). La pensée blanchotienne est incapable de comprendre un écrivain joyeux, qui passerait pour un oxymore puisqu'être-heureux et être-écrivain sont

---

[49] Jean Paulhan, « Aytré qui perd l'habitude » (1921), dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « NRF », p. 237-260.

[50] Maurice Blanchot , *La Part du feu*, *op.* cit., p. 74.

[51] *Ibid*.

[52] Evelyne Grossman a raison d'insister sur la « dynamique des affects » et le « trajet des forces pulsionnelles » dans le processus créatif décrit par Blanchot. Evelyne Grossman, « Les anagrammes de Blanchot », dans *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 144.

[53] Dans un fragment, il explique pourquoi il préfère « passivité » à la « souffrance » en raison de l'équivoque de cette dernière. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1980, p. 30.

deux états d'homme mutuellement exclusifs[54]. Blanchot ignore ce que Barthes appelle l'*ambivalence* de la « défaillance du discours », qui, pour celui-ci, résulte non seulement de la « misère absolue », mais aussi de la « jubilation ardente du "vivant[55]" ».

Nous pouvons constater que cette description de la scène originelle de l'écriture pose une question liée à l'exigence de l'authenticité : comment rester fidèle à un état aphasique tout en écrivant ? Cette tension est le présupposé principal de maints textes de Blanchot, surtout dans les années 40. « Aller jusqu'au bout » et « se perdre » sont deux expressions récurrentes dans *Faux Pas*. L'angoisse exige une perte de soi, et si l'aventure de Malte Laurids Brigge est un échec, c'est parce que, selon Blanchot, il ne sait pas assez aimer l'angoisse, ne s'approche pas assez de la désintégration du langage[56]. Et *Le Mythe de Sisyphe* agace Blanchot parce que Camus fait de l'absurde non pas « ce qui dérange et brise tout », mais « une sorte de salut[57] ». Blanchot s'inspire sans doute de Valéry qui, à propos de la phrase de Pascal « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », écrit : « Une détresse qui écrit bien n'est pas si achevée qu'elle n'ait sauvé du naufrage quelque liberté de l'esprit, quelque sentiment du nombre, quelque logique et quelque symbolique qui contredisent ce qu'ils disent[58] ». Cette question valéryenne fascine Blanchot au point où il la met en scène plusieurs fois[59]. Il s'étonne devant la phrase « je suis seul » : un aveu de la solitude qui, comme acte de communication, établit un rapport humain avec le lecteur et, par conséquent, abolit la réalité de la solitude[60]. Souvent, Blanchot simplifie la situation jusqu'au point où nous pouvons la citer comme un exemple de la contradiction performative : l'acte d'énonciation contredit le contenu de l'énoncé ; le fait de dire annule la validité de ce qui est dit. L'importance de ce phénomène pour Blanchot est

[54] L'exception faite de la notion de « légèreté ». Voir Dominique Rabaté, « Légèreté de Maurice Blanchot » dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 475-488 et Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises »,1998, p. 137. Evelyne Grossman repère aussi une forme d'humour « quasi-indécelable, incompréhensible à beaucoup » chez Blanchot. Evelyne Grossman, « Blanchot le héros », dans *L'Angoisse de penser*, *op. cit.*, p. 131.

[55] Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, coll. « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes », 2015, p. 111.

[56] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 64.

[57] *Id.*, *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 70.

[58] Paul Valéry, *Œuvres*, t. I, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 463.

[59] Pour une étude générale sur Blanchot et Valéry à partir de cette problématique, voir Masanori Tsukamoto, « "La main de Pascal" : Écriture et Détresse », dans *L'Autre de l'œuvre*, Yoshikazu Nakaji (éd.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 213-223. Pour une étude sur la même question qui se focalise sur Valéry, voir son autre texte, « Littérature et langage indirect chez Valéry », dans *Fabula / Les colloques*, « Paul Valéry et l'idée de littérature » [en ligne], URL : http://www.fabula.org/colloques/document1418.php.

[60] Maurice Blanchot, *Faux Pas*, *op. cit*., p. 9.

d'ailleurs très bien saisie par Michel Foucault qui commence son commentaire, « La Pensée du dehors », par le paradoxe du menteur[61].

2. Le langage-papillon de Kafka : métaphore du suicide dans le *Journal*

Dans « Kafka et la littérature », c'est à ce paradoxe performatif que Blanchot conduit sa réflexion. Il pose d'abord la question de la vocation de l'écrivain avec le cas de Kafka. Puis, il oriente la discussion vers la nature du langage et s'interroge sur la phrase « je suis malheureux » ; le malheur en question est une variation de l'état affectif aphasique que nous avons présenté. Voici l'analyse de Blanchot :

> *C'est comme si la possibilité que représente mon écriture avait pour essence de porter sa propre impossibilité — impossibilité d'écrire qu'est ma douleur —, non pas seulement de la mettre entre parenthèse ou de la recevoir en elle sans la détruire ni être détruite par elle, mais de n'être vraiment possible que dans et à cause de son impossibilité. Si le langage et en particulier le langage littéraire ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui la fonde ; c'est ce mouvement qui, en anticipant sur son néant, détermine sa possibilité qui est d'être ce néant sans le réaliser. En d'autres termes, le langage est réel parce qu'il peut se projeter vers un non-langage qu'il est et ne réalise pas*[62].

Qu'est-ce que c'est que ce « langage s'élançant vers sa mort » ? Un langage-papillon se précipitant vers le feu ? Le papillon est une image de l'art pour Kafka selon une entrée de son *Journal* que Blanchot cite dans *L'Espace littéraire* : « L'art vole autour de la vérité, avec l'intention décidée de ne pas s'y brûler.[63] » Le danger, l'approche et l'interdit de contact sont pertinents. Cette image rend explicite une dimension déjà présente dans les textes que nous avons analysés. La direction, la tendance (« s'élancer vers », « se projeter vers ») annonce une téléologie : l'état du non-langage n'est pas seulement l'origine de la création, mais aussi sa fin. L'écrivain est celui qui écrit contre le langage qui falsifie l'état aphasique auquel il cherche à rester fidèle — le mot que Blanchot utilise dans les années 40 pour décrire cet acte d'*écrire-contre* est « contestation ». On retrouve ici la figure de Rousseau « acharné à écrire contre l'écriture ». La condition de la littérature est aussi légèrement modifiée : l'existence seule de

[61] Michel Foucault, « La pensée du dehors », dans *Critique*, nº 229, juin 1966, p. 523.

[62] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 27-28.

[63] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 112-113.

l'état affectif ne suffit pas ; c'est le mouvement du langage vers lui qui constitue la condition de possibilité de la création — un écrivain qui écrit en subissant cet état mais qui n'essaie pas de le retrouver dans le langage n'est pas écrivain : c'est ce mouvement de retour qui fonde le langage littéraire. Avec cette réflexion, Blanchot avance la thèse du « suicide des mots » :

> *[…] c'est à l'intérieur des mots que ce suicide des mots doit se tenter, suicide qui les hante mais ne peut s'accomplir, qui les conduit à la tentation de la page blanche ou à la folie d'une parole perdue dans l'insignifiance. Toutes les solutions sont illusoires. La cruauté du langage vient de ce que sans cesse il évoque sa mort sans pouvoir mourir jamais*[64].

La forme de langage que cherche la littérature est alors identifiée au silence de la page blanche et à la folie, deux images correspondant respectivement à Mallarmé et à Hölderlin. L'écrivain cherche, à travers l'écriture, l'envers impossible du langage dont il ne laisse apercevoir que la tentative de s'en approcher. Prenons comme exemple Hölderlin qui, selon Blanchot, formule deux thèses contradictoires : d'un côté, le Sacré est une pure extériorité « irrévélée », par définition non linguistique ; de l'autre, la poésie est une parole sacrée. Face à cette contradiction, le langage poétique n'est que « le retentissement, la transmission de sa propre impossibilité[65] ». Le Sacré ne fait pas partie du vocabulaire de Blanchot, mais la forme générale de cet argument est récurrente : nous pouvons l'appeler la *pensée oxymorique* : à la différence de la *pensée dialectique* hégélienne selon laquelle la contradiction interne d'une situation génère un nouvel état de choses, la pensée oxymorique de Blanchot, qui est aussi une pensée en mouvement, aboutit finalement à une stase. Le déploiement de ses arguments consiste généralement à organiser les éléments de sorte qu'ils soient pris dans une contradiction réaffirmée. Sous la plume de Blanchot, le suicide remplace le Sacré mais en garde la fonction dans la structure de l'argument. La fréquence de l'usage de la métaphore de la mort dans les essais de Blanchot est profondément liée à cette pensée oxymorique car, comme nous le verrons plus tard, la mort est la figure de l'impossibilité par excellence.

Que veut dire le suicide des mots ? Peut-on le décrire en termes stylistiques ? Il est difficile de dire s'il s'agit d'une condition générale de toute écriture littéraire ou d'une forme spécifique qu'on peut identifier. Blanchot semble décrire une condition générale qui ne se manifeste pourtant qu'avec certaines formes d'écriture. Il est tentant de penser que Blanchot

---

[64] *Id.*, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 30.

[65] *Ibid.*, p. 128.

identifie l'écriture littéraire à celle d'un Beckett et d'assimiler son discours à une revendication de l'écriture blanche ou du minimalisme. Il est vrai que Blanchot privilégie cette sorte d'écriture dans ses réflexions théoriques et qu'il centralise la pauvreté du langage dans ses propres textes narratifs. Cependant, il faut prendre en considération sa générosité critique et le niveau d'abstraction de sa pensée. Le cas de Lautréamont, à qui Blanchot consacre deux essais et un livre, est révélateur. Selon Blanchot, le classicisme de son style ne nous empêche pas de pressentir l'étrangeté et la force de destruction dans son écriture : « la clarté la plus grande, la logique la plus rigoureuse coïncide avec une confusion complète et l'impossibilité absolue de "s"'y trouver"[66]. » À l'autre extrémité, l'écriture automatique du surréalisme, « une machine de guerre contre la réflexion et le langage[67] », ne plaît pas à Blanchot bien qu'elle semble aller très loin dans le suicide syntaxique et sémantique du langage. Méfiant à l'égard de l'automatisme, Blanchot reste fidèle à la figure de Flaubert, de « l'écrivain-artisan[68] » selon la formule de Barthes, et considère l'écriture comme travail patient et douloureux. Ce « langage s'élançant vers sa mort » échappe à toute détermination stylistique précise et correspond à toute forme de travail d'écriture qui manifeste un malaise vis-à-vis du langage, la contradiction entre la finalité artistique et la nature linguistique de son médium, ou la volonté de lui faire violence par l'élaboration de la forme.

3. L'écriture et son origine : Blanchot sur Pascal

Un article rédigé à la même époque peut éclairer la situation. Dans « La main de Pascal », Blanchot reprend les mêmes questions, celle du paradoxe performatif et celle du langage littéraire défini comme mouvement vers sa propre mort, mais il développe autrement son oxymorique. Dans cet article, l'héritage de Mallarmé et de Hölderlin est plus directement évident. La langue littéraire est présentée comme le mouvement de remonter, à partir du langage ordinaire, vers un « langage d'origine ». Le mot d'origine doit être compris au sens le plus banal du terme comme *ce qui permet de commencer* l'écriture littéraire : le désir d'écrire déclenché par l'ambition d'élever le langage à l'absolu. La contradiction de la littérature ne

[66] *Ibid*., 160-161.

[67] *Ibid.*, p. 91.

[68] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), dans *Œuvres complètes*, t. I, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 209.

réside plus dans l'incompatibilité du désarroi affectif et de l'expression, mais dans l'ambition d'affirmer le langage poétique comme absolu, comme totalité :

> *Mais, quelles que soient les ressources et quels que soient les artifices, le langage de l'art ne peut se réaliser, ne peut avoir de part à la prétention de réalité totale que s'il a part à l'impossibilité. C'est pourquoi, il n'y a pas de langage vrai sans une dénonciation du langage par lui-même, sans un tourment de non-langage, une obsession d'absence de langage de laquelle tout homme qui parle sait qu'il tient le sens de ce qu'il dit. Le langage comme totalité, c'est le langage remplaçant tout, posant l'absence de tout et en même temps l'absence de langage. C'est en ce sens premier que le langage est mort, présence en nous d'une mort que nulle mort particulière ne satisfait*[69].

L'idée de reconstruire un microcosme par la littérature comme totalité implique celle de remplacement et l'absence de ce qui est remplacé. Le projet de remplacer toute la réalité du monde par un langage conduit pourtant à une contradiction : le langage lui-même fait partie de cette réalité. Ainsi l'écriture établit-elle une relation avec l'impossibilité. Un langage qui aspire à la totalité par la voie de l'absence doit s'abolir lui-même. Cet état de langue littéraire est ensuite défini comme la manifestation d'une mort qui transcende toute « mort particulière », une espèce de mort absolue. Cette mort n'est pas « particulière » parce qu'elle s'affirme aussi comme totalité, comme l'absence de tout. Par une inversion logique, le langage finit par affirmer la mort mieux qu'aucune mort réelle : au lieu de l'absence d'un être particulier, il aspire à un état d'absence généralisée qui n'épargne pas sa propre existence. L'idée de l'absence établit le lien métaphorique entre l'écriture et la mort, et ce rapport réintroduit la figure implicite du suicide impossible (pour paraphraser Georges Bataille : le langage littéraire est l'approbation de la mort jusque dans sa propre mort[70]).

Revenons à la question de la multiplicité des styles. Blanchot affirme qu'il existe des « ressources », des « artifices » différents selon les artistes. La littérature revient à l'origine « par les voies les plus différentes, par les subterfuges les plus inattendus ; c'est le secret des genres et le secret des créateurs[71]. » Le langage littéraire ne s'identifie pas purement au minimalisme stylistique, à l'imitation du langage ordinaire ou langage parlé, contrairement à ce que pensent

---

[69] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 255.

[70] « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. » Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957), dans *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987, p. 17.

[71] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 255.

certains commentateurs qui s'appuient sur une lecture hâtive de la description de la « parole errante » ou de la « parole neutre » dans *L'Espace littéraire* et *Le Livre à venir* ; cette parole se situe en amont de l'écriture et n'en détermine pas nécessairement la forme précise de réalisation. Nous trouvons ici une définition du style chez Blanchot : le style d'un écrivain, c'est sa manière de maintenir la relation avec le non-langage originel, de formuler sa propre téléologie de l'impossible (la spontanéité pure de Rousseau, la parole sacrée de Hölderlin, la page blanche de Mallarmé). La destruction du langage n'est pas nécessairement stylistique : ce que Blanchot a en vue, c'est une révélation de la négativité du langage (appelons négativité ce désir et cette puissance d'absence comme catégorie générale qui englobe le langage et la mort). La manière de cette révélation n'est pas fixée et il n'y a que deux conditions : l'écart par rapport aux formes littéraires établies et la relation avec l'impossibilité.

Je voudrais m'arrêter ici pour examiner toutes les opérations conceptuelles exposées jusqu'ici concernant la thèse du suicide des mots. Nous pouvons distinguer deux directions dans sa pensée : l'une concerne l'état existentiel et affectif, l'autre la prétention à l'absolu. Je me focalise sur la première et réserve la discussion sur la relation de Blanchot à l'absolu pour plus tard. L'état affectif de l'écrivain a trois fonctions qu'il faut distinguer : origine, condition de possibilité et objectif. Il n'est pas contestable qu'il puisse être considéré comme origine ; qu'un état affectif intense crée le désir d'écriture, c'est un fait empirique observable et attesté par les témoignages des écrivains. La condition de possibilité et l'objectif sont deux notions plus strictes. Il me semble qu'ici commence une inversion remarquable : Blanchot ne définit pas l'écrivain par ce qui est écrit, mais détermine la littérature par la situation de l'écrivain et par le pourquoi de l'écriture. La question de la littérarité de la littérature est dissipée et remplacée par celle de l'*être-écrivain* de celui qui écrit. Ici, Blanchot véhicule aussi un jugement de valeur : seul ce qui est créé dans cette condition appartient à la littérature. Ce n'est pas pourtant pas la réponse définitive de Blanchot à cette question de circularité qui concerne l'écrivain et son œuvre, une question qu'il traitera plus tard dans « La Littérature et le droit à la mort ».

En supposant que nous acceptions l'exigence de l'authenticité, sommes-nous obligés d'arriver à la conclusion du suicide des mots ? Roland Barthes, dans sa préface de 1963 aux *Essais critiques*, offre un contre-exemple intéressant parce qu'il prend aussi l'état affectif comme le point de départ. Nous pouvons soupçonner que cette préface est une lecture critique de Blanchot, surtout quand Barthes évoque Orphée, le personnage mythologique le plus

souvent associé à Blanchot, comme la figure de l'écrivain à la fin de son essai[72]. Pour Barthes, l'état affectif n'est pas aphasique ; il est défini par le désir de communiquer un message premier trop simple, tellement inscrit dans le langage ordinaire que sa simple expression n'arrive pas à exprimer l'émotion du locuteur. L'exemple de Barthes est le suivant : si je dis « je te compatis », c'est une phrase formelle et froide, contraire à la chaleur de ma compassion que je désire communiquer. Pour communiquer ma compassion avec exactitude, je dois paradoxalement phraser autrement, originalement, indirectement. La littérature ne fait pas naître un mot du silence, mais d'une saturation, d'un excès de langage déjà existant, d'un message premier trop dit, appauvri et déjà épuisé : « La tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable[73] ». Barthes définit ainsi la littérature comme un langage indirect en évoquant Orphée interdit de se retourner vers celle qu'il aime (vers son message premier, vers son état affectif). Ce « langage indirect » de Barthes semble mieux saisir la recherche d'un langage original et les variations, la pluralité qu'elle implique, tandis que la formule « le suicide de mot » ou le désir du non-langage privilège l'aspect destructif et risque peut-être d'évoquer trop vite le minimalisme stylistique. L'intérêt de Blanchot réside d'abord dans le fait qu'il ne présuppose pas l'idée de communication. Certes, l'idée (éminemment blanchotienne) de la littérature comme contre-communication est mise en cause par la littérature et les études littéraires contemporaines (par exemple, elle ne permet pas de penser la littérature d'intervention ; et la rupture avec le paradigme Bataille-Blanchot est devenue un lieu commun dans les débats actuels sur la poésie contemporaine[74]), mais il est au moins aussi problématique d'identifier toute la littérature à la communication, la création d'une œuvre à la tentative de dire « je te compatis ». Ensuite, L'opposition brutale entre l'aphasie et le désir d'écrire chez Blanchot est aussi intéressante en ce qu'elle suggère peut-être une logique psychanalytique implicite : ce n'est pas seulement l'intensité de l'état qui conduit à l'incapacité de dire, mais aussi l'interdit de dire qui en génère le désir.

En général, nous pouvons voir le côté profondément phénoménologique, ou même existentialiste au sens élargi, de Blanchot dans cette manière de penser dans la mesure où la forme littéraire est expliquée par l'expérience d'un individu pris dans les contradictions de l'acte créateur, dans l'exigence d'être fidèle à son état et à sa finalité, et non pas par l'histoire

[72] Antoine Compagnon constate aussi cette liaison dans son article sur *La Préparation du roman* de Barthes. Antoine Compagnon, « Le roman de Roland Barthes », dans *Critique*, nº 678, novembre 2003, p. 795.

[73] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, éd. Éric Marty, 2002, p. 279.

[74] Voir Jean-Claude Pinson, « Où va la poésie ? », dans *Critique*, nº 846, novembre 2017, p. 945-959.

interne de la forme littéraire (formalisme russe), la recherche du nouveau *per se* (avant-gardisme), la recherche de l'essence de l'art qui est son propre médium (Clement Greenberg), le combat dans l'histoire littéraire (Harold Bloom) ou le champ littéraire (Bourdieu), ou les *a priori* de l'expérience esthétique (Rancière).

4. Diptyque du suicide : Goethe et Woolf

Si Blanchot n'hésite pas à formuler un « suicide des mots », il reste plus ambivalent à l'égard du suicide d'un écrivain. Parler d'un tel suicide semble nous sortir de notre cadre interprétatif puisqu'il ne s'agit plus de la mort métaphorique. Pourtant, je soutiens qu'il y a un mouvement de métaphorisation chez Blanchot qui transforme la question du suicide réel en une allégorie quasi-romanesque du « risque » de l'écriture — le mot rilkien nous ramène d'ailleurs aux motifs comme « se perdre » ou « aller jusqu'au bout » dans *Faux Pas*.

La deuxième partie du *Livre à venir*, « La Question littéraire », est encadrée par deux tentations de suicide, celle de Goethe qui est attiré par la mort à l'époque de *Werther* mais y renonce, et celle de Virginia Woolf qui passe à l'acte. Ces deux textes sont peu commentés, peut-être à cause de leur ambivalence. Le passage du romantisme au classicisme chez Goethe est réécrit en termes existentiels : après avoir renoncé au suicide avec la rédaction de *Werther*, Goethe devient « économe, prudent, attentif à ne rien gaspiller de son génie et à ne plus risquer cette existence heureuse[75] ». Puis, Blanchot transpose le motif faustien du pacte avec le diable dans la biographie de Goethe, avec une inversion contre-intuitive propre à Blanchot : le pacte en question est un armistice avec le démon qui lui donne « l'impuissance à périr[76] ». Toute la carrière de Goethe après *Werther* est décrite, sous le signe de ce refus du suicide, comme une infidélité à soi, comme « une autre déchéance[77] » (la tentation de la mort étant aussi une déchéance). L'ordre du démon lui commande de rester en vie tandis que la vérité de sa vocation exige le suicide. Aucun ouvrage de Goethe n'est commenté[78] ; ici, Blanchot n'écrit pas en tant que critique littéraire, mais comme un romancier de l'exofiction avant la lettre dont le drame est la création littéraire elle-même. Michel Murat a proposé de penser le parcours de Blanchot

[75] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 41.

[76] *Ibid.*, p. 41.

[77] *Ibid.*, p. 42.

[78] Pour une étude plus systématique de la relation entre Blanchot et Goethe, voir Jérémie Majorel, « Le Goethe de Blanchot », dans *Fabula / Les colloques*, « Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes » [en ligne], 2018, URL : http://www.fabula.org/colloques/document6203.php.

comme un échec du roman qui laisse place à « la théorie devenue littérature[79] » ; on pourrait ajouter encore plus spécifiquement que les figures d'écrivains et les personnages mythologiques, décrits avec une tension narrative et des intrigues dramatiques et parsemant sa prose spéculative, constituent une nouvelle écriture romanesque. Blanchot affirme qu'« [i]l faut toujours rêver sur Prométhée, sur Orphée[80] », et il n'hésite pas à rêver aussi sur les écrivains.

La relation entre le suicide et la vocation de l'écrivain n'est pas évidente et la question du premier disparaît dans les pages qui suivent pour revenir plus tard avec un commentaire sur le journal posthume de Woolf, un texte dans lequel Blanchot retrouve « les péripéties de ce combat[81] » avec le démon du non-suicide. Dans les deux cas, Blanchot conduit sa réflexion vers la question de l'exigence de l'écriture. Goethe est momentanément abandonné au profit d'une méditation générale sur l'exigence artistique, qui s'appuie sur des références brèves à Breton, Rilke, Mallarmé, Van Gogh, Cézanne et Valéry. Quant à Woolf, Blanchot s'étonne surtout devant son désir de reconnaissance (une dépendance « grossière[82] » des autres) et son sentiment d'insécurité à l'égard de la valeur de ses œuvres ; on pourrait dire que Blanchot fait une lecture symptomatique et ces sentiments d'incertitude nous ramènent à leur cause : l'indétermination de l'exigence artistique. En effet, Blanchot reprend un sujet qu'il a déjà traité dans son livre précédent, *L'Espace littéraire* ; on peut aussi y trouver les idées de dépendance et d'incertitude qu'il utilise pour son analyse de Woolf.

5. L'« obscure exigence » : la question de l'essence de l'art à partir de Valéry

Je voudrais m'arrêter sur la question de l'exigence artistique et de son indétermination avant de revenir à la question du suicide :

> *Quand Valéry écrit dans une lettre : « Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture ; le vrai poète, la Poésie, etc. Car ce ne sont point des activités déterminées. Dans celles-ci, il faut créer le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles… », il fait allusion à une autre expérience. La poésie n'est pas donnée au poète comme une vérité et une certitude dont il pourrait se*

[79] Michel Murat, « Le Roman et l'idée de roman », dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », nº 107, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2014, p. 276.

[80] Maurice Blanchot, *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 65.

[81] *Id.*, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 135.

[82] *Ibid.*, p. 135.

rapprocher ; il ne sait pas s'il est poète, mais il ne sait non plus ce qu'est la poésie, ni même si elle est ; elle dépend de lui, de sa recherche, dépendance qui toutefois ne le rend pas maître de ce qu'il cherche, mais le rend incertain de lui-même et comme inexistant[83].

On a ici une autre version de la *téléologie de l'impossibilité* avec deux thèses contradictoires : l'art n'a pas d'essence, et son but est la recherche de son essence. Blanchot pense presque toujours la question du sens de l'art du point de vue du créateur : « ce tableau, de toute évidence, n'aurait pour Cézanne aucun intérêt s'il lui parlait seulement de Cézanne, et non pas de la peinture, de l'essence de la peinture dont l'approche lui est inaccessible[84] ». Cette phrase est une variation blanchotienne de *Contre Sainte-Beuve* ; il réfute la pertinence de la biographie et de la psychologie pour penser la littérature par un argument qui concerne la valeur cognitive de l'art pour son créateur. C'est l'extériorité radicale (l'essence « inaccessible » de sa pratique), et non pas une révélation tautologique de soi-même à soi, qui mérite la recherche.

Devons-nous accuser Blanchot d'essentialisme puisqu'il définit l'art comme la recherche de son essence ? Nous savons déjà que l'essence de l'art est une fausse question, comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer : « fondamentalement, la quête essentialiste est dépourvue de sens : l'art n'est pas un objet doté d'une essence interne ; comme tout objet intentionnel il est (devient) ce que les hommes en font — et ils en font les choses les plus diverses[85]. » Il me semble que Blanchot est pleinement conscient de la vanité d'une telle quête, et c'est la raison pour laquelle il insiste tant sur la nature problématique de l'essence dans le domaine de l'art et de la littérature : pour employer un mot de Lévinas, l'essence est toujours « in-essence[86] » dans la pensée de Blanchot. L'activité artistique se définit, non pas par l'objet de sa recherche, mais par son mouvement lui-même : « l'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer[87]. » Il faut aussi éviter de ranger Blanchot dans le modernisme artistique si l'on entend par cette expression l'identification de l'essence de l'art au médium de sa pratique selon le modèle de l'expressionnisme abstrait dans la peinture — l'écrivain blanchotien travaille contre son

[83] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 105-106.

[84] *Id.*, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 46.

[85] Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 15.

[86] Emmanuel Lavinas, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 47.

[87] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 273.

médium, contre le langage. La meilleure manière de comprendre la place centrale de cette quête vaine est de la replacer dans la mutation des *a priori* esthétiques décris par Rancière et de la lire comme la conscience de soi du régime esthétique.

Dans plusieurs ouvrages, Rancière s'intéresse au système d'évidences sensibles qui détermine les conditions de la perception d'un objet comme appartenant à l'art ou à la littérature[88]. Il divise l'histoire de ce système en trois régimes d'identification de l'art : le régime éthique (Platon) qui pose la question de l'image et du simulacre du point de vue de leur valeur éthique pour la communauté ; le régime poétique ou représentatif (Aristote et le classicisme) qui détermine l'art comme une manière autonome de faire parmi d'autres activités et établit une correspondance entre la hiérarchie des sujets et des genres artistiques et la hiérarchie socio-politique ; le régime esthétique (du romantisme jusqu'à nos jours) dans lequel l'art n'est plus une manière de faire parmi d'autres, mais un mode d'être sensible propre à certains produits. Ce dernier régime, dont l'apparition coïncide avec le changement de sens du mot « littérature » (qui signifie désormais la création verbale dotée d'une valeur artistique et non plus la culture générale comme avant le 18^{e} siècle), se constitue avec l'effondrement du système des Belles Lettres, un système qui établit des règles normatives des genres. Sans cette généricité normative qui dicte l'appartenance d'une œuvre particulière à un système plus large, la littérature devient une notion mal déterminée, et l'identification d'une œuvre comme relevant de la littérature n'est plus une évidence ; la littérature est désormais une série de manières de produire et de théoriser son propre écart avec la non-littérature[89].

Rancière, avec justesse, inscrit Blanchot dans l'histoire du régime esthétique. Pourtant, il me semble que le discours de Blanchot sur l'exigence artistique et l'essence de l'art n'est pas seulement une proposition du mode de visibilité de la littérature parmi d'autres, mais occupe aussi une position méta-discursive. En insistant sur la vanité de la quête de l'essence et sur la pluralité des réponses possibles (la peinture est à réinventer avec chaque tableau), ce discours à l'intérieur du régime esthétique prend conscience de la nature fondamentale de ce régime même : son indétermination, qui conduit aux contradictions dans tous les discours qui visent à

[88] Voir, par exemple, Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

[89] « On n'entendra donc ici par la "littérature" ni l'idée vague du répertoire des œuvres de l'écriture ni l'idée d'une essence particulière valant à ces œuvres la qualité "littéraire". On entendra désormais sous ce terme le mode historique de visibilité des œuvres de l'art d'écrire qui produit cet écart et produit en conséquence les discours qui théorisent cet écart ». Jacques Rancière, *La Parole muette*. *Essai sur les contradictions de la littérature*, *op. cit.*, p. 8.

définir l'art ou la littérature (*La Parole muette* de Rancière est soutiré *Essai sur les contradictions de la littérature*). Le discours de Blanchot est *la conscience de soi du régime esthétique*.

« L'obscure exigence[90] » est la formule que Blanchot choisit pour décrire cette indétermination. L'écrivain blanchotien ne sait jamais si ce qu'il écrit relève de la littérature. Cette obscurité de l'exigence fait que la relation des artistes, « les êtres problématiques[91] », avec l'art devient profondément pathologique :

> *[…] cette « autorité » ne demande rien à celui qui la supporte, l'attire tout entier et l'abandonne tout entier, exige de lui plus qu'il ne peut être exigé, par aucune morale, d'aucun homme, et en même temps ne l'oblige en rien, ne lui fait grief ni avantage de rien, ne se rapporte pas à lui tout en l'appelant à soutenir ce rapport — et ainsi le tourmente et l'agite d'une joie sans mesure*[92].

C'est dans ce contexte d'une relation au néant et à l'incertitude que se pose la question du suicide d'écrivain.

6. Le paradoxe du double démon : le suicide chez Goethe et Woolf

Dans son commentaire sur Woolf, Blanchot explique la souffrance exprimée dans le journal de celle-là par cette pathologie inévitable de la « perfide vocation[93] » de l'écrivain : avec presque chaque livre, Woolf est tourmentée par l'incertitude et songe à la mort. Et la décision finale du suicide est interprétée comme une preuve de sa fidélité à la vocation d'écrivain, à la différence de Goethe qui se réfugie dans « sa grande échéance[94] » de l'infidélité après n'avoir affronté qu'une fois cette même tentation de la mort.

Cependant, Blanchot offre aussi une lecture contraire du suicide dans la discussion sur Goethe, une lecture selon laquelle son refus de mourir affirme, d'une autre manière, un aspect essentiel de la littérature. Il s'agit de la notion d'*impouvoir* qui définit le langage littéraire.

---

[90] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 42

[91] *Ibid.*, p. 142.

[92] *Ibid.*, p. 46-47.

[93] *Ibid.*, p. 140.

[94] *Ibid.*, p. 144.

Après une exposition de sa théorie de l'exigence de l'artiste, Blanchot revient à Goethe pour développer le motif du pacte avec le diable. La figure du démon n'est plus directement liée à la question du suicide, mais à une parole qui condamne l'écrivain à une aporie :

> *Dès qu'il se met à écrire, il s'entend interpeller joyeusement : « Eh bien, maintenant, tu es perdu. » — « Je dois donc cesser ? » — « Non, si tu cesses, tu es perdu. » Ainsi parle le démon qui parla aussi à Goethe et fit de lui cet être impersonnel, dès sa vie au-delà de lui-même, impuissant à sombrer parce que ce pouvoir suprême lui avait été retiré*[95].

La phrase « tu es perdu » a deux sens. D'un côté, pour celui qui écrit, la phrase signifie sa rupture avec le monde de la vie, de l'histoire et de l'action ; son égarement consiste à consacrer sa vie à une forme de langage sans effectivité dans la vie et le monde socio-politique. Le meilleur exemple de Blanchot est celui de Marx qui rêve d'être romancier dans sa jeunesse : ce rêve paraît ironique puisque pour ébranler le monde comme il l'a fait — et comme aucun romancier n'arrivera jamais à le faire —, il faut écrire *Le Capital* au lieu d'un chef-d'œuvre littéraire. De l'autre côté, l'écrivain qui songe à cesser d'écrire n'échappe pas à la même accusation. Je cite intégralement le passage en question car sa confusion et son obscurité sont révélatrices :

> *« Je dois donc cesser ! » — « Non, si tu cesses, tu es perdu. »*

C'est alors un autre démon, plus caché : jamais familier, mais jamais absent, proche, d'une proximité qui ressemble à une erreur ; qui pourtant ne s'impose pas, se laisse facilement oublier (mais cet oubli est le plus grave), qui est sans autorité, ne commande pas, ne condamne pas, n'absout pas. […] « Tu es perdu » est une parole légère et gaie qui ne s'adresse à personne et auprès de laquelle celui qui est interpellé, échappant à la solitude où précisément manquent toute solitude personnelle, tout lieu propre et toute fin. Là, certes, plus de faute, mais pas d'innocence, rien qui puisse me lier, me délier, rien dont « je » doive répondre, car que peut-il être demandé à celui qui a déposé le possible ? Rien — sauf ceci est l'exigence la plus étrange : qu'à travers lui parle ce qui est sans pouvoir, qu'à partir de là la parole s'annonce elle-même comme l'absence de pouvoir, cette nudité, l'impuissance, mais aussi l'impossibilité, qui est le premier mouvement de la communication[96].

[95] *Ibid.*, p. 47.

[96] *Ibid.*, p. 48.

Le démon qui parle n'est plus celui du non-suicide, mais de l'impératif d'écriture. « L'impuissance de sombrer » dans la mort chez Goethe est transformée en une expérience du non-pouvoir qui définit à la fois l'exigence artistique (« qui est sans autorité, ne commande pas, ne condamne pas ») et la forme du langage que cherche l'écriture littéraire. Le chapitre sur Goethe se termine avec une réflexion rapide sur cette dernière, sur la « parole de poète et non de maître[97] ». L'impuissance d'intervenir dans le monde est vue de manière positive puisqu'elle révèle fidèlement l'état existentiel du créateur face à l'exigence de son art : « Il faut donc tenter de ressaisir dans l'œuvre littéraire le lieu où le langage est encore relation sans pouvoir, langage du rapport nu, étranger à toute maitrise et à toute servitude[98] ».

Blanchot nous offre deux lectures contradictoires de Goethe, dont le refus du suicide est à la fois positif et négatif. Il est difficile d'imaginer comment son « existence heureuse[99] » est compatible avec l'épreuve douloureuse du non-pouvoir de la littérature. C'est une contradiction que Blanchot lui-même aperçoit sans doute : le nom de Goethe est absent dans l'analyse du non-pouvoir, qui est pourtant préfigurée dans la discussion sur le pacte avec le diable ; il me semble que Blanchot réoriente sa pensée dans sa double interprétation de la phrase « tu es perdu » et conduit son discours vers un sujet qui contredit sa présentation initiale de Goethe ; et il est ainsi contraint de ne pas le mentionner de nouveau. Si « l'impuissance de sombrer » est liée au non-pouvoir de la littérature chez Goethe, le destin contraire de Woolf, qui est assez forte pour sombrer, est aussi décrit comme une expérience de l'impuissance face à l'écriture : « Quand elle meurt, son dernier roman (*Entre les actes*) se termine sans avoir été achevé. C'est l'instant le plus périlleux : le livre l'abandonne, les forces qui venaient de lui se retiennent, la laissant sans ressources et sans foi en face de la tâche[100] ». La conclusion du chapitre sur Woolf n'est pas moins ambiguë :

> *Nous comprenons mieux maintenant le mot du jeune Goethe : « Pour moi, il ne saurait être question de bien finir », certitude qui l'accompagne durant toute sa jeunesse jusqu'au jour où il découvre la puissance démoniaque dont l'accord doit le protéger, pense-t-il, contre la crainte*

[97] *Ibid.*

[98] *Ibid.*, p. 49.

[99] *Ibid.*, p. 41.

[100] *Ibid.*, p. 144.

de se perdre. Cette puissance le protégea, en effet, mais alors commença l'infidélité à soi-même, et la glorieuse déchéance à laquelle Virginia Woolf a préféré échapper en sombrant[101].

Nous pouvons former deux hypothèses : soit Woolf a raison — et il faut oublier l'éloge de l'impuissance à propos de Goethe et l'accuser de l'infidélité à sa vocation —, soit la « glorieuse déchéance » de Goethe représente le vrai destin tragique de l'écrivain (rester en vie et écrire signifiant déjà l'infidélité à soi) auquel Woolf échappe par le suicide, une espèce de tricherie, d'échappatoire plutôt qu'une affirmation de sa force. Si l'on se limite à une lecture interne de ces deux chapitres, les deux lectures restent également légitimes. Si l'on les rapporte à d'autres aspects de la pensée de Blanchot, la difficulté persiste ; les deux interprétations ne manquent pas de confirmations ailleurs.

Cette indécidabilité constitue l'intérêt de ce diptyque du suicide. Dans sa tentative d'actualiser une allégorisation des scènes de suicide, Blanchot est attiré par deux possibilités. Le suicide d'un écrivain est d'abord une attestation de l'épreuve de l'écriture et de son risque : ce motif rejoint la question de l'état affectif et existentiel qui déclenche l'écriture ; il s'accorde aussi avec le goût de Blanchot pour l'extrême : le suicide est un accomplissement en ce qu'il est la conséquence la plus radicale de la perte de soi identifiée à l'écriture. Dans *Le Livre à venir*, la réécriture du mythe des sirènes (un exercice à la Kafka[102]) remet en scène ce même motif. Ulysse trouve une manière d'écouter le chant des sirènes sans affronter sa propre mort (en se faisant attacher au mât du vaisseau par ses équipiers dont les oreilles ont été bouchées), et Blanchot qualifie cette manœuvre de « lâcheté heureuse et sûr » ou la « surdité étonnante de celui qui est sourd parce qu'il entend[103] » : on n'*entend* pas le chant des sirènes si on se soustrait au risque mortel. Deuxièmement, l'échec du suicide est une figure qui représente l'impuissance de l'écrivain et l'impossibilité de l'écriture. Cette impuissance est à la fois la forme authentique de la création artistique et sa téléologie : contre la littérature engagée de Sartre, Blanchot revendique une écriture du non-pouvoir qui échappe à la violence inhérente au langage — une entreprise reprise par Barthes lorsqu'il définit le texte comme un état utopique ou « atopique » du langage qui se soustrait aux combats idéologiques inscrits dans le fonctionnement du

[101] *Ibid.*

[102] Kafka a écrit un fragment de récit sur le même sujet, « Le Silence des Sirènes ». Voir Franz Kafka, « Das Schweigen der Sirenen », dans *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Roger Hermes (éd.), Frankfurt, Fischer, 2015, p. 319-320.

[103] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*,, p. 11.

langage[104]. Dans ces deux chapitres sur Goethe et Woolf, la métaphore-concept du suicide hésite entre ses deux actualisations possibles : se suicider, c'est soit aller jusqu'au bout dans l'écriture, soit renoncer à demeurer en son état d'incertitude.

7. Le suicide de Kirilov

Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot semble être plus en accord avec Goethe qu'avec Woolf. Ici, Blanchot pense la question du suicide avec celle de la *maîtrise*. Il commence par méditer une phrase que Kafka écrit dans son journal le 13 décembre 1914 : « ce que j'ai écrit de meilleur se fonde sur cette aptitude à pouvoir mourir content[105] ». Blanchot commente : « Kafka sent ici profondément que l'art est relation avec la mort. Pourquoi la mort ? C'est qu'elle est l'extrême. Qui dispose d'elle, dispose extrêmement de soi, est lié à tout ce qu'il peut, est intégralement pouvoir. L'art est maîtrise du moment suprême, suprême maîtrise[106] ». La maîtrise est une question importante précisément en raison de l'indétermination de l'exigence artistique que nous venons d'analyser : la maîtrise de la mort est présentée comme parallèle à celle de la création littéraire, par définition non maîtrisable. Si nous nous souvenons de l'éloge du non-pouvoir de la littéraire chez Blanchot, il est difficile de ne pas se méfier de ce commentaire sur Kafka. Dans le début du chapitre « La Mort possible », Blanchot ironise sur la tentative d'une telle maîtrise chez Valéry : « Dans son souci presque naïf de protéger la poésie des problèmes insolubles, Valéry a cherché à faire d'elle une activité d'autant plus exigeante qu'elle a moins de secrets[107] ». Cette description de Valéry, malgré le ton insolent, n'est pas exagérée ; on peut même trouver la thématisation de la « rigueur » dans un poème en prose dans ses *Cahiers* : « Greffer des mathématiques sur de la poésie, de la rigueur sur des images libres[108] ». Cette idée de l'écriture comme « maîtrise du moment suprême », parallèle à la maîtrise de la mort, est une hypothèse temporaire de Blanchot, qui sera contestée plus tard par une analyse du suicide.

[104] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* in *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 237.

[105] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 110.

[106] *Ibid.*

[107] *Ibid.*, p. 106.

[108] Paul Valéry, « Greffe. Auto Greffe — », dans *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, Michel Jarrety (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 128.

Blanchot pose la question du suicide avec Kirilov, un personnage dans *Les Démons* de Dostoïevski, un roman auquel Camus consacre un chapitre du *Mythe de Sisyphe* et qu'il adapte en une pièce de théâtre. Kirilov est un théoricien puissant et délirant du suicide qui, avant de se tuer, expose sa théorie dans un dialogue avec un autre personnage, Stavroguine, et voit dans la mort volontaire l'affirmation absolue de sa libre volonté, une affirmation qui aboutit à sa transformation en Dieu[109]. Blanchot combine librement le discours de Kirilov avec une citation non indiquée du *Crépuscule des idoles* de Nietzsche, qui établit plus clairement la relation entre la liberté et le suicide en opposant celui-ci à la mort naturelle, considérée comme toujours inopportune et passivement subie : « une mort qui n'est pas libre, qui ne vient pas quand il le faut, une mort de lâche[110]. » Choisir le moment et la manière de mourir est ainsi une affirmation de la liberté de l'individu.

L'intérêt de Kirilov consiste en la portée théologique et métaphysique de son discours, dans sa prétention à l'absolu, comme le remarque Blanchot : « Pourquoi le suicide ? s'il meurt librement, s'il éprouve et s'il se prouve sa liberté dans la mort et la liberté de sa mort, il aura atteint l'absolu, il sera cet absolu, absolument homme, et il n'y aura pas d'absolu en dehors de lui[111]. » Kirilov le dit plus brutalement : « "Si Dieu n'est pas, je suis Dieu[112]" ». Certes, la logique de Kirilov est absurde et obscure, comme l'ont noté son interlocuteur, Stavroguine, ainsi que Blanchot et Camus. Dans le texte de Dostoïevski, l'argument s'appuie sur la notion de volonté. Si Dieu existe, toutes volontés lui appartiennent. Et si Kirilov arrive à affirmer sa propre volonté, Dieu n'existe pas. Puis, la forme suprême de la manifestation de la volonté est le suicide, un acte extrême et gratuit qui ne suppose rien sauf la volonté de celui qui le réalise. D'après l'explication de Blanchot, le pouvoir de transformer la passivité la plus radicale de la mort en une décision libre d'un individu fait de celui-ci un être absolu. Et s'il y a un autre être absolu en dehors de lui, il ne l'est pas (l'absolu implique la totalité et l'exclusivité). Par conséquent, si Kirilov arrive à se suicider, Dieu n'existe pas ; et il est lui-même Dieu. Selon son raisonnement, l'événement de sa mort marquera l'histoire de l'humanité, parce qu'il prouvera l'inexistence de Dieu avec cet acte radicalement libre et que les hommes après lui

[109] Fyodor Mikhailovich Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, trad. Boris de Schlœzer, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 868-891.

[110] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 119. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles suivi de Le Cas Wagner*, trad. Henri Albert, Paris, Flammarion, 1985, p. 151-153.

[111] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 120.

[112] Fyodor Mikhailovich Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, *op. cit.*, p. 879.

n'auront plus besoin de refaire la même vérification. Il s'agit d'un « suicide pédagogique[113] » selon Camus.

Ici, on rencontre une opération blanchotienne de l'inversion logique qui nous éloigne du texte de Dostoïevski : pour Blanchot, l'aspect théologique du discours de Kirilov cache un malaise profond. En réalité, il ne choisit pas d'affronter la mort pour son projet historico-théologique ; il ne peut faire face à la mort qu'en lui prêtant ce projet, qu'en donnant à l'inconnu de la mort la forme connue d'une réflexion sur Dieu et sur le futur de l'humanité : « Kirilov, parlant de la mort, parle de Dieu : il a comme besoin de ce nom suprême pour comprendre et évaluer un tel événement, pour l'affronter dans ce qu'il a de suprême[114]. » L'opération remarquable de Blanchot réside dans la ré-organisation de la relation de ces deux éléments (la mort et Dieu) avec la notion de maîtrise : Si Kirilov vise à maîtriser Dieu par l'acte sûr d'affronter la mort, Blanchot considère cet acte lui-même comme le moins maîtrisable et Dieu comme une vielle image, claire, distincte et saisissable, qui donne l'illusion de maîtrise, une illusion projetée ensuite sur la mort.

Si Blanchot choisit d'écrire sur Kirilov, c'est aussi parce que celui-ci est assez ambigu : le rationaliste qui théorise le suicide ne se tue pas avec stoïcisme (à la différence d'Arria — le contre-exemple de Blanchot — qui s'enfonce un poignard dans la poitrine avant de dire à son mari, Pœtus : « Cela ne fait pas mal[115] ») ; son hésitation rend Stavroguine impatient et il devient de plus en plus proche de la folie avant son passage à l'acte. Cette incertitude sera conceptualisée par Blanchot comme une forme plus authentique de la relation avec la mort. Après le commentaire sur Dostoïevski, Blanchot procède à une critique philosophique du suicide, un acte qui n'aboutit qu'à des contradictions. D'abord, la délibération et la réflexion, « cette part libre et dominatrice par laquelle nous nous efforçons de rester nous-même[116] », réduisent l'altérité de la mort ; c'est-à-dire qu'au lieu d'essayer de rencontrer la mort dans ce qu'elle a d'inconnu, on interpose entre elle et nous notre propre pensée, comme le fait Kirilov avec sa théorie sophistiquée. Ensuite, le suicide est une affirmation de la force et de l'action, et comme tel, il rapporte celui qui se tue plutôt à la vie qu'à la mort. Cette affirmation aboutit d'ailleurs à une « apothéose de l'instant ». Blanchot n'explique pas cette remarque sur l'aspect

[113] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942, p. 146.

[114] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 121.

[115] *Ibid.*, p. 124.

[116] *Ibid.*, p. 127.

temporelle du suicide ; c'est Lévinas qui écrit dans *Le Temps et l'autre* : « Le maintenant, c'est le fait que je suis maître, maître du possible, maître de saisir le possible. La mort n'est jamais présente. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non point parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir[117]. » Le suicide consacre l'instant d'un acte suprême tandis que la mort ne se rapporte à aucun moment présent. La similarité entre l'argument de Blanchot et celui de Lévinas est étonnante ; et on peut toujours supposer que Blanchot a lu tout ce que Lévinas avait publié. Pour Lévinas, la « façon pour la mort de s'annoncer dans la souffrance, en dehors de toute lumière, est une expérience de la passivité du sujet[118] ». Blanchot insiste aussi sur « l'*extrême passivité* » de notre relation avec la mort, un aspect auquel on échappe en lui donnant le « masque[119] » de l'action et de la libre volonté par le suicide.

Avec la notion de « projet », Blanchot évoque un autre interlocuteur. Il s'agit de Sartre qui condamne le suicide à l'absurdité dans *L'Être et le néant* :

> *Le suicide ne saurait être considéré comme une fin de vie dont je serais le propre fondement. Étant acte de ma vie, en effet, il requiert lui-même une signification que seul l'avenir peut lui donner ; mais comme il est le* dernier *acte de ma vie, il se refuse cet avenir ; ainsi demeure-t-il totalement indéterminé. Si j'échappe à la mort, en effet, ou si je « me manque », ne jugerai-je pas plus tard mon suicide comme une lâcheté ? L'événement ne pourra-t-il pas me montrer que d'autres solutions étaient possibles ? Mais comme ces solutions ne peuvent être que mes propres projets, elles ne peuvent apparaître que si je vis. Le suicide est une absurdité qui fait sombrer ma vie dans l'absurde[120].*

Comme disciple de Heidegger, Sartre valorise plus le futur que d'autres modes du temps car l'action (en tant que *pro*-jet) s'oriente vers l'avenir. D'abord, le suicide comme acte annule le futur qui est pourtant nécessaire pour lui donner un sens. Il interdit le mouvement rétrospectif qui constitue la structure générale du sens de l'action. C'est en ce sens qu'un projet vers *ma* mort est absurde parce que « ce projet serait destruction de tous les projets[121] ». Blanchot est d'accord avec Sartre sur l'impossibilité du suicide comme projet, mais pour des raisons

[117] Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre* (1948), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983, p. 59

[118] *Ibid.*, p. 57.

[119] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 127.

[120] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, p. 710.

[121] *Ibid.*

différentes : « On ne peut “projeter” de se tuer. On s’y prépare, on agit en vue du geste ultime qui appartient encore à la catégorie normale des choses à faire, mais ce geste n’est pas en vue de la mort, il ne la regarde pas, il ne la tient pas en sa présence[122]. » Ce n’est pas la temporalité rétrospective qui rend incompatibles le suicide et le projet, c’est la notion d’action elle-même qui contredit la nature de la mort. Blanchot reste lévinassien sur ce point même s’il utilise un langage sartrien. L’altérité radicale de la mort fait que celle-ci n’est jamais l’objet d’un savoir ou d’une action, et le suicide en tant qu’acte délibéré ne l’atteint pas. Si Blanchot mobilise aussi la notion d’avenir, il avance néanmoins un argument différent de celui de Sartre : l’abolition du futur n’a pas fonction de détruire la donation rétrospective du sens, mais la temporalité de la mort elle-même, sa manière d’être toujours *à venir* dans un futur incertain. Sans doute sous l’influence de Heidegger qui définit la mort comme « imminence[123] », *Bevorstand*, dans §50 d’*Être et temps*, Blanchot identifie ici le temps de la mort à l’avenir indéfini. Le suicide, comme le désir d’abolir l’incertitude du futur, nie déjà le mode temporel propre à la mort.

Le suicide est une manière de comprendre la mort comme un « mort-outil[124] ». Le « mort-outil » est clairement une référence à Heidegger et ne doit pas seulement être lu littéralement comme l’accusation d’une instrumentalisation de la mort dans le suicide, mais aussi comme celle d’une confusion ontologique. Le suicidaire, en se servant de la mort, la considère comme appartenant à *Zuhandenheit*, une façon d’être de non-*Dasein*, tandis qu’elle doit être pensée dans le cadre du mode d’être propre au *Dasein*, c’est-à-dire son *Existenz*. Dans *Être et temps*, les étants qui ne sont pas *Dasein* se rapportent aux deux catégories, deux manières d’être déterminées par la relation du *Dasein* à eux : *Zuhandenheit*, l’utilisabilité des outils dans la relation pratique du *Dasein* au monde, et *Vorhandenheit*, présence substantive comme l’objet cognitif et scientifique du *Dasein*. La mort du *Dasein* n’est ni l’une ni l’autre parce qu’elle se situe dans le cadre de l’être du *Dasein*. Sur ce point, Blanchot s’accorde avec Heidegger, bien qu’on voie, plus tard, comment il inverse d’autres propositions du grand philosophe à propos de la relation entre la mort et la notion de *possibilité*.

[122] Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 131.

[123] Martin Heidegger, *Être et Temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1986, p. 304. *Id.*, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen, Max Niemeyer, 2006, p. 250.

[124] Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 131.

Après cette critique du suicide, Blanchot dirige sa discussion vers l'analogie entre la mort et la création dans une section intitulée « L'Art, le suicide[125] ». Malgré sa critique du suicide comme fausse relation à la mort, il voit dans l'erreur du suicide une similarité structurale avec le rapport entre l'écrivain et l'œuvre — Blanchot hésitant entre Goethe et Woolf, entre la positivité et la négativité du suicide :

> *[…] tous ces caractères ont ceci de frappant qu'ils s'appliquent aussi à une autre expérience, apparemment moins dangereuse, mais peut-être non moins folle, celle de l'artiste. Non pas que celui-ci fasse œuvre de mort, mais on peut dire qu'il est lié à l'œuvre de la même étrange manière que l'est à la mort l'homme qui la prend pour fin*[126].

La tentative d'apprivoiser la mort par le suicide est alors une « folie, mais dont nous ne pourrions être exclus sans l'être de notre condition[127] ». Le suicide est présenté, pour le moment, comme une falsification trompeuse mais nécessaire de notre rapport à la mort. Puis, Blanchot relie cette analyse avec l'expérience de la création par la notion d'*œuvre* : « [l'artiste] est lié à l'œuvre de la même étrange manière que l'est à la mort l'homme qui la prend pour fin[128]. » Nous nous arrêtons maintenant sur la notion d'œuvre pour comprendre comment Blanchot établit le parallélisme de la mort et de la création avec les idées de suicide et d'œuvre.

8. La théorie de l'œuvre : la dette envers Valéry

La théorisation de l'*œuvre* est au cœur de la pensée de Blanchot dans les années 50. Elle fait partie de l'entreprise plus générale de la désubstancialisation que nous avons analysée en « Introduction ». Blanchot comprend l'œuvre comme l'objet ultime et virtuel de l'achèvement de la création. Elle est la visée finale de l'artiste qui la poursuit à travers une série d'ouvrages réalisés : : « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre , il le recommence ou le détruit en un autre[129]. » Il est plus facile de comprendre ce point si nous pensons aux artistes qui refont constamment le même projet et produisent des répétitions et des variations sur le même thème, comme s'ils étaient toujours insatisfaits de ce qu'ils avait fait et

[125] *Ibid.*

[126] *Ibid.*, p. 132.

[127] *Ibid.*

[128] *Ibid.*

[129] *Ibid.*, p. 14.

ressentaient la nécessité de recommencer, comme si nous attendions sans cesse une vraie œuvre achevée qui leur permettrait d'arrêter mais qui resterait pourtant toujours absente : l'exemple proposé par Blanchot dans *Le Livre à venir* est Monet qui repeint sans cesse des nénuphars vers la fin de sa vie. Ces ouvrages produits (que Blanchot appelle « livres » quand il s'agit d'un écrivain) sont ainsi définis comme les tentatives, les traces de l'objet absent qui leur donne sens. La production de l'artiste n'est qu'une série de relations avec la virtualité[130]. Comme l'a remarqué Jean-Philippe Miraux, « L'œuvre est mais ne se donne pas. Ou plus exactement : l'œuvre se donne par son retrait[131]. » Il propose une comparaison avec l'image d'une statue brisée : la Pietà de Michel-Ange fut mutilée par Lazlo Toth le 21 mai 1972 ; « [p]rivée d'un de ses éléments, la Pietà semble attendre son harmonie, non une harmonie à venir, mais une complétude déjà réalisée puis annihilée ; la Pietà se souvient de son ancien achèvement[132]. » Il me semble qu'une « plénitude déjà réalisée » dans le passé est à l'opposé de l'œuvre blanchotienne qui se définit plutôt par l'indétermination et un rapport incertain au futur. L'approche de Blanchot consiste à valoriser le devenir de la création au détriment du livre comme objet clos. Selon Blanchot, parler de l'inachèvement n'est pas précis. Si l'on généralise ce renversement de l'actualité et de la virtualité, la question de l'achèvement et de l'inachèvement ne se pose même pas : toute unité achevée n'est qu'une apparence qui cache un fond de virtualité étrangère à la notion d'achèvement. Je propose d'appeler cette caractéristique l'*in-fini* de l'œuvre — in-fini au sens de l'ouverture et de l'absence du point final — pour éviter le mot d'inachèvement.

Blanchot présente sa théorie de l'œuvre principalement dans le chapitre « La solitude essentielle » de *L'Espace littéraire*. L'idée de solitude qu'il mobilise pour définir ce qu'il appelle l'œuvre a suscité beaucoup de malentendus, et il est difficile de savoir pourquoi il insiste sur cette idée puisque la théorisation de l'œuvre ne la suppose pas. On peut soupçonner que l'intention critique joue un rôle plus important que l'intérêt propre de l'idée de solitude pour la théorie de l'œuvre : Blanchot porte un regard sévère sur le cliché de l'artiste solitaire, un lieu commun qui se transforme trop facilement en une affirmation triomphale du sujet. Dans

[130] Françoise Collin décrit cette virtualité avec justesse : « Si la littérature n'est jamais réalisée, en ce sens que nul livre ne coïncide avec elle, il faut ajouter, d'une part, qu'elle ne se situe cependant pas ailleurs que dans un livre, et, d'autre part, que le livre lui-même, d'une certaine manière, jamais réalisé, jamais atteint, qu'il ne connaît pas le moment de la coïncidence avec soi. », Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 29.

[131] Jean-Philippe Miraux, *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature* (1998), Paris, Armand Colin, 2005, p. 5.

[132] *Ibid.*, p. 6.

la première annexe du livre, « La solitude essentielle et la solitude dans le monde », Blanchot critique « l'absolu d'un Je suis qui veut s'affirmer sans les autres[133] », une décision de séparation qui, comme affirmation du pouvoir du sujet, le ramène pourtant au monde (espace socio-politique de l'action et du pouvoir) : l'argument de Blanchot pourrait nous rappeler sa critique du suicide qui se focalise aussi sur l'idée de pouvoir. Et dans « La solitude essentielle », L'acte de se retirer du monde pour son travail de pensée et de création est défini comme « recueillement[134] », non pas solitude. Pour Blanchot, la solitude « essentielle » est ce qu'il appelle la « solitude de l'œuvre[135] ». Cette solitude est attribuée à la fois à l'œuvre ainsi qu'à l'écrivain et aux lecteurs qui maintiennent une relation avec elle, et Blanchot lie cette solitude à la question de l'in-fini de l'œuvre : « La solitude de l'œuvre a pour premier cadre cette absence d'exigence qui ne permet jamais de la lire achevée ni inachevée[136] ». Les liens entre ces deux thèmes ne sont pas évidents, mais on peut supposer que, dans ce contexte, la solitude désigne le rapport à la virtualité de l'œuvre comme échec de relation. L'œuvre est solitaire au sens où, en tant que virtualité non déterminée, elle n'est pas un terme avec lequel on peut établir un rapport. Contrairement à la solitude comme affirmation du sujet qui le reconduit au monde, cet échec de relation fait que l'écrivain en sort définitivement.

Dans « La solitude essentielle », Blanchot évoque Valéry pour s'en écarter rapidement. Pour Blanchot, Valéry pose la question de l'in-fini de l'œuvre comme inachèvement mais la transforme en interrogation sur la maîtrise de l'esprit :

> *Valéry, célébrant dans l'œuvre ce privilège de l'infini, n'en voit encore que le côté le plus facile : que l'œuvre soit infinie, cela veut dire (pour lui) que l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir*[137].

Si Blanchot se focalise sur la notion de maîtrise dans ce résumé trop synthétique, c'est parce qu'elle marque la différence entre sa pensée et celle de Valéry. Si nous n'insistons pas sur ce point, sur lequel ils s'opposent généralement, la dette de Blanchot à Valéry devient plus

[133] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 338.

[134] *Ibid.*, p. 13.

[135] *Ibid.*

[136] *Ibid.*, p. 15.

[137] *Ibid.*, p. 14.

évidente. Par exemple, dans le premier tome de *Tel Quel*, paru en 1941, Valéry critique aussi la notion d'achèvement d'une manière qui nous rappelle celle de Blanchot :

> *Un poème n'est jamais achevé — c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.*
> *Ce sont la lassitude, la demande de l'éditeur, — la poussée d'un autre poème.*
> *Mais jamais l'état même de l'ouvrage (si l'auteur n'est pas un sot) ne montre qu'il ne pourrait être poussée, changé, considéré comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle.*
> *Je conçois, quant à moi, que le même sujet et presque les mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie*[138].

Nous voyons voit ici une même idée selon laquelle la forme publiée d'un ouvrage n'est qu'une interruption accidentelle — souvent due à des considérations extérieures à cette œuvre — d'un processus continu et in-fini de la création. Valéry établit aussi la distinction entre les livres et l'œuvre. Un livre, écrit Valéry, n'est qu'« un extrait du monologue de son auteur[139] », une unité isolée du continuum de l'esprit. Ensuite, il évoque le processus de la création littéraire comme la réalisation d'un dessein ; ce sont les difficultés qu'un écrivain rencontre dans cette réalisation qui l'intéressent : « ces difficultés elles-mêmes sont comme une œuvre préalable de l'auteur : elles sont l'œuvre de son "idéal". Cette œuvre intérieure précède, gêne, suspend, défie l'œuvre sensible, l'œuvre des actes[140]. » Pour Valéry, cette « œuvre préalable » ou « œuvre intérieure » se situe aussi sur le plan virtuel comme une entité projetée par l'acte de la création.

En 1942, Blanchot publie dans *Le Journal des débats* un compte rendu des *Mauvaises pensées et autres*, un article peu connu mais important pour une interrogation sur la relation entre Blanchot et Valéry à propos de la théorie de l'œuvre. Blanchot profite de cette occasion pour commenter non seulement *Les Mauvaises pensées*, mais aussi les autres livres de Valéry constitués des fragments extraits de ses *Cahiers*. Ici, Blanchot admet sa dette vis-à-vis de Valéry à propos de la dévalorisation du livre :

> *Paul Valéry a toujours rappelé qu'il n'aimait que le travail du travail et il a confié que seules des interventions ou des circonstances extérieures pouvaient lui donner une raison d'en rompre*

[138] Paul Valéry, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 553.

[139] *Ibid.*, p. 479.

[140] *Ibid.*, p. 480.

le mouvement et de le fixer dans un état. Un livre lui paraît donc qu'une section fortuite dans le cours des méditations nécessaires et il ne se donne pas sa composition comme un problème authentique dont la solution devrait prendre le pas sur celle d'autres problèmes plus délibérés. Il semble prêt à sacrifier en ce point la forme au fond, ne jugeant pas que cette possibilité indéfinie de reprises qu'est l'esprit doive s'accommoder heureusement de la convention vague qu'est la structure d'un livre[141].

On peut lire ce passage comme la préfiguration de la théorie de l'œuvre chez Blanchot. La relation livre-œuvre est ici présentée non pas comme une opposition empirique-transcendant — comme pourrait laisser penser *L'Espace littéraire* — mais deux modalités de constitution de texte : le mot « livre » ne convient pas à plusieurs ouvrages de Valéry dont l'écriture brouille la frontière entre un texte achevé et les traces fragmentaires que laisse une pensée en mouvement :

Les livres que Paul Valéry donne à publier depuis quelques années se ressemblent par le désordre de la composition et le dédain d'une ordonnance significative. Ce sont tous plus ou moins des cahiers où il réunit par fragments des essais, de brèves réflexions, les formes de sa pensée lorsqu'elle se montre dans l'inachèvement et son travail spontané. Ils ne sont livres que par hasard. L'occasion qui les a faits laisse entendre qu'elle pourrait les défaire. Comme beaucoup d'autres, ils ne tiennent qu'à un fil, celui de la brochure, mais, comme un très petit nombre, ils veulent aussi ne pas cacher la fragilité de leur assemblage et ils laissent facilement comprendre qu'ils ne sont pas ce qu'ils sont[142].

Le nom de Mallarmé n'est pas absent, mais paraît moins essentiel que Valéry :

Mallarmé, lui non plus, n'en finissait pas avec ses poèmes et il poursuivait la réalisation d'un livre fondamental dont ses productions publiques étaient l'ombre, le rebut méprisé. Les ouvrages qu'il laissait paraître n'étaient que hasards par rapport à l'œuvre essentielle où tout ce qui était fortuit eût dû être aboli par le coup de dés[143].

Outre le fait qu'il est obligé de rédiger un article circonstanciel sur *Les Mauvaises pensées* pour des raisons professionnelles, on peut supposer que la double pratique de Valéry — la critique du « livre » et la fragmentation du texte — est plus déterminant que Mallarmé

[141] Maurice Blanchot, *Chroniques littéraires du Journal des débats. Avril 1941-août 1944*, Christophe Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2007, p. 272.

[142] *Ibid.*, 271.

[143] *Ibid.*, p. 273.

pour la pensée de Blanchot concernant le sujet de l'œuvre, du moins dans les premières années de sa carrière de critique littéraire. En 1973, il publie un essai, « La comédie d'avoir de l'ordre », à l'occasion de la publication du tome I des *Cahiers* de Valéry dans la Bibliothèque de la Pléiade. Le titre sarcastique a tout dit : le travail de l'édition impose un ordre, une catégorisation thématique, à une forme d'écriture essentiellement réfractaire à toute idée de l'ordre : « ce qu'il écrit, ne compte presque pas, c'est un signe, une trace, l'effet inévitable et la preuve oblique d'un mouvement qui compte seul et déjà s'évanouit[144]. » La rédaction des *Cahiers*, sans intention de publication, sans but, comme pure dépense et mouvement évanouissant de l'écriture, est peut-être la meilleure illustration de la théorie blanchotienne de l'œuvre. Il n'est pas surprenant que Blanchot soit repoussé par l'entreprise de l'organisation et de la mise en forme ultérieure, entreprise qu'il compare à celle d'Elisabeth Förster-Nietzsche qui ne comprend pas l'écriture fragmentaire du philosophe. Cette critique est d'une violence inattendue puisque la publication de *La Volonté de puissance* est inséparable de toute une histoire de falsification et de l'idéologie nazie. Valéry lui-même a entrepris le même projet de son vivant — un acte qui rebute Blanchot— et a échoué, ne trouvant jamais une organisation capable de, justement, transformer ses *Cahiers* en « livres ». Cet échec de Valéry témoigne, ironiquement, de la différence radicale entre l'œuvre et les livres, différence dont la théorisation lui est dû.

En somme, à travers la notion d'œuvre, Blanchot pose la question de l'*unité* — unité au double sens du mot — de l'objet artistique. Il considère l'ouvrage non pas comme unité achevé — comme nous le faisons souvent encore aujourd'hui — mais comme des traces dispersées de l'unité secrète du processus créateur. D'un côté, Blanchot suggère quelquefois qu'il s'agit de l'unité de la carrière d'un artiste. Ce point de vue n'est convaincant que par rapport à certains écrivains dont les œuvres témoignent à la fois d'une unité et d'une progression, comme Beckett qui poursuit une destruction des catégories romanesques de plus en plus radicales. Mais cette tendance ne se trouve pas chez tous les artistes. Blanchot extrapole à partir d'un certain rapport possible à l'art en négligeant les autres. De l'autre côté, la pensée de Blanchot n'est pas purement spéculative, mais concerne une question concrète que se pose à quiconque écrit : qu'est-ce qui permet de savoir qu'un texte est achevé ou qu'on doit terminer le processus in-fini de modification, de prolongement ou de réduction ? Les livres (ou n'importe quelle unité déterminée) peuvent être considérés comme la conséquence d'une

[144] Blanchot, *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 390-340.

rupture brutale et non justifiée, comme l'immobilisation artificielle d'un devenir indéfini et continu. L'histoire littéraire ne manque pas d'offrir des exemples : partant d'un point de vue génétique, on peut songer aux *Poëmes* de Léon-Paul Fargue (un écrivain que Blanchot a commenté), « un assemblage de moments d'évocation que le travail préparatoire fait circuler d'un texte à l'autre, procédant par reprises et collages » selon Michel Murat qui s'interroge sur l'avant-texte de l'ouvrage ; et la forme finale du livre n'est que « le *stoppage* par lassitude, sous la pression des éditeurs ou des amis, d'un poème ininterrompu[145]. » Dans un tel cas, l'état de texte sous sa forme déterminée du livre ne naît pas d'une nécessité interne et artistique, mais des considérations extra-littéraires. On pourrait même risquer de dire que son avant-texte et son après-texte virtuels (l'*œuvre* au sens blanchotien) sont aussi représentatifs que le livre publié. Ici, la virtualité de l'œuvre n'est nullement mystique, mais renvoie concrètement à l'histoire de sa production. La prose la plus spéculative de Blanchot nous ramène directement à la critique génétique la plus concrète.

Le mot *œuvre* commence à céder sa place à l'*écriture* à partir de *L'Entretien infini* de 1969, sans doute en raison de l'air du temps. Selon Christophe Bident, Blanchot corrige les textes recueillis plus tard dans *L'Entretien infini* après avoir lu Derrida, dont il a fait connaissance en 1968 lors de la controverse antisémite de l'affaire Beaufret avant de le fréquenter durant le mouvement social du Mai 68. Dans la note liminaire de *L'Entretien infini*, Blanchot écrit :

> *[L]'écriture qui par sa force propre lentement libérée (force aléatoire d'absence), semble ne se consacrer qu'à elle-même qui reste sans identité et, peu à peu, dégage des possibilités tout autres, une façon anonyme, distraite différée et dispersée d'être en rapport par laquelle tout est mis en cause, et d'abord l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Vérité et de l'Un, puis l'idée du Livre et de l'Œuvre[146] […]*

L'écriture littéraire (non pas l'écriture comme la condition de possibilité et l'opération générale de la production du sens comme chez Derrida), assume alors une fonction de

[145] Michel Murat, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose » [en ligne], dans Marielle Macé et Raphaël Baroni (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2008, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose#_edn19.

[146] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. VII.

déconstruction, dont la notion d'Œuvre, avec la lettre capitale, devient l'un des objets. Revenons maintenant à la relation entre le suicide et l'œuvre avec le cas de Mallarmé.

9. Igitur et l'Absolu

Si les fragments de Valéry sont plus déterminants pour Blanchot dans son article de 1942, il mobilise plus souvent Mallarmé dans les années 50. Outre la correspondance de celui-ci, dans laquelle on trouve le mot « Œuvre », Blanchot s'intéresse au conte philosophique, *Igitur*, auquel il consacre un chapitre de L'*Espace littéraire* pour son allégorisation du suicide dont Blanchot exploite les possibilités d'interprétation. Pour Blanchot, ce texte posthume témoigne de la manière dont « le souci de l'œuvre a pu un instant, en Mallarmé, se confondre avec l'affirmation du suicide[147] ». Le mot-clé de cette phrase est sans doute « instant » puisque, comme nous pouvons déjà nous en douter, la pensée blanchotienne de la mort conduit en général à une critique du suicide.

Le chapitre, « L'Expérience d'Igitur », publié initialement dans *La Nouvelle Nouvelle Revue française* en 1953, a un aspect synthétique. Blanchot cite d'abord les correspondances de Mallarmé concernant sa « stérilité » poétique et les fameuses nuits de Tournon. Cet impouvoir du créateur est inscrit par Blanchot dans le contexte de la théorie de l'œuvre : la crise de Mallarmé n'est ni psychologique ni physiologique, mais, pourrait-on dire, *essentiellement* littéraire dans la mesure où l'indétermination et l'absence de l'œuvre — qui supposent une relation essentielle avec la littérature — en sont la cause. À certain degré, Blanchot généralise « le cas Mallarmé » et en fait une figure universelle de la relation authentique avec la littérature.

Nous pouvons retrouver le style de Blanchot dans sa manière de décrire le mouvement d'un artiste qui s'approche et s'éloigne de l'expérience extrême de la littérature. Dans le cas de Mallarmé, il s'agit des différents états d'*Igitur* et d'*Un coup de dés*. Blanchot construit un récit à trois étapes : dans les anciennes versions d'*Igitur*, le Minuit comme protagoniste représente l'anonymat de la mort ; dans les nouvelles versions, c'est Igitur qui assume la fonction du narrateur et une conscience s'est interposée devant l'expérience de la mort ; dans *Un coup de dés*, Mallarmé affronte le danger de l'écriture par une renonciation à la maîtrise du hasard. Les variantes formelles (surtout la voix narrative) sont considérées comme indices de l'attitude de

[147] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 135.

Mallarmé face à l'anonymat de la mort. Le choix d'un récit à première personne (Igitur comme narrateur) est interprété comme le recul de Mallarmé devant l'expérience de la mort. La génétique du texte se transforme en *Kunstlerroman* (au second degré, puisque Igitur lui-même est déjà une allégorie de l'artiste), en récit d'une conscience en état de création. Prenant le mouvement de la création pour sujet, Blanchot reconstruit l'itinéraire intérieur de Mallarmé dont l'expérience, plus que son œuvre, intéresse Blanchot. D'abord, l'expérience de l'impuissance décrite dans la correspondance de Mallarmé qui entre dans une période de stérilité durant la composition d'*Hérodiade*. Le sujet de la stérilité donne déjà à Blanchot une occasion de revenir à la question de la mort car, dans le contexte de *L'Espace littéraire* ainsi qu'ultérieurement, l'impuissance est liée à une relation authentique avec la mort. Dans son analyse de Kirilov, le suicide comme l'affirmation de la puissance exclut cette relation avec la mort. Mallarmé sert comme figure « d'anti-Kirilov » dans ce récit de Blanchot.

Comment Blanchot comprend-t-il la notion de mort chez Mallarmé ? Il s'agit surtout d'une expérience ontologique qui associe une épreuve de la finitude avec une conscience du néant généralisé du monde et une désillusion vis-à-vis de l'absolu, y compris vis-à-vis de l'acte poétique. La pensée de la mort et celle de la création sont intimement liées. Selon la philosophie dite « matérialiste » à laquelle Mallarmé se convertit pendant les nuits de Tournon, la possibilité de l'acte poétique doit être interrogée sur fond d'absence et de néant, la seule vérité qui demeure dans un monde dépourvu de transcendance et d'absolu. Mais l'absence et le néant, qui semblent exclure toute possibilité d'action, permettent-ils l'acte d'écriture ? Cette contradiction au sein des postulats de Mallarmé est précisément ce qui attire Blanchot, et la question de la mort et celle du suicide prennent sens comme une manière de poser cette question : l'acte de mort devient l'acte d'atteindre l'absence, et la pure absence est présupposée par l'œuvre et la mort. L'absence et l'acte se présupposent mutuellement et forment une circularité logique qui exclut toute possibilité de commencement : d'où vient la « stérilité » de Mallarmé, qui n'est, en aucun sens, l'équivalent du *writer's block*, mais une condition prescrite par la nature même de la création littéraire. L'insistance sur la notion d'action signale peut-être la dette de Blanchot envers Georges Poulet, dont Blanchot connaît l'essai sur Mallarmé recueilli plus tard dans *Distance intérieure*. Selon ce que Poulet appelle « le puritanisme

mallarméen[148] », toute possibilité d'action est exclue, du moins mise en question, dès l'abord au profit d'une poétique du rêve et de la réflexion sur le désir.

Revenons à *Igitur*. Ce texte est un conte allégorique dans lequel le protagoniste éponyme, le dernier d'une lignée d'artistes tourmentés par le désir de l'absolu, descend aux tombeaux de ses ancêtres à minuit pour accomplir un geste rituel selon une prédiction (jeter un coup de dés, souffler une bougie ou boire une fiole de poison) puis s'endort sur des cendres. La meilleure manière de résumer le discours de Blanchot sur *Igitur* est, peut-être, d'identifier les notions qu'il associe à la mort et d'analyser la façon dont ces notions permettent une comparaison entre la mort et la création et conduisent à une critique du suicide. Ces notions sont l'absence (ou la neutralité) et le hasard.

Blanchot propose une identification des trois figures de la mort dans *Igitur* : d'abord, le suicide (vider la fiole, descendre au tombeau et se coucher sur les cendres) ; puis, le mouvement de la pensée qui réalise ces actes idéalement ; finalement, la neutralité et l'absence représentée par la scène austère et le minuit. Blanchot réduit l'importance de la première et ne s'arrête pas longtemps sur la deuxième. La thématique du suicide est expliquée, non pas textuellement, mais d'une manière intertexuelle et génétique (dans certains états du texte, on voit Mallarmé tenté par le suicide et dans les autres, il s'en éloigne). Blanchot met l'accent sur la troisième figure de la mort par une hypothèse intéressante par rapport à la chronologie de l'intrigue. Il discerne une inversion temporelle : dans la première ébauche intitulée Minuit, Mallarmé offre la description d'une scène déserte où toutes les actions du récit (descendre l'escalier, boire le poison) semblent avoir déjà pris fin. En d'autres termes, Mallarmé nous présente dès l'abord l'état final de l'intrigue, l'absence pure représentée par Minuit, qu'on est censé atteindre par les actions décrites ultérieurement ; le néant précède le suicide qui doit pourtant nous y conduire. De cette hypothèse de l'inversion chronologique Blanchot déduit une proposition extrêmement blanchotienne sur la mort : la mort anonyme précède la mort personnelle et en constitue la possibilité. L'hypothèse de l'intrigue inversée paraît plus ou moins forcée, mais elle souligne très bien une particularité formelle du récit : l'absence d'un personnage comme principal acteur au début. Quant à certains états du texte dans lesquels Igitur sert de narrateur, Blanchot y voit une tentation malheureuse d'écrire un nouveau monologue d'Hamlet, une forme d'écriture qui interpose une conscience personnelle entre l'auteur et l'expérience de la neutralité de la mort.

[148] Georges Poulet, *La Distance intérieure* (1964), dans *Étude sur le temps humain. II. De l'instant éphémère à l'instant éternel*, Paris, Pocket, 2017 p. 300.

L'inversion chronologique permet aussi à Blanchot de développer un paradoxe qui associe la mort à l'œuvre. La mort réelle présuppose la mort anonyme, le fond du néant ; pourtant, cet espace de néant exclut la possibilité d'action, y compris l'acte d'atteindre la mort. Pour Blanchot, « cette contradiction exprime tout ce qui rend à la fois la mort et l'œuvre difficiles : l'une et l'autre sont en quelque façon inabordables »[149]. L'analogie n'est pas expliquée par Blanchot, mais elle paraît évidente si nous nous rappelons le projet mallarméen de l'écriture décrit par Blanchot : écrire l'absence. L'écrivain qui tente d'écrire l'absence est pris dans la même contradiction dans la mesure où l'écriture est envisagée comme l'acte qui conduit à l'absence qui exclut pourtant la possibilité de l'action en général.

Dans *Igitur*, la notion de hasard est thématisée dans le troisième chapitre du récit, « Le coup de dés » — une préfiguration du poème éponyme —, un chapitre dont Mallarmé n'a rédigé que des notes courtes et déliées. Pour Blanchot, le hasard entre en jeu comme une autre manière d'interroger la possibilité de la mort comme acte. La question consiste à savoir si la mort peut ne pas être un fait extérieur imposé à nous par le hasard, mais déclenché par nous-même comme un de nos propres actes. Cette mort sans hasard, s'il en existait, manifesterait la « pureté de la négation[150] » que poursuit l'œuvre de Mallarmé. Blanchot répudie directement cette tentative en affirmant que « le hasard est la mort[151] ». On pourrait dire que, selon sa lecture, *Igitur* est un récit de la méconnaissance du hasard. Le protagoniste, occupé par le projet de s'élever au-dessus du hasard, ne reconnait pas sa présence dans la Nuit, ni le fait que le coup de dés n'aboutit qu'à son affirmation : « les dés par lesquels on meurt sont jetés au hasard, ne signifient le mouvement tout hasardeux qui fait rentrer dans le hasard[152]. » L'expression de Blanchot, « les dés par lesquels on meurt », résume très bien l'articulation du hasard et de la mort dans le texte de Mallarmé : Igitur jette (ou simule le mouvement de jeter) les dés près des *tombeaux* de ces ancêtres avant de se coucher sur les *cendres*. En outre, Blanchot repère une contradiction de temporalité dans l'entreprise d'Igitur : il doit jeter les dés à Minuit. Pourtant, si Minuit représente l'heure de la mort et du néant pur — « J'étais l'heure qui doit me rendre pur[153] » —, cet état est ce qui est visé par l'acte décisif (le coup de dés ou le suicide) et censé

[149] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 142.

[150] *Ibid.*, 138.

[151] *Ibid.*, 147.

[152] *Ibid.*, p. 147

[153] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 484.

lui succéder. Le moment de Minuit, obligé de venir avant et après l'acte, est ainsi un moment fantomatique, impossible d'être situé dans le temps. Blanchot compare le désir de saisir ce moment à celui que Nietzsche décrit comme « Meurs au moment juste » ou « Meurs à temps » (« *zur rechten Zeit*[154] ») dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. L'erreur commune d'Igitur et de Zarathoustra consiste dans la tentative de situer la mort dans un moment unique. Blanchot propose une critique heideggerienne de cette tentative, bien qu'à la notion d'« imminence » il préfère celle de l'absence de temps : la mort « vient ou trop tôt ou trop tard, prématurée et comme après coup, ne venant qu'après sa venue, l'abîme du temps présent, le règne d'un temps sans présent[155] ».

Dans le méta-récit de Blanchot décrivant l'itinéraire de Mallarmé, *Igitur* témoigne d'un échec que Mallarmé corrige dans *Un coup de dés* en renonçant « à maîtriser la démesure du hasard[156] ». Mallarmé délaisse *Igitur* à cause de l'impasse où mène cette pensée de la mort volontaire, et ce texte devient l'« interminable » qui hante Mallarmé. Ce méta-récit repose sur deux postulats. D'abord, il présuppose que Mallarmé considère après coup l'entreprise d'Igitur comme impossible. Georges Poulet, contrairement à Blanchot, lit *Igitur* d'une manière positive et insiste sur la continuité de pensée chez Mallarmé. Le suicide est « l'acte d'abolition et de fondation de soi[157] », un acte qui, en abolissant le hasard et le temps par une négation radicale, donne naissance à un moi réflexif pur. Et cette mort volontaire ne doit pas être lue dans un sens littéral, mais servir d'opération philosophique comme le doute méthodique de Descartes. Ce « suicide philosophique[158] » n'est pas un projet isolé, abandonné avec *Igitur*, mais peut être compris dans sa relation avec la théorie mallarméenne du sujet et de la Fiction ainsi qu'avec sa poétique générale. Georges Poulet démontre la possibilité d'une autre manière d'écrire le méta-récit de Mallarmé, manière qui présente un contraste éclairant avec celle de Blanchot. Le deuxième postulat de Blanchot est l'identité de pensée de Mallarmé et de celle de son personnage. Si la tentative d'Igitur est insensée, Mallarmé qui sous-titre son conte « La Folie d'Elbehnon » n'en est-il pas toujours conscient ? Bertrand Marchal met l'accent sur une

[154] Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1983, p. 91. *Id*., *Also sprach Zarathustra*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.), Berlin, De Gruyter, 1999, p. 93.

[155] *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 147-148.

[156] *Ibid.*, p. 148.

[157] Georges Poulet, *La Distance intérieure* (1964), dans *Étude sur le temps humain. II. De l'instant éphémère à l'instant éternel*, *op. cit.*, p. 320.

[158] *Ibid.*, p. 327.

analogie avec l'homéopathie : « il s'agit de revivre, sous une forme littéraire qui a valeur d'exorcisme, une crise que Mallarmé a le sentiment d'avoir dépassée, mais dont il lui reste à extirper le germe profond[159]. » Selon la lecture de Marchal, qui me paraît la plus convaincante, Mallarmé « vise moins à poser les termes d'un acte littéraire absolu qu'à en montrer précisément la vanité[160] ». Cette analogie est proposée par Mallarmé lui-même dans sa lettre à Henri Cazalis datée de novembre 1869 : « c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte) je suis guéri ; *similisa similibus*[161]. » « *Similisa similibus* », « le même pour le même », est une formule de l'homéopathie. L'imagination d'un acte absolu n'est pas une erreur que Mallarmé commet pendant la rédaction d'*Igitur* et qu'il regrettera après coup, mais une erreur qu'il met en scène pour s'en guérir. Il y a une distance entre le projet de Mallarmé et celui de son personnage, un écart que Blanchot n'a pas considéré. En effet, dans les notes rédigées pour le troisième chapitre d'*Igitur*, « Le coup de dés », on peut trouver plusieurs indices par rapport à l'impossibilité d'un acte absolu et d'éliminer le hasard, une impossibilité quelquefois aperçue par Igitur lui-même. Par exemple : « Il profère la prédiction [d'éliminer le hasard par un coup de dés], dont il se moque au fond. Il y a eu folie[162] » ; « Il agit au point de vue Absolu. / trouve l'acte inutile, car il y a et n'y a pas de hasard — il réduit le hasard à *l'Infini*[163] ». Contrairement au méta-récit de Blanchot, la conclusion du poème ultime, « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », se trouve déjà dans *Igitur*. Selon la reconstruction de Marchal, la transformation de la pensée de Mallarmé date de 1869, l'année de la rédaction d'*Igitur*, et résulte de sa lecture du *Discours de la méthode* de Descartes et de sa rencontre avec la linguistique et la mythologique comparée de Max Müller. Il n'est pas nécessaire d'attendre *Un coup de dés* pour ne pas abolir le hasard.

Le chapitre de Blanchot se termine avec un éloge d'*Un coup de dés*, un poème qui affirme l'impossibilité d'annihiler le hasard dans son titre même. Contre Georges Poulet qui

[159] Notice de Bertrand Marchal dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1346. Voir aussi Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé. Poésies - Igitur - Le coup de dés*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1985, p. 264.

[160] *Id.*, *La Religion de Mallarmé* (1988), Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2018, p. 113.

[161] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 748.

[162] *Ibid.*, 477.

[163] *Ibid.*, p. 478.

écrivait : « Il n'y a pas de hasard dans le poème mallarméen, sinon un hasard fictif[164] », Blanchot discerne un vrai geste d'abandon au hasard chez le poète. La question du suicide comme acte absolu est absente, et « le maître » ne jette pas les dés en vue d'éliminer le hasard. L'incertitude qui se trouve même dans le langage du poème (« comme si », « soit que », « peut-être » … ; Marchal appelle cela les « hypothèses en cascade[165] ») fait de celui-ci, au lieu d'une recherche de la nécessité comme dans Igitur, une « constellation du doute[166] ». Pour Blanchot, Mallarmé annonce une nouvelle pensée de la mort en écrivant « cadavre écarté par le bras du secret qu'il détient ». Le « secret qu'il détient » est évidemment le Nombre (707 pour Quentin Meillassoux[167]), mais identifié comme le secret de la mort par Blanchot pour qui cette ligne décrit notre relation paradoxale avec la mort : « image massive qui récuse le défi de la mort volontaire, cette mort où la main tient le secret par quoi nous sommes jetés hors du secret[168]. » Si l'homme détient, en un certain sens, la mort en lui — la possibilité de la mort volontaire —, il est pourtant hors d'elle en même temps à cause de sa résistance à toute maîtrise. La notion qui réunit tous ces éléments est celle de maîtrise : en abandonnant le projet de maîtriser la mort et le hasard, Mallarmé rejoint Goethe et de Woolf pour nous livrer une interrogation sur la littérature comme une oscillation entre le pouvoir et l'impouvoir.

[164] Georges Poulet, *La Distance intérieure* (1964), dans *Étude sur le temps humain. II. De l'instant éphémère à l'instant éternel* , *op. cit.*, p. 342.

[165] Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé. Poésies — Igitur — Le coup de dés*, *op. cit.*, 274.

[166] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 149.

[167] Voir Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrage du* Coup de dés *de Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011.

[168] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 149.

Chapitre II. Le sadisme du langage

Nous entreprenons maintenant l'analyse de la figure du meurtre. Il s'agira surtout de l'article « La littérature et le droit à la mort » dans lequel Blanchot élabore sa théorie du langage littéraire avec une série des métaphores déclenchées par une analogie initiale entre l'écriture et de la mort : les métaphores du meurtre, de la Révolution et de la Terreur. Cette postface à *La Part du feu* est sans doute l'un des textes les plus cités de Blanchot. Il n'est pourtant pas le mieux compris et devient souvent l'objet d'une réduction hâtive à cause d'une fausse familiarité ; il n'est pas inutile d'être averti de l'admiration hyperbolique de Derrida pour qui cet essai est un « grand texte auquel il faudrait consacrait des années de lecture[1] ». Il faut d'abord éviter de réduire la théorie du langage littéraire de Blanchot à une paraphrase de celle de Mallarmé. Ensuite, la transformation, le glissement des concepts dans l'enchaînement des métaphores doit être traité sérieusement. La question n'est pas : pourquoi developper la relation entre la mort et le langage si le lien n'est que métaphorique ? Mais : qu'est-ce que Blanchot arrive à dire à travers cet usage des métaphores ? Enfin, il est nécessaire de faire attention à une espèce de syncrétisme développé chez Blanchot pendant les années 40 ; il maintient quelquefois deux positions théoriques contradictoires sans tenter de les concilier. J'intitule ce chapitre « Le Sadisme du langage » en soulignant l'importance de Sade qui permet la transformation métaphorique de la notion du langage chez Blanchot. Je commencerai par la relation entre Blanchot et la théorie mallarméenne du langage, dont une lecture rapprochée est indispensable pour comprendre « La littérature et le droit à la mort ». Les difficultés, les impasses et les solutions proposées dans cet article célèbre de Blanchot remontent à sa réflexion sur l'idée du langage littéraire et la poétique de Mallarmé. J'adopterai un point de vue particulièrement critique dans ce chapitre ; il me semble que l'obscurité de ces textes vient, non pas du délire métaphysique, mais des difficultés théoriques identifiables ; pour les mieux comprendre, il faut savoir les lire jusque dans leur faiblesse.

[1] Jacques Derrida, « "Maurice Blanchot est mort" », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 598.

1. Le double état du langage : Blanchot sur la théorie littéraire de Mallarmé

Le point de départ de la théorie blanchotienne du langage est la lecture de la « Crise de vers » de Mallarmé. La notion du « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel[2] », paraît plusieurs fois sous la plume de Blanchot. Dans un compte rendu d'une étude de la poésie de Mallarmé signée par Charle Mauron qui essaie d'ailleurs de justifier sa traduction en prose de ses poèmes, Blanchot saisit l'occasion de développer ce qu'il appelle « la structure de la signification poétique[3] » pour mettre en question une telle entreprise exégétique. Malgré l'usage du mot « poétique », Blanchot ne réfléchit pas à partir de la distinction des genres littéraires, mais de celle du langage littéraire et du discours ordinaire ; il s'appuie sur les exemples de *Maldoror* et d'*Aurélia* pour une approche trans-générique qui ignore la différence entre la prose et de la poésie. Cette « structure de la signification poétique » est caractérisée par l'entrelacs absolu du médium verbal et du contenu discursif ; il est impossible de séparer le message et son actualisation linguistique singulière, l'idée et la matérialité du langage qui la porte, car « le sens du poème est inséparable de tous les mots, de tous les mouvements, de tous les accents du poème[4]. » La signification poétique est ainsi *irréductible* ; cette thèse est similaire à l'idée courante de l'impossibilité de paraphraser un texte littéraire. Le langage pratique est au contraire « un instrument » ou « un moyen de compréhension[5] » caractérisé par la possibilité de substitution dans la mesure où l'importance de ce qui est visé (« une notion qui peut se détacher des mots[6] ») prime celle du moyen dont on se sert ; l'idée d''instrumentalité implique l'insignifiance de l'instrument. La distinction entre ces deux langages n'est pas fondée sur un écart stylistique servant de critère de différentiation, mais sur une détermination ontologique qui décrit deux manières d'être du fait linguistique.

Dans « Poésie et langage », un commentaire sur *Les Ziaux* de Queneau et *Haut mal* de Leiris, Blanchot mobilise la même distinction, qu'il considère comme une leçon générale de « l'esthétique moderne[7] », et envisage les deux états du langage dans une relation antagoniste, le

[2] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*,, p. 212.

[3] Maurice Blanchot, *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 127.

[4] *Ibid.*, p. 127.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*, p. 129.

[7] *Ibid.*, p. 159.

langage essentiel présupposant une « mise en cause[8] » ou une destruction du langage quotidien. Selon la description de Blanchot, le langage essentiel semble moins un phénomène linguistique réel qu'une visée idéale dont on s'approche par un processus continu de résistance au langage journalier. Cette résistance se poursuit surtout par le refus de la communication réalisée par la fonction référentielle et le signifié — « les facilités du commerce impersonnel[9] ». La mise en cause de ces deux aspects du langage dirige notre attention vers le sensible et le physique du médium et, tout en détruisant la communication, introduit une nouvelle relation que Blanchot appelle « intimité[10] ». Le langage littéraire, ainsi défini, commence à s'éloigner du langage au sens commun du terme :

> *Ce langage essentiel embrasse toute l'étendue de l'expression : il va de la parole au silence, il comprend la volonté de parler et la volonté de ne pas parler, il est le souffle et la respiration muette, il est langage pur parce qu'il peut être vide de mots. C'est vers ce langage pur que la poésie nous oriente en détruisant le langage quotidien, et son ambition désormais est double : elle prétend fonder le discours et elle lui donne comme objet suprême le silence*[11].

Le silence n'est pas l'équivalent de l'absence du langage, mais un langage qui ne signifie que son aspect sensible (« le souffle et la respiration »). Et ce langage est « vide de mots » au sens où une série de signifiants dépourvus du pouvoir de communiquer une idée ou de référer à une chose ne serait pas considérée comme des « mots » au sens courant. Bien sûr, il est difficile de trouver un texte qui prive strictement le langage de toute fonction de signification et de référence ; c'est pourquoi le silence blanchotien — ou le « langage pur » — doit être compris comme prescription, non pas description, comme l'horizon idéal qui permet d'envisager l'acte d'écrire comme une poursuite dont les textes littéraires constituent les traces.

C'est dans « Le Mythe de Mallarmé » que Blanchot s'interroge directement sur les textes théoriques de Mallarmé, surtout la fin de « Crise de vers ». Ce qui est surprenant par rapport aux textes précédents, c'est une évaluation différente de l'abstraction du langage. Blanchot cite d'abord la métaphore de la monnaie : « à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de

[8] *Ibid.*, p. 159.

[9] *Ibid.*, p. 160.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*, p. 160-161.

monnaie[12] ». Doit-on conclure que ce langage qui « disparaît complètement dans l'idée qu'il communique[13] », cet instrument invisible au service de la pensée, n'a aucune valeur ? Blanchot dit non en citant le paragraphe suivant de « Crise du vers » : « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure[14]. » Ce que Blanchot remarque, et n'explique peut-être pas assez clairement, est le fait que le langage ordinaire et le langage essentiel reposent également sur l'abstraction, sur le détachement des mots de la réalité concrète. Pour servir d'« une pièce de monnaie » à échanger, un mot communique une idée abstraite, un signifié, un sens général, non pas un objet ou un état de fait singuliers — la singularité concrète étant ineffable ; et Blanchot va jusqu'à écrire que même les noms propres n'échappent pas à cette règle[15]. C'est en ce sens que l'on doit comprendre la notion de disparition, ou de destruction, dans le langage : la parole « fait disparaître, elle rend l'objet absent, elle l'annihile[16]. » L'émanation de « la notion pure » se trouve non seulement dans la poésie, mais aussi dans l'échange d'une pensée-monnaie ; l'observation de Blanchot est l'exact opposé de ce que suggèrent ses textes dans *Faux Pas* : « S'il y poésie, c'est parce que le langage est l'instrument de compréhension[17]. » Cette proposition n'est que temporaire et sera modifiée plus tard.

Ensuite, Blanchot s'arrête sur la fleur célèbre de Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets[18]. » Le propos de Mallarmé peut être résumé en une phrase : le mot « fleur » n'est pas un nom propre. On peut aussi tenter de le réécrire dans un langage plus technique et avec plus de prudence : le signifié (« idée »), situé dans l'ordre idéal ou conceptuel, est différent des objets réels (« calices sus »

[12] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 212.

[13] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 37.

[14] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 213.

[15] En en certain sens, cette remarque de Blanchot préfigure la thèse de l'impossibilité du nom propre chez Derrida, lecteur avide de Blanchot : « On voit que le nom, singulièrement le nom dit propre, est toujours pris dans une chaîne ou un système de différences. Il ne devient appellation que dans la mesure où il peut s'inscrire dans une figuration. Le propre du nom n'échappe pas à l'espacement, qu'il soit relié par son origine à des représentations de choses dans l'espace ou qu'il reste pris dans un système de différences phoniques ou des classification sociale apparemment délié de l'espace courant. La métaphore travaille le nom propre. » Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 131.

[16] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 37.

[17] *Ibid.*, p. 38.

[18] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 213.

ou une telle fleur dans un tel bouquet) auxquels le mot est capable de référer. *Sous certaines conditions* (l'absence de réalité contextuelle, de déictiques ou de diverses fonctions pragmatiques par exemple), un mot communique son signifié sans renvoyer à ses référents potentiels. La lecture de Blanchot se poursuit dans une direction différente. D'abord, il précise : ce qu'évoque le mot « fleur » n'est pas une image ou un souvenir, mais l'*absence* de fleur. L'expression « l'absente de tous bouquets » n'est pas une manière métaphorique de dire qu'il s'agit du signifié et non pas des référents potentiels ; selon la lecture littérale de Blanchot, la fonction du mot consiste précisément à évoquer et faire sentir l'absence de l'objet désigné. Ensuite, il attire notre attention sur l'usage du lexique de la sensibilité (« suave » et « musicalement ») et affirme que ce qui accompagne l'absence de l'objet n'est pas un sens purement abstrait, mais une collection des impressions sensibles indéfinies :

> *[…] nous voici à nouveau en contact avec la réalité mais une réalité plus évasive, qui se présente et s'évapore, qui s'entend et s'évanouit, faite de réminiscences, d'allusions, de sorte que si d'un côté elle est abolie, de l'autre elle réapparaît dans sa forme la plus sensible, comme une suite de nuances fugitives et instables, au lieu même du sens abstrait dont elle prétend combler le vide*[19].

Contrairement à ses textes dans *Faux Pas*, l'intervention de la sensibilité n'est pas due à la matérialité du signifiant, mais au signifié qui déclenche le travail d'association. Blanchot dialectise ainsi le texte de Mallarmé et le réorganise selon une double négation : la négation de la réalité matérielle de l'objet par l'abstraction du langage et la négation du sens abstrait par sa puissance de l'évocation sensible.

2. La digue contre le réel : la question de l'abstraction dans la théorie mallarméenne du langage

Il faut remarquer que, jusqu'ici, rien ne permet de distinguer le langage essentiel du langage brut. Blanchot a noté que le processus de l'abstraction n'en est pas capable, et l'on peut ajouter que le même argument s'applique à l'évocation sensible, une fonction dont les deux états de langage sont capables d'exercer. Blanchot prévoit cette objection et tente d'éclaircir la différence des deux états du langage :

[19] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 38.

La mince enveloppe du mot usuel cède à la pression de la chose qu'il désigne ; comme il est coutumier, il s'évapore dès qu'on le prononce, il nous livre à la présence dont il devait nous défendre. Aussi, « décrire, enseigner, narrer » sont-ils des actes qui relèvent du langage brut, de cette fonction numéraire facile et représentatif. Le lieu commun, dont Mallarmé a fui désespérément l'usage, a précisément ce tort de ne pas offrir une digue assez forte contre les faits, les choses, ce qu'on voit, ce qu'on entend. Il ne nous met pas assez à l'écart ; il ne crée pas d'absence véritable. Si le propre du langage est de rendre nulle la présence qu'il signifie, transparence, clarté, lieux communs lui sont contraires, parce qu'ils contrarient sa marche vers une signification libre de toute référence concrète[20].

La difficulté de ce passage vient de l'absence du vocabulaire technique de la linguistique et de la sémiologie. Quel phénomène linguistique menace cette « digue » contre le réel ? Il me semble que Blanchot vise à exclure non seulement les référents réels, mais aussi les référents fictifs : toute figuration ou représentation de l'objet dans le langage est considérée comme trop proche de la réalité matérielle. Son recours à une critique du lieu commun n'est pas suffisant : un phrasé original et un lieu commun peuvent également figurer un objet. L'accent mis sur le lieu commun a pourtant la mérite de réintroduire la question l'aspect physique du langage. En effet, le seul critère qui permet de distinguer les deux états de langage est la visibilité de son aspect matériel. L'usage des lieux communs a pour conséquence l'impossibilité, chez le lecteur, de percevoir le langage pour lui-même et en lui-même à cause de sa familiarité, de son efficacité de communication, de son succès comme instrument ; et l'essence de l'instrument est l'effacement de soi-même au profit de ce pour quoi il est instrument. Dans cette perspective, le langage essentiel, attirant l'attention sur le visuel et le sonore, remplit une fonction d'interposition : son « office est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent[21]. » Cette idée de détournement s'accorde avec la description de la fonction poétique chez Jakobson : elle « met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des choses[22] ».

[20] *Ibid.*, p. 38-39.

[21] *Ibid.*, p. 39.

[22] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage* (1963), Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003, p. 218.

Reste la difficulté à déterminer si ce critère de visibilité est compatible avec l'idée du langage comme l'abstraction conceptuelle. Blanchot tente de concilier ces deux directions de pensée mallarméenne :

> *Les clichés gênent Mallarmé, non parce qu'il y trouve que des mots, mais parce qu'au contraire les mots en ont disparu. Il ne s'effraie guère de donner le pas au langage sur la pensée : comment pourrait-il le craindre ? Ce qu'il souhaite, c'est de faire exister la parole, de lui rendre sa puissance matérielle, de lui céder l'initiative en faisant briller les mots de « leurs reflets réciproques », et cela, afin de lui garder sa valeur même de signification. La pensée, c'est-à-dire la possibilité d'être présent aux choses en s'en éloignant d'une distance infinie, est fonction de la seule réalité des mots. Là où les mots dominent selon les relations complexes qu'ils peuvent entretenir, la pensée s'accomplit et le sens s'achève*[23].

Dans ce passage, la relation entre la pensée et le langage est envisagée de deux manières contradictoires : elle est à la fois antagoniste et complémentaire. Dans le langage ordinaire, la pensée fait disparaître le langage tandis que, dans le langage essentiel, l'auto-référence du langage finit par permettre de mieux penser. Il semble que les significations de « pensée » et de « sens » varient selon l'état du langage en question ; et la « pensée » accomplie et le « sens » achevé dans le langage essentiel restent à préciser. La plupart des confusions, chez Mallarmé ainsi que chez Blanchot, viennent du fait qu'ils donnent deux sens à l'abstraction : l'existence conceptuelle du signifié indépendante de la réalité à laquelle il renvoie, et l'absence de toute évocation de la réalité. La condition de pensée est d'avoir un langage indépendant de la réalité matérielle, mais cela ne signifie pas que l'absence de toute évocation de la réalité nous aide à mieux produire le sens ou mieux penser. Le problème s'aggrave quand on ajoute l'idée de la visibilité de l'aspect matériel du langage. L'abstraction au sens premier est la condition de la pensée ; elle produit des signifiés détachés de la réalité, et « la pensée s'accomplit et le sens s'achève ». Mais quand il s'agit du langage essentiel, Blanchot et Mallarmé pensent à l'abstraction au sens second — il faut éviter toute évocation de la réalité et, pour accomplir cela, on impose la matérialité du langage pour détourner notre attention de la réalité évoquée. Mais cette opération, qui attire notre attention sur les signifiants au lieu des objets évoqués, *nous détourne aussi des signifiés* qui sont pourtant initialement la raison pour laquelle on associe l'abstraction et la pensée. Alors il est difficile de comprendre comment, dans cet état qui nous éloigne des signifiés, « la pensée s'accomplit et le sens s'achève ». L'idée de souligner

[23] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 39.

l'aspect matériel se conforme à l'abstraction au sens second, mais pas au sens premier ; et la thèse de l'abstraction comme condition nécessaire pour la pensée est valide quand on comprend l'abstraction au sens premier, pas au second. Les deux sens sont confondus dans l'idée de « s'éloigner de la réalité matériel », et ainsi les confusions deviennent inévitables.

Un autre problème concerne le sens et le degré de l'abstraction exigée par cette poétique. Comme nous l'avons remarqué, une simple présentation du signifié sans référents réels — un phénomène commun dans le langage courant — n'est pas suffisante pour résister à la « pression de la chose » pour Blanchot. Il veut dire, me semble-t-il, que la *possibilité* même d'une relation avec un référent réel nous empêche d'atteindre le degré d'abstraction visé par Mallarmé. Pour saisir cet état d'abstraction avec plus de précision, je me réfère à deux catégories définies par Husserl dans la première *Recherche logique*. D'abord, l'« absence de signification » (*Bedeutungslosigkeit*) : une séquence phonique qui n'est pourtant pas un mot intelligible (« Abracadabra ») ou un agencement agrammatical des mots (« Vert est ou[24] »). Ensuite, le « défaut d'objet » (*Gegenstandslosigkeit*), défini comme « *l'impossibilité* à priori *d'un sens remplissant* ». Dans notre contexte, on peut le reformuler grossièrement comme l'expression dotée de signifié mais dépourvue *a priori* de tout référent réel ou fictif. L'exemple de Husserl est un « cercle carré[25] ». Seules les expressions qui rentrent dans ces deux catégories semblent pouvoir atteindre le degré d'abstraction du langage essentiel.

Blanchot reconnaît les contradictions et souligne particulièrement l'exigence de l'abstraction, qui conduit nécessairement à une impasse dans l'usage poétique des images (métaphores ou allégories) visant à écarter la réalité matérielle. La description de cette impasse présuppose un plus haut degré d'abstraction que nous venons de le faire, et exclut même la catégorie du « défaut d'objet ». L'argument de Blanchot est le suivant : l'entreprise d'échapper à l'objet concret par une image qui le remplace finit nécessairement par une régression infinie. D'abord, une fois qu'on infère l'objet représenté par cette image, l'objet visé apparaît dans notre conscience. Deuxièmement, l'image elle-même est un nouvel objet : Blanchot donne l'exemple de l'expression « l'absente de tous bouquets », qui n'évite la figuration de l'objet-fleur que pour retomber dans celle des bouquets. On peut remarquer que même le « cercle carré

[24] Edmund Husserl, *Recherches logiques*, t. II, 1e partie, trad. Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2011, p. 61. *Id.*, *Logische Untersuchungen*, Hamburg, Felix Meiner, coll. « Philosophische Bibliothek », 2009, p. 59.

[25] *Id.*, *Recherches logiques*, *op. cit.*, p. 63. *Id.*, *Logische Untersuchungen*, *op. cit.*, p. 60.

» de Husserl n'atteint pas le degré d'abstraction présupposée dans la critique de Blanchot : cette expression, qui en elle-même ne correspond à aucun objet, en évoque deux, le « cercle » et le « carré ». Remplacer un objet par une image ne suffit pas ; il faut nous interdire d'inférer de cette image l'objet ainsi qu'exclure la présence de cette image elle-même en tant qu'objet. On peut songer à remplacer l'image par une autre image — une image de l'image ou image au second degré — un manœuvre qui empêcherait le renvoi à l'objet original et nous dispense de la présence de la première image. Pourtant, les mêmes critiques s'appliquent à cette image au second degré : elle se présente elle-même en tant qu'un nouvel objet et entretient avec l'image première la même relation que celle de celle-ci avec l'objet original. C'est pourquoi la poursuite de l'abstraction par l'emploi d'images conduit à la régression infinie.

Face à cette impasse, on a deux choix : soit seuls les néologismes joycéens entrent dans la catégorie du langage essentiel, soit on cherche une autre manière d'utiliser ce schéma de deux états du langage pour éviter la surenchère de l'abstraction. C'est la deuxième voie que choisit Blanchot. Au lieu d'une règle, il faut y voir une orientation qui rend possible le développement d'une poétique. La question n'est pas de savoir si un texte entre dans la catégorie du langage essentiel, mais plutôt de comment cette théorie du langage nous permet de comprendre un projet artistique. Selon Blanchot, la téléologie du langage essentiel explique l'esthétique de la « fuite » dans l'usage des images chez Mallarmé : « le monde des images, que Mallarmé recherche, est une fuite, une négation plutôt qu'une affirmation d'images[26]. » L'enchaînement des images est ainsi un processus continu qui vise à fuir devant la réalité matérielle ; la régression infinie que nous avons relevée devient un principe positif du mouvement poétique. Et l'obsession pour le physique du langage chez Mallarmé, comme nous l'avons remarqué, sert à nous « détourner » de la résurgence des objets dans le langage. Cette positivité qui déclenche la recherche poétique n'est pourtant pas une posture de triomphe ; Blanchot la décrit en termes de « danger » et de « torture[27] ». La plus grande contradiction est bien sûr celle entre la poursuite de l'abstraction et la focalisation sur la matérialité du langage : la première valorise le conceptuel et dévalorise le matériel, tandis que la deuxième en est l'exacte inverse sur ces deux points.

[26] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 40.

[27] *Ibid.*, p. 44.

3. Le silence et la totalité chez Blanchot et Mallarmé

Ces considérations amènent Blanchot à une réflexion détaillée sur le silence, une notion dont l'élucidation nous aide à écarter l'excès du mysticisme qu'on prête à Blanchot. Il fait lui-même une liste des fausses conceptions du silence, une liste qui est conçue pour Mallarmé mais qui s'applique aussi à lui-même : « ce silence ne marque pas pour lui l'échec de ses rêves, pas plus qu'il ne signifie un acquiescement à l'ineffable, une trahison du langage, un à quoi bon jeté à des ressources poétiques trop inférieures à l'idéal[28]. » Je propose d'identifier une double déduction du silence poétique qui corresponde à deux sujets dont nous venons de traiter. D'abord, le silence en tant que conséquence de l'importance accordée au physique du langage. Si l'on arrive à souligner, d'une manière extrême, la matérialité linguistique — sonore dans ce contexte — au détriment de ses autres fonctions (signification et représentation), on est conduit à une musicalisation du langage : « Il arrive que le rythme, le rejet, la tension spéciale du vers créent un rapport si avide que le mot, appelé pour l'achever, devienne superflu[29] ». Bien que Blanchot ne prononce pas le mot, il me semble que c'est la première définition du silence poétique (le mot étant « superflu ») : silence au sens de défaut de signification et de représentation dans la pure musicalité d'un mouvement intérieur et sensible, au sens de « ne parler de rien[30] ».

La deuxième déduction concerne l'abstraction comme fonction linguistique et principe poétique :

> *[…] parler c'est remplacer une présence par une absence et, à travers des présences de plus en plus fragiles, poursuivre une absence de plus en plus suffisante. Le silence n'a tant de dignité que parce qu'il est le plus haut degré de cette absence qui est toute la vertu de parler (qui est elle-même notre pouvoir de donner un sens, de nous séparer des choses pour les signifier[31]).*

Cette déduction repose sur la polysémie de l'abstraction (ici l'« absence ») que nous avons analysée. Il est possible d'augmenter le « degré » d'abstraction si par là on entend le refus d'évoquer les objets réels. Pourtant, l'abstraction est le « pouvoir de donner un sens » non pas au sens de ce refus (on peut donner un sens tout en évoquant un objet), mais de produire

[28] *Ibid.*, p. 41.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*, p. 42.

[31] *Ibid.*

un signifié situé dans l'ordre conceptuel au lieu de l'ordre matériel. Peut-on parler du « degré » dans ce cas ? Un signifié peut-il être *plus* situé dans l'ordre conceptuel ? Cette idée d'augmenter le degré d'un attribut originel (absence), de transformer la condition de possibilité en finalité, naît d'une méconnaissance. Quant à la manière d'accroître le degré d'absence, Blanchot ne pense pas aux signifiants purifiés — sans signifié ni référent — comme dans l'argument de la musicalisation du langage, mais aux signifiés sans référent. Les exemples de Blanchot sont quelques vers de Mallarmé qui décrivent l'absence : « Vierge absence éparse en cette solitude », « vacance exquise de soi », « creuse blancheur, enveloppe de rien ». L'argument de Blanchot est intéressant en ce qu'il évite la surenchère de la destruction du langage. Les exemples qu'il donne, *a priori* dépourvus de possibilité d'avoir un référent comme dans la catégorie « défaut d'objet » de Husserl, sont encore capables d'évoquer des objets, même si c'est très indirectement, par exemple : « Vierge », « enveloppe », « blancheur » ; comme l'expression « cercle carré », Blanchot pourrait les considérer comme insuffisamment abstraits dans un autre contexte. Il ne s'agit pas non plus de se détourner des signifiés pour la musique des signifiants en tant qu'images sonores ; c'est la juxtaposition des signifiés et du défaut de tout référent possible qui donne le sentiment d'absence : « le mot peut se rendre vain et donner par sa présence le sentiment de son propre manque[32] ». Le silence est défini ici comme le sentiment de la *nullité* du langage : « langage qui, exprimant le vide, doit finalement encore exprimer le vide de langage[33] ». L'échec *spectaculaire* — au sens courant ainsi qu'au sens d'une mise en scène— de la fonction référentielle rapproche ce langage de l'absence. Le mot « sentiment » est utilisé plusieurs fois par Blanchot ; le silence blanchotien n'est pas toujours une idée métaphysique ; il peut être un simple effet esthétique.

L'aspect métaphysique du silence apparaît plus tard dans son analyse du projet mallarméen du Livre et de la relation entre le silence et la totalité :

> *[…] ce livre auquel il faut rêver, qui est le Livre, équivalent du monde, explication orphique de la Terre, n'est pas tant le Grand Œuvre, destiné à résumer l'univers, microcosme où tiendrait le tout, mais le creux de cette totalité, son envers, son absence réalisée, c'est-à-dire le pouvoir de tout exprimer, par conséquent un pouvoir qui est lui-même soustrait à tout et exprimé par*

[32] *Ibid*.

[33] *Ibid*.

rien, ce qu'il faut bien appeler : « le jeu par excellence » (Le livre, « remplace tout faute de tout », dit-il encore : cela suppose donc que d'abord tout doive manquer[34]).

La logique qui mène à la notion de totalité paraît obscure. Elle suppose une confusion des multiples sens de l'absence. La thèse se résume ainsi : un texte, en exprimant rien, exprime tout. D'abord, exprimer signifie rendre absent ; puis le silence pur, un état de l'absence totale, peut être considéré comme l'absence de n'importe quel objet (postulat implicite : toutes les *absences* sont identiques) ; par conséquent, le silence pur exprime tous les objets. Blanchot ne souscrit pas complètement à cette idée ; il souligne qu'une telle pratique n'est que « supercherie » et « jeu », une détermination de la finalité artistique afin de déclencher l'écriture — ce qui n'est pas loin de la notion du « *Glorieux Mensonge*[35] » de Mallarmé. Bien que la poursuite du silence total hante l'œuvre de Blanchot, il en indique toujours l'impossibilité (je rappelle qu'il définit le style d'un écrivain selon sa manière de configurer l'impossible). Ici, Blanchot repère une espèce de contradiction performative — un argument récurent de Blanchot : la production de l'absence requiert le langage ; et le langage en tant que signifiant constitue par lui-même une présence matérielle qui contredit l'état d'absence visé en premier lieu. L'*acte* de produire l'absence l'exclut en même temps. Cette contradiction est mobilisée par Blanchot tout au long de sa carrière, mais il n'a jamais questionné la relation entre l'absence et la totalité elle-même. Pour mettre en cause le projet mallarméen, il n'est pas nécessaire de repérer une impasse logique dans la solution qu'il propose ; la formulation du projet elle-même, tel que Blanchot le présente, repose sur une confusion entre les sens du mot « absence », une méconnaissance similaire à celle qu'on a analysée par rapport à la question de l'abstraction. L'expression consiste à rendre absent au sens de la création d'un signifié dans l'ordre conceptuel (l'absence du référent dans le signifié). Pourtant, quand Blanchot imagine une absence pure réalisée, il ne pose pas la question du statut des signifiés dans cet état. Certes, l'absence pure égale l'absence de n'importe quel objet ; mais l'expression, conçue telle qu'elle est au début de cette réflexion, exige une absence *en tant que* création des signifiés. Pour exprimer tout, il ne suffit pas de rendre absents tous les référents (ce que l'absence pure peut accomplir), mais il faut aussi créer les signifiés de tous ces référents (ce qui permet l'équivalence de l'expression et de l'absence en premier lieu). Si la création du signifié est une composante nécessaire de l'idée de l'absence, on peut concevoir le lien entre l'absence et l'expression. Mais il faut oublier cette question des

[34] *Ibid*., p. 43.

[35] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 696.

signifiés dans l'idée de l'absence pure pour établir la relation entre l'absence et la totalité (l'absence pure égale l'absence de tous référents). C'est pourquoi l'idée d'exprimer la totalité par une page blanche paraît obscure : l'absence dans la définition de l'expression et celle que réalise une page blanche ne sont pas identique ; on insiste sur l'existence des signifiés pour la première, mais on l'ignore et on ne se focalise que sur l'inexistence des référents pour la seconde.

Il faut remarquer que Blanchot est conscient de l'inconsistance de ces propos quand il tente de reconstruire la théorie mallarméenne du langage littéraire et sa visée métaphysique. Il ne faut jamais considérer Blanchot comme complètement fidèle à cette conception du langage littéraire telle qu'elle est exposée dans son discours sur Mallarmé ; quand il la mobilise, il la met en question, en démontre l'impossibilité ou change les sens des mots-clés. Il signale ici des précautions et quelques contradictions et s'interrogera plus tard sur l'erreur du projet artistique en général et sa relation avec les critiques littéraires dans un passage de *Livre à venir*, un passage qui commence — un détail non négligeable — avec l'accusation à l'encontre de l'erreur de Mallarmé :

> *M. Weidle écrit : « l'erreur de Mallarmé », et M. Gabriel Marcel : « L'erreur mallarméenne… » Erreur évidente. Mais n'est-il pas évident, aussi, qu'à cette erreur nous devons Mallarmé ? Tout artiste est lié à une erreur avec laquelle il a un rapport particulier d'intimité. […] Tout art tire son origine d'un défaut exceptionnel, toute œuvre est la mise en œuvre de ce défaut d'origine d'où nous viennent l'approche menacée de la plénitude et une lumière nouvelle. […] un artiste ne saurait trop se tromper, ni trop se lier à son erreur, dans un contact grave, solitaire, périlleux, irremplaçable, où il se heurte, avec terreur, avec délices, à cet excès qui, en lui-même, le conduit hors de lui est peut-être hors de tout.*
>
> *(Les disciples, les imitateurs sont ceux qui, comme les critiques, font d'une erreur raison, qui la stabilisent, la calment, mais ainsi la font valoir, de sorte qu'elle apparaît, et il est alors facile aux critiques de montrer l'erreur, à quelle impasse elle aboutit, de quel échec la réussite se paie et même l'écho qu'a été la réussite[36]).*

Il est remarquable que Blanchot revienne sans cesse avec obsession sur une pensée dont il discerne l'« erreur évidente ». La démarche de Blanchot ne consiste pas à répéter, ni à rejeter le projet mallarméen d'atteindre la totalité par l'absence. Il s'agit de comprendre cette erreur (d'où une reconstruction qui demande l'indulgence et tolère l'inconsistance) pour une

[36] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 148.

description — une phénoménologie — de l'expérience de la création. Cette expérience, comme dans notre discussion à propos de la désubstanciation de l'art et de la théorie de l'œuvre, est l'accès privilégié à la littérature aux yeux de Blanchot. La valeur de vérité d'une pensée de la littérature chez un écrivain n'a aucun intérêt. Les erreurs elles-mêmes — au pluriel parce que chaque artiste formule sa propre erreur — possèdent une valeur productive dans la mesure où « le rapport particulier d'intimité » avec elles constitue précisément l'expérience de l'acte créateur.

Mon analyse critique du projet mallarméen-blanchotien n'aboutit peut-être qu'à un exercice de la cristallisation, de la stabilisation de l'erreur, une opération des « disciples », « imitateurs » et « critiques ». Blanchot attaque cette opération car, dans une perspective de la phénoménologie de la création, l'erreur est un rapport changeant, vivant, même charnel avec la littérature — on peut songer à Mallarmé qui « creuse » les vers d'Hérodiade durant une crise métaphysique qu'il n'aurait pas vécue sans une vision — *erronée* pour nous les « critiques » contemporains — de l'absolu littéraire en premier lieu[37]. Blanchot figure souvent parmi les boucs émissaires principaux dans nos récits contemporains, d'ailleurs largement convaincants, d'une dévalorisation de la littérature à cause de son processus d'automatisation et de sa visée métaphysique — par exemple dans *La Fin de la littérature* de William Marx et *La Faute à Mallarmé* de Vincent Kauffman[38]. Il me paraît possible de ré-interroger la place de Blanchot dans cette histoire. D'abord, ce grand récit du déclin de la littérature à cause d'une série d'erreurs — par rapport à la conception de la littérature et à la finalité qu'elle choisit pour elle-même — ne suppose-t-il pas une conception de l'erreur que Blanchot nous oblige à questionner ? Ce récit ne répète-il pas l'opération des « disciples », « imitateur » et « critiques » identifiée par Blanchot ? Blanchot n'est pas seulement inscrit dans cette histoire, mais il indique une position de méta-critique et une autre manière pour établir notre relation avec ces « erreurs » du passé — une méthode que j'ai nommée la génétique phénoménologique dans l'« Introduction » et illustrée à propos de la théorie blanchotienne de l'œuvre.

[37] Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 697. Sur le creusement comme métaphore de la création poétique chez Mallarmé, voir Bertrand Marchal, « "Créer, creuser" chez Mallarmé », dans Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix (dir.), *L'Acte créateur*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 55-65.

[38] William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Minuit, coll. « Parodoxe », 2005. Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011.

4. La fondation de soi ou l'engagement dans « La littérature et le droit à la mort »

Après la présentation de la question du langage littéraire chez Blanchot telle qu'elle est traitée dans ses commentaires sur Mallarmé, nous abordons maintenant « La littérature et le droit à la mort » pour une autre approche du même sujet qui établit le rapport entre le langage et la mort. « La littérature et le droit à la mort » est un essai qui condense des influences hétérogènes (Mallarmé, Kojève et Sartre) dans un style d'écriture hégélien : la pensée est toujours en mouvement ; une proposition à peine avancée s'avère aussitôt minée par ses contradictions internes qui le font basculer dans la proposition suivante, et puis cette nouvelle proposition est abolie à son tour. Il est difficile d'isoler un argument et d'en déduire la position théorique de Blanchot ; l'argument choisi peut s'inverser et se révéler comme hypothétique après quelques pages. Ce style résiste à la tentative d'un résumé synthétique et exige une lecture rapprochée. Peut-être que la meilleure manière de lire cet article est de faire un commentaire à la Derrida qui s'arrête sur chaque phrase.

La métaphore de la mort, avant d'être introduite avec une réécriture de la théorie mallarméenne du langage, intervient dans un discours sur la Révolution, elle-même une métaphore. Et tout cela s'inscrit dans une interrogation sur la nature de la création littéraire en tant qu'action et sur son rapport avec l'intervention dans le monde social. La première partie de l'essai peut être lu comme une mise en scène dialectique d'un concept individualiste de la littérature (l'idée largement valéryenne de l'écriture comme entraînement de soi) et de la littérature engagée ; ou mieux, un oxymoron car le mouvement ne nous conduit pas à un état suivant mais à une impasse déchirante et immobilisée. La question de la littérature engagée est dans l'air du temps : la première moitié de « La littérature et le droit à la mort » est originellement publiée sous le nom de « Le Règne animal de l'esprit » (référence à un chapitre de *La Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel) dans *Critique* en novembre 1947, deux mois après la fin de la publication de *Qu'est-ce que la littérature* de Sartre dans *Les Temps modernes* (de février à juillet). Blanchot lui-même signale celui à qui il adresse sa critique sans le nommer : « On a constaté avec surprise que la question : "Qu'est-ce que la littérature ?" n'avait jamais reçu que des réponses insignifiantes[39]. » L'insolence de son ton est surprenante ; Blanchot a

[39] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 294.

montré son admiration pour Sartre à plusieurs reprises[40]. Ces deux textes de 1947 cristallisent toutes leurs différences, et « La Littérature et le droit à la mort » témoigne de la réaction de Blanchot au texte canonique de Sartre.

Tandis que Sartre détermine, d'entrée de jeu, l'écriture comme un mode d'action[41], Blanchot dialectise leur relation et démontre l'impossibilité de leur coïncidence. L'intérêt de Blanchot pour ce chapitre de Hegel, « Le règne animal spirituel ou la tromperie, ou la Chose elle-même[42] », est dû à la double influence de Kojève et de Bataille[43]. La structure dialectique de ce chapitre s'applique très bien à une interrogation sur la littérature et l'engagement ; Hegel pose la question de la possibilité de l'individualisme dans la détermination du sens de l'action ; l'action est conçue comme la production d'une œuvre au sens le plus large (non pas œuvre artistique, mais œuvre artisanale ainsi que le résultat de tout travail et toute action qui interviennent dans la réalité). Sa conclusion est bien sûr l'échec de cette forme de Raison individualiste : il y a déjà et toujours un moment supra-individuel dans le concept d'action pour Hegel. Sa critique peut se transposer directement dans une notion individualiste de l'écriture : est-il possible de concevoir l'écriture comme un acte strictement individuel de la fondation de soi ? Peut-on déterminer sans contradiction l'essence de la littérature à partir de, par exemple, l'écriture matinale de Valéry, un acte clandestin sans aucune finalité extérieure ? Le commentaire de Kojève, profondément marxiste, déforme le texte : il identifie l'individualisme à la figure de « l'Intellectuel », définie comme incapacité de l'action véritable, c'est-à-dire « lutte et travail[44] ». La transition de ce chapitre au suivant est interprétée comme celle de la figure de l'Intellectuel à celle du Citoyen. Il n'est pas surprenant que les écrivains se sentent interpellés et veuillent réagir. Kojève découvre déjà la possibilité de poser la question de l'engagement à partir de ce moment dans la *Phénoménologie*, et Blanchot ne fait qu'infléchir la discussion en appliquant leurs arguments, de manière extrêmement originale, à la littérature.

---

[40] Pour leur admiration réciproque mais ambiguë, voir Hannes Opelz, « Blanchot et Sartre. Entre l'écriture et le monde », dans *Les Temps modernes*, nº 643-644, 2007, p. 198-246.

[41] « La parole est un certain moment particulier de l'action et ne se comprend pas en dehors d'elle. » Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 26.

[42] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012, *p.* 347-365.

[43] Pour une analyse des sources de l'article de Blanchot, voir Leslie Hill, *Blanchot. Extreme contemporary*, London, Routledge, 1997, p. 104-106. Pour la relation entre Blanchot et Kojève, voir aussi Annelies Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot. L'Écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995, 31–57.

[44] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la* Phénoménologie de l'Esprit, Raymond Queneau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1947, p. 91.

Quand Bataille écrit une lettre à Kojève le 6 dénombre 1937, un ou deux ans après la séance sur le chapitre en question, il semble penser à ce sujet de l'action et de l'inaction en fabriquant la fameuse expression « la négativité sans emploi[45] » ; d'ailleurs, le mot « Tierreich[46] », le règne animal, se trouve à la fin du brouillon de la lettre. La définition de la négativité sans emploi paraît comme une réponse amusante à l'idée de l'intellectuel chez Kojève : « c'est celle d'un homme qui n'a plus rien à faire[47] » ; cette négativité définit la condition précaire de l'artiste qui n'arrive pas à fonder soi-même dans la création d'une œuvre car une œuvre réalisée est « négativité *reconnue*[48] », non pas « négativité sans emploi »). Une lettre blanchotienne, et probablement déjà lue par Blanchot au moment de la rédaction de « La littérature et le droit à la mort » parce qu'elle est reprise dans *Le Coupable* de 1944. Blanchot reviendra plus tard sur la question de la négativité chez Bataille dans un article de 1962, « L'Expérience-limite[49] », à la suite de la mort de celui-ci.

Dans « La littérature et le droit à la mort », la première démarche de Blanchot consiste à déterminer la littérature — et la création artistique en général — comme la fondation de soi à travers la production d'un objet extérieur. Ce geste me paraît extrêmement profond : il commence par le *désir* d'écrire, le Vouloir-Écrire pour reprendre le vocabulaire de Barthes. Ce désir se situe d'emblée sur le plan ontologique sous une forme auto-référentielle et tautologique : ce que désire l'écrivain, c'est être écrivain. L'être-écrivain est fondé dans l'acte d'écrire quand une phrase, un objet extérieur, reflète l'intériorité de celui qui écrit et en garantit ainsi un mode particulier d'existence (l'objet produit en dehors prouve que j'existe, au-dedans, comme écrivain) :

> *Ce qui est écrit n'est ni bien ni mal écrit, ni important ni vain, ni mémorable ni digne d'oubli : c'est le mouvement parfait par lequel ce qui au-dedans n'était rien est venu dans la réalité monumentale du dehors comme quelque chose de nécessairement vrai, comme une traduction nécessairement fidèle, puisque celui qu'elle traduit n'existe que par elle et qu'en elle*[50].

[45] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, p. 369.

[46] *Ibid.*, p. 564.

[47] *Ibid.*, p. 370.

[48] *Ibid.*, p. 371.

[49] Recueilli sous le nom de « L'affirmation et la passion de la pensée négative » dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 300-312.

[50] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op.cit.*, p. 297.

La métaphore de traduction était déjà présente dans le texte de Hegel : « L'activité, en effet, n'est que pure translation ["*reines Übersetzen*"] de la forme de l'être non encore représenté en celle de l'être représenté[51] ». Pour Blanchot, c'est pourquoi Kafka trouve parfaite une phrase écrite au hasard, comme : « Il regardait par la fenêtre. » L'absolue banalité de la phrase fait d'elle un excellent exemple : du point de vue de l'écriture comme réalisation privée de soi, aucune valeur (beauté, originalité, profondeur…) n'est pertinente sauf le fait que cet acte est une projection extérieure de l'intériorité. La question reste de connaître la validité de ce point de vue, la possibilité de ce « paradis intérieur[52] ».

5. « Un néant travaillant dans le néant » : la figure de l'écrivain

Nous pouvons appeler le premier problème *le paradoxe du commencement*. L'artiste qui commence à créer est face au néant et à l'impossibilité — un phénomène que Blanchot décrit régulièrement dans ses essais. Dans « La littérature et le droit à la mort », il en offre une explication hégélienne :

> *Dès son premier pas, dit à peu près Hegel, l'individu qui veut écrire est arrêté par une contradiction : pour écrire, il lui faut le talent d'écrire. Mais, en eux-mêmes, les dons ne sont rien. Tant que ne s'étant pas mis à sa table, il n'a pas écrit une œuvre, l'écrivain n'est pas écrivain et il ne sait pas s'il a des capacités pour le devenir. Il n'a du talent qu'après avoir écrit, mais il lui en faut pour écrire*[53].

C'est un argument emprunté directement à la section « Le règne animal spirituel et la tromperie, ou la Chose elle-même » de Hegel :

> *L'individu qui va agir semble donc se trouver dans un cercle dans lequel chaque moment présuppose déjà l'autre, et du coup ne pas pouvoir trouver de commencement, parce qu'il ne fait la connaissance de son essence originelle, qui doit nécessairement être sa fin, qu'à partir de l'action, tandis que pour agir, il faut qu'il ait* d'abord la fin qu'il vise[54].

[51] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit, op. cit.*, p. 349. *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 296.

[52] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 297.

[53] *Ibid.*, p. 295.

[54] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 350.

L'opération de Hegel consiste à identifier la fin d'une action avec une espèce de connaissance de soi (l'« essence originelle » de soi qui explique pourquoi on agit) et postuler que cette connaissance ne peut exister qu'après l'accomplissement des actions — c'est l'actualisation qui révèle après coup notre véritable intention et la fin effectivement visée (on peut imaginer que l'intention spontanée avant l'action s'avère illusoire, démentie par autre intention déduite à partir de nos actions). Blanchot cite Hegel : « l'individu […] ne peut savoir ce qu'il est, tant qu'il ne s'est pas porté, à travers l'opération, à la réalité effective[55] ». Dans le cas de la création littéraire, le problème est encore plus évident : l'œuvre n'est pas présente dans l'esprit comme un contenu déjà déterminé qui sert de but d'action au moment de sa création :

> *[…] s'il n'a pas devant soi son ouvrage en un projet déjà tout formé, comment peut-il se le donner pour le but conscient de ses actes conscients ? Mais si l'œuvre est déjà tout entière présente dans son esprit et si cette présence est l'essentiel de l'œuvre (les mots étant tenus ici pour inessentiels), pourquoi la réaliserait-il davantage ? Ou bien, comme projet intérieur, elle est tout ce qu'elle sera et l'écrivain, dès cet instant, sait d'elle tout ce quel en peut apprendre, il la laissera donc reposer dans son crépuscule, sans la traduire en mots, sans l'écrire, — mais, alors, il n'écrira pas, il ne sera pas écrivain. Ou bien, prenant conscience que l'œuvre ne peut pas être projetée, mais seulement réalisée, qu'elle n'a de valeur, de vérité et de réalité que par les mots qui la déroulent dans le temps et l'inscrivent dans l'espace, il se mettra à écrire, mais à partir de rien et en vue de rien[56] […]*

Avec cette cascade d'hypothèses, Blanchot réfute implicitement la détermination de l'écriture comme action chez Sartre. Blanchot n'emploie pas le mot « but » ou « fin » de Hegel, mais « projet ». Selon une phénoménologie de la création, l'expérience d'écrire ne s'accorde pas avec la structure sartrienne de l'action à cause du défaut d'un contenu spécifique servant de visée pour le « projet » ; la création implique une *temporalité rétrospective*, et le contenu ne peut être présent dans la conscience qu'après coup. Revenons à Hegel : si la fin visée succède temporellement et logiquement l'action, elle est pourtant sa condition de possibilité ; pour agir, il faut savoir pourquoi et en vue de quoi on agit. Hegel identifie ainsi une circularité : l'action et sa fin se présupposent mutuellement. Ainsi une contradiction se trouve-t-elle dans le commencement de toute action. Agir serait, ne pourrait qu'être une force inaugurale qui brise

[55] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 296.

[56] *Ibid.*, p. 296.

et dépasse cette aporie initiale. Il n'est pas surprenant que ce passage de Hegel, aux yeux de Blanchot, décrive l'expérience de la création littéraire. Pour lui, l'artiste est la figure la plus précaire parce qu'il ne se sera jamais sûr de la propre identité, de son être-artiste — je renvoie au premier chapitre où j'ai analysé l'exigence artistique et ses implications dans le régime esthétique. C'est ce que veut dire « talent », un mot qui se trouve déjà chez Hegel, dans le passage de Blanchot : à la fois la capacité de la création littéraire et l'assurance de l'être-écrivain. L'écrivain ne peut être sûr de sa capacité d'écrire et de son être-écrivain qu'après avoir écrit. Cependant, pour commencer à écrire, il lui faut posséder déjà cette capacité et être déjà écrivain en un certain sens. Face à ce paradoxe, la solution de Blanchot est à la fois décevante et captivante : l'écrivain ne commence pas par lui-même, mais par le hasard de la circonstance. Ainsi, en un certain sens, ne commence-t-il pas ; il répond à une demande anodine imposée à lui par le monde extérieur (un événement qui inspire, un éditeur qui commande un texte), et il se surprend déjà en train de créer un objet qui ne se conforme pas complètement à cette demande : « Toute œuvre est œuvre de circonstance[57] ». Dans mon analyse de la théorie blanchotienne de l'œuvre, j'ai démontré la nature circonstancielle du « livre », un produit né de l'interruption arbitraire du processus continu et in-fini de l'écriture. Prenons en considération ces deux thèses de Blanchot : le commencement ainsi que la fin d'un ouvrage est circonstanciel ; la contingence — ou le néant, pour rester fidèle au vocabulaire de Blanchot dans les années 40 — pénètre l'existence de tous objets littéraires et en manifeste le caractère inessentiel par rapport à l'expérience essentielle de l'œuvre dont ils constituent les traces.

Le deuxième problème est *l'ambivalence de l'objet littéraire*. L'œuvre littéraire en tant qu'objet réunit des concepts contradictoires qui excèdent son mode d'être déterminé par le projet de la réalisation intérieure. Jean Hyppolite, dans son commentaire de la *Phénoménologie*, un ouvrage que Blanchot connaissait déjà à cette époque, résume l'argument de Hegel de manière suivante :

> *L'être de l'œuvre, par rapport à la conscience, est un être objectif, un être-pour-autrui, de sorte que dans son œuvre non seulement l'individualité s'oppose à elle-même, mais encore elle s'oppose aux autres individualités, elle devient pour eux. L'individualité va dans l'œuvre rencontrer les autres individualités, et nous allons reprendre bientôt la dialectique de l'inter-subjectivité que nous avons abandonnée en apparence depuis celle du maître et de l'esclave ;*

[57] *Ibid.*, p. 297.

mais nous allons la reprendre pour aboutir à une œuvre qui exprimera vraiment la conscience de soi universelle, en étant « l'œuvre commune », « l'œuvre de tous et de chacun[58] *».*

Le processus de l'extériorisation lui-même signifie que l'œuvre n'est plus une relation intime de soi à soi, mais une existence *pour autrui*. La question n'est pas celle de la publication : même un texte non publié, en tant qu'objet extérieur, est déjà essentiellement un pouvoir-rencontrer-autrui. L'isolement empirique d'un texte privé ne change pas son essence comme objet détaché de son créateur au profit des relations, quoique virtuelles, avec les autres. L'écrivain éprouve d'ailleurs ce dédoublement de son produit dans des situations concrètes :

L'auteur voit les autres s'intéresser à son œuvre, mais l'intérêt qu'ils y portent est un intérêt autre que celui qui avait fait d'elle la pure traduction de lui-même, et cet intérêt autre change l'œuvre, la transforme en quelque chose d'autre où il ne reconnaît pas la perfection première. L'œuvre pour lui a disparu, elle devient l'œuvre des autres, l'œuvre où ils sont et où il n'est pas, un livre qui prend sa valeur d'autres livres, qui est original s'il ne leur ressemble pas, qui est compris parce qu'il est leur reflet[59].

Cette transformation ne suppose même pas les lecteurs réels ; elle intervient au moment de la réalisation, de la formation des mots : « Pourquoi, s'il faut préserver en elle la splendeur du pur moi, la faire passer à l'extérieur, la réaliser dans des mots qui sont ceux de tous[60] ? » Pour employer un langage derridien, l'expérience kafkaesque et valéryenne de l'écriture comme fondation de soi suppose une notion de *propriété* de l'œuvre, de son appartenance exclusive et essentielle à l'auteur, une notion contredite par sa réalisation à travers l'extériorisation matérielle du langage et par son existence en tant qu'objet. L'écriture est déjà une dépossession, et il n'y a œuvre qu'*im-propre*. En somme, l'œuvre est à la fois intérieure (appartenant à soi, reflétant soi-même) et extérieur (lue, transmise, imprimée, appartenant aux autres, au monde). Si l'on abandonne la face extérieure, on n'a aucun choix que le silence pur en tant que refus d'écrire, un choix toujours rejeté par Blanchot. Je voudrais ajouter ici un moment de l'extériorité que Blanchot n'a pas examiné. Ce moment se situe en amont de toute sa réflexion : le désir d'écrire comme désir ontologique d'être écrivain. Si on examine cette idée d'être-écrivain — avec la question de vocation qu'elle implique — on se trouve déjà confronté à l'historicité et la socialité : l'être-écrivain aspiré par un désir personnel, poursuit

[58] Jean Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Paris, Aubier, 1946, p. 297.

[59] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 298.

[60] *Ibid.*

dans une pratique solitaire, est pourtant déterminé historiquement et socialement, cela suppose ainsi la collectivité. L'expérience de l'incertitude, l'origine du besoin d'une fondation de soi, est le résultat de l'indétermination des critères de littérarité dans le régime esthétique, une période particulière de la société occidentale : la naissance intime du désir est conditionnée par des éléments extra-individuels. L'extériorité n'est pas seulement l'attribut du moyen, mais aussi celui de la finalité.

De l'autre côté, si on inverse la direction de pensée en embrassant la littérature telle qu'elle est réalisée effectivement dans le monde, cette face extérieure est à son tour contredite par sa face intérieure :

> *Par exemple : il [l'écrivain] écrit des romans, ces romans impliquent certaines affirmations politiques, de sorte qu'il semble avoir partie liée avec cette Cause. Les autres, ceux qui ont directement partie liée avec cette Cause, sont alors tentés de reconnaître en lui l'un de leurs, de voir dans son œuvre la preuve que la Cause, c'est bien sa cause, mais, dès qu'ils la revendiquent, dès qu'ils veulent se mêler de cette activité et se l'approprier, ils s'aperçoivent que l'écrivain n'a pas partie liée, que la partie ne se joue qu'avec lui-même, que ce qui l'intéresse dans la Cause, c'est sa propre opération [celle de l'écrivain[61]].*

Voici un autre argument contre la littérature engagée. L'écrivain qui écrit un roman pour une cause politique s'intéresse déjà trop au roman : si l'écrivain « n'était pas attentif d'abord à ce qu'il fait, s'il ne s'intéressait pas à la littérature comme à sa propre opération, il ne pourrait même pas écrire : ce ne serait pas lui qui écrirait, mais personne[62]. » L'acte d'écrire est inséparable de la fameuse face intérieure — autant que de sa face extérieure — comme pratique solitaire et auto-référentielle ; celui qui abandonne complètement cet aspect de l'intériorité personnelle n'écrit pas, mais transmet une voix des autres (l'idéologie, *doxa*, *das Man etc*.) En outre, « la littérature, par son mouvement nie en fin de compte la substance de ce qu'elle représente[63] » : il ne faut pas entendre par le mot « nier » le langage essentiel mallarméen au sens du refus de l'évocation des objets. Blanchot pense plutôt au clivage entre la représentation symbolique et la réalité matérielle du monde. Et bien sûr son expression forte, « nier la substance », le dispense de poser sérieusement la question de l'effectivité politique de la représentation symbolique (propagandes, témoignages, discours politiques). Il me semble

[61] *Ibid.*, p. 301.

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*

que Blanchot sous-entend aussi la fictionalité — on peut supposer qu'il imagine un romancier du réalisme social quand il écrit ses lignes. Une manière cruelle de montrer l'inconsistance, ou le changement de Blanchot serait de comparer ce passage avec ce qu'il écrit sur *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, un texte « littéraire » qui nie « la substance de ce qu'elle représente » mais n'empêche pas Blanchot de poser les questions politiques les plus graves[64].

Étant bon hégélien, Blanchot résume la situation en termes de *moments* distincts et non compatibles, mais il n'a d'autre choix que de passer à une nouvelle forme de conscience (la « Raison législatrice » en l'occurrence) comme Hegel. L'écrivain reste écrivain dans la pensée oxymorique de Blanchot et n'obtient de la dialectique que ses contradictions. Le néant de l'écrivain — expression récurrente dans cet essai — n'est pas seulement métaphysique, mais réfère aussi à cette condition de l'indétermination de l'identité : « Ce glissement fait de l'écrivain un perpétuel absent et un irresponsable sans conscience[65] ». L'écrivain écrit « à partir de rien et en vue de rien » « comme un néant travaillant dans le néant[66] » : la situation universelle de la conscience (Hegel) ou de l'homme (Kojève) est limitée au cas particulier de l'écrivain. Sa seule constance tient à son mode particulier de négation. Il ne faut pas non plus prêter à la négativité de l'écriture un excès de sens mystérieux ; dans ce contexte hégélien, toute action est négation, au sens banal où elle implique une négation de l'état de fait antérieur. La particularité de la négation réalisée par l'écriture consiste dans son de degré d'abstraction, dans l'absence d'objet déterminé. Contrairement à l'action qui nie une chose ou un état de fait spécifique dans le contexte du monde réel, l'écriture, en remplaçant toute la réalité matérielle par une expérience de l'espace symbolique et de l'imagination, abolit la totalité. Cette négation totale signifie à la fois la liberté absolue et l'extrême impuissance : « il n'est maître que de tout, il ne possède que l'infini, le fini lui manque, la limite lui échappe. Or, on n'agit pas dans l'infini, on n'accomplit rien dans l'illimité[67] ». Les mots tels que « l'infini » et « l'illimité » paraissent non seulement métaphysiques, mais presque théologiques ; pourtant, ils décrivent une situation évidente. L'écrivain peut tout faire sur le papier ; il fait naître et mourir les personnages, manipule l'espace et le temps : sa liberté égale celle de la création divine. Sa puissance de destruction aussi : sa négation est illimitée dans la mesure où sa création supplée — c'est-à-

[64] *Id.*, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 191-200.

[65] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 303.

[66] *Ibid.*, p. 296.

[67] *Ibid.*, p. 306.

dire à la fois remplace et s'ajoute à — la totalité du réel. C'est à partir de cette condition curieuse de liberté et d'impuissance que Blanchot associe l'écrivain et la révolution.

6. La « *furi*e du disparaître » : la métaphore de la révolution chez Blanchot et Hegel

Arrêtons-nous sur le passage qui introduit la notion de la révolution :

> *Reconnaissons dans l'écrivain ce mouvement allant sans arrêt et presque sans intermédiaire de rien à tout. Voyons en lui cette négation qui ne se satisfait pas de l'irréalité où elle se meut, car elle veut se réaliser et elle ne le peut qu'en niant quelque chose de réel, de plus réel que les mots, de plus vrai que l'individu isolé dont elle dispose : aussi ne cesse-t-elle de le pousser vers la vie du monde et l'expérience publique pour l'amener à concevoir comment, tout en écrivant, il peut devenir cette existence même. C'est alors qu'il rencontre dans l'histoire ces moments décisifs où tout paraît mis en question, où loi, foi, État, monde d'en haut, monde d'hier, tout s'enfonce sans effort, sans travail, dans le néant. L'homme sait qu'il n'a pas quitté l'histoire, mais l'histoire est maintenant le vide, elle est le vide qui se réalise, elle est la liberté* absolue *devenue événement. De telles époques, on les appelle Révolution*[68].

D'abord, la tentation réelle décrite par Blanchot ne doit pas nous faire oublier la nature métaphorique du lien qui réunit l'écriture et la révolution. Elle naît de la perception d'une métaphore : l'écrivain voit dans la révolution la métaphore de sa propre pratique, et considère inversement sa pratique comme la métaphore de la révolution. Cette métaphore conceptuelle repose sur de divers liens que Blanchot développera en détail. Ensuite, la révolution est aussi considérée comme un accroissement et une extension du pouvoir de l'écrivain : elle offre une promesse de matérialiser sa liberté et sa puissance de négation auparavant situées seulement dans l'espace imaginaire et textuel. La Révolution est « la liberté *absolue* » de l'écriture « devenue événement » concret de l'histoire et de la réalité.

Ce rapprochement de la littérature et de la Révolution est pourtant très loin de la littérature engagée sartrienne. La littérature, telle qu'elle est décrite ici, n'est pas une action, n'intervient pas dans la réalité de manière concrète. Puis la Révolution elle-même n'est pas

[68] *Ibid.*, p. 308-309.

non plus une action au sens commun du terme. Pour élucider ces deux points, j'aborde maintenant quelques textes de Blanchot sur ce sujet.

Dans une réflexion sur l'intérêt porté au marxisme chez les surréalistes, Blanchot écrit :

> *Comment la poésie se désintéresserait-elle de la révolution ? C'est cette tâche de la révolution qui, loin de lui masquer la sienne propre, « lui en livre la compréhension perspective », car, grâce à elle, elle comprend qu'il n'y a vraiment d'existence et de valeurs poétiques qu'au moment où l'homme, n'ayant plus rien à faire, parce que tout est fait, découvre le sens et la valeur de ce rien, objet propre de la poésie et de la liberté (Francis Ponge note par exemple que ses poèmes sont comme écrits au lendemain de la révolution[69]).*

La révolution remplit ici une fonction cognitive dans la mesure où elle révèle à la littérature sa négativité et sa liberté ; la réalisation de cette essence littéraire suppose aussi un monde socio-politique que prépare la révolution. Blanchot critique l'idée du « surréalisme au service de la Révolution » en indiquant la contradiction dans cette instrumentalisation de la littérature qui, paradoxalement, se poursuit dans une recherche littéraire et formelle. Il insiste aussi sur l'impossibilité d'une autonomie absolue de la littérature ; la revendication de l'autonomie peut être considérée comme un refus *politique* de l'imposture d'une littérature révolutionnaire qui s'identifie à la liberté malgré l'absence de liberté effective et sociale. : « se prétendre libre dans une société qui ne l'est pas, c'est prendre à son compte les servitudes de cette société et surtout accepter le sens mystificateur du mot liberté par lequel cette société dissimule ses prétentions[70] ». Avec un geste derridien, Blanchot identifie l'autonomie littéraire au cœur d'une littérature au service de la révolution, et l'engagement implicite dans une posture de l'autonomie. Les questions socio-politiques sont ici intimement liées à la littérature (on a l'impression d'être en train de lire Adorno), mais l'écriture n'est à aucun moment conçue comme un acte politique concret ; et malgré le mot engagement, ce que décrit Blanchot est différent de la littérature engagée. La révolution est un miroir qui nous fait comprendre la littérature grâce à leur commune essence (négativité et liberté) ; puis un monde post-révolutionnaire, où la liberté sociale est réalisée, permet à la liberté littéraire d'exister sans mauvaise foi. On pourrait dire que la position de Blanchot est l'inverse du surréalisme et du réalisme social : la révolution au service de la littérature.

---

[69] *Ibid.*, p. 101.

[70] *Ibid.*, p. 101-102.

Dans « Le marxisme contre la révolution » de 1933, texte important de « l'autre Blanchot[71] » — l'extrême droite radicale capable de faire appel à la violence politique — qui témoigne pourtant d'une continuité par rapport à la pensée sinon à la position politique, il définit la révolution, contre le déterminisme de la dialectique marxiste, comme rupture radicale (au sens de l'impossibilité de la déduire de l'état antérieur), comme « une existence supplémentaire qui est absurde et incroyable[72] ». Elle est une puissance négative impersonnelle qui ne se manifeste que dans « le fait d'abolir le monde[73]. » Bien que Blanchot utilise le mot « personne » et développe l'idée de « refus », l'homme de refus ne ressemble pas à un individu agissant, comme l'a souligné Laurent Jenny[74]. C'est le mouvement impersonnel du refus qui permet à la « personne » de constituer son identité : « Son refus même fait tomber de lui tout ce qui n'est pas sa *personne*, le manifeste comme une existence *personnelle* dont l'accomplissement est l'objet dernier et la sauvegarde du refus même[75]. » Malgré cet « accomplissement » de l'existence personnelle, le refus déclenche en même temps un processus de dépersonnalisation jusque dans la mort : « faisant sortir l'homme de la petite mort de ses pensées habituées, [le refus] est tout prêt aussi à le jeter dans une mort véritable et tout à fait hors de lui-même[76]. » Même dans la théorie politique de Blanchot, il est difficile de parler d'une action politique au sens d'un acte réfléchi et décidé d'un individu. La pensée de la négativité et de l'impersonnel, ainsi que le concept de la révolution comme événement absolu, même miraculeux, excède la catégorie de l'individualité et se conçoit hors de toute réalité empirique.

Revenons à « La littérature et le droit à la mort ». Blanchot emploie l'expression « action révolutionnaire » qui ne signifie pas « une action quelconque se rapportant à quelque fin désirable », mais « la fin dernière, le Dernier Acte », le « passage du rien à tout, affirmation de l'absolu comme événement et de chaque événement comme absolu[77]. » C'est l'absolu de la révolution qui établit la comparaison avec la création littéraire, elle est aussi une négation

[71] Michel Surya, *L'Autre Blanchot. L'écriture de jour, l'écriture de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015.

[72] Maurice Blanchot, *Chroniques politiques des années trente. 1931-1940*, David Uhrig (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2017, p. 106.

[73] *Ibid.*, p. 107.

[74] Laurent Jenny, *Je suis la Révolution*, *op. cit.*, p. 122-123.

[75] Maurice Blanchot, *Chroniques politiques des années trente. 1931-1940*, *op. cit.*, p. 112.

[76] *Ibid.*, p. 111.

[77] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 309.

absolue de la totalité et non pas de quelconque objet empirique. Ce caractère d'absolu transforme la révolution en terreur à cause de son « exigence de pureté[78] » — ce qui rappelle sa définition chez Paulhan[79] — et une nouvelle conception de la mort.

La terreur est le moment du passage de l'individualité à l'universalité. En ce qui concernent la relation entre la terreur, la liberté absolue et la mort, Blanchot suit fidèlement les propositions de Hegel dans le chapitre intitulé « La liberté absolue et la terreur » de la *Phénoménologie de l'Esprit*. Hegel explique plus clairement ce passage à l'universalité car il prend en considération la notion de volonté générale de Rousseau — dans la *Phénoménologie*, on est dans la transition des Lumières à la Révolution française ; la conscience triomphale du scepticisme et de l'utilitarisme des Lumière, trouvant dans chaque objet son propre reflet, se radicalise et se transforme en la liberté absolue qui *généralise* sa propre volonté : « [la conscience] n'est pas l'idée vide de la volonté posée dans un consentement silencieux ou déléguée à des représentants, mais elle est volonté réellement générale, volonté universelle de tous les individus singuliers en tant que tels[80]. » La conscience désire de plus en plus de liberté, et l'abolition de toute contrainte — la forme la plus extrême de liberté — ne peut se réaliser que par la collectivité (la révolution est par définition collective) et suppose ainsi la fusion de la conscience avec la volonté générale[81]. Cette liberté absolue de la révolution, sous la forme de volonté générale, signifie une identification à l'universel :

---

[78] *Ibid.*, p. 309.

[79] La terreur est le moment où l'État exige « une extrême pureté de l'âme », Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 61.

[80] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 490.

[81] Cette transition est subtile et n'est pas facile à comprendre. Je renvoie à l'explication de Rebecca Comay : « The shift from the ideology of utilitarianism to that of revolutionary freedom is the almost indiscernible, but critical transition from a subject that still needs to project at least an "empty show of objectivity" (§583) — it has to treat the object "*as if* it were something alien" (§586, emphasis mine), if only in order to have something tangible and durable enough to make use of — to a subject whose withdrawal from objectivity is seemingly complete. Terror replaces the minimal utilitarian aesthetic, the "as if" fiction of serviceability, with a negative aesthetic in which the object is conjured up only under erasure, that is, as if it were already dead or nonexistent. […] Absolute freedom *is* terror. it is the infinite melancholia of a self that knows no other. It can recognize no obstacle, no externality, no mediating agency, no local nuance or detour that might delay or dilute the passage from individuality to totality, from part to whole, from citizen to state, and back again: the individual will fuse with the universal will immediately, totally, continuously, without residue. With the installation of mass sovereignty as a sovereignty of immediacy the die is irreversibly cast: reading Rousseau in 1789 is already enough to commit you to an "endless reversibility of democracy and dictatorship" within a fellowship of terror (the last phrase is Alain Badiou's). » Voir son bel essai qui traite de la relation de Hegel et de la Révolution française avec une sensibilité historique aiguë : *Mourning Sickness. Hegel and the French Revolution*, California, Stanford University Press, 2011, p. 68.

[…] dans cette liberté absolue, sont anéantis tous les états de la société, qui sont les essences spirituelles en lesquelles le tout s'articule ; la conscience singulière qui ressortirait à un membre de cette articulation, qui voulait et œuvrait à des accomplissements en lui, a aboli sa limite : la fin qu'elle vise est la fin universelle, son langage est la loi universelle, son œuvre est l'œuvre universelle[82].

Cette identification à l'universel aboutit pourtant à la dépossession de la singularité, une opération qui constitue déjà une espèce de mort préalable. La raison en est que, sans la notion de singularité personnelle, un événement empirique, particulier de la mort n'a aucune signification :

L'unique œuvre et l'unique exploit de la liberté universelle est donc la mort, une mort qui n'embrasse rien et n'est remplie intérieurement pour rien, car ce qui est nié, c'est le point non rempli d'un contenu du Soi-même absolument libre ; c'est donc la mort la plus froide, la plus triviale, qui n'a pas plus d'importance que l'étêtage d'un chou ou une gorgée d'eau[83].

Pour Blanchot, ce qui constitue véritablement la Terreur n'est pas la mort que Saint-Just ou Robespierre infligent aux autres, mais celle qu'ils se donnent à eux-mêmes : donner la mort à soi-même veut dire ici se libérer des confins de l'individualité et s'installer dans l'universel de la liberté absolue. Cette identification avec l'universalité abstraite a pour résultat une « manière d'envisager la mort », pour paraphraser la méditation de Julien Sorel inspirée par sa rencontre avec un révolutionnaire dans le bal chez les Retz ; c'est cette conception de la mort qui leur permet de donner la mort d'innombrables fois.

Le titre de l'essai, « La littérature et le droit à la mort », doit être compris en ce sens. La mort n'est plus punition, mais le droit du citoyen, celui de s'unir avec, de « mourir » dans le mouvement universel de l'histoire dans lequel la vie individuelle perd tout sens. Pour reprendre la belle expression de Hegel, le sujet révolutionnaire est entièrement défini par « la *furi*e du disparaître [*die* Furie *des Verschwindens*[84]] ». L'idée du « droit à la mort » Blanchot est probablement reprise dans le commentaire de Kojève qui identifie déjà « la mort volontairement affrontée » à la liberté absolue et utilise la formule « droit politique à la mort[85]

[82] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 491.

[83] *Ibid.*, p. 494.

[84] *Ibid.*, p. 493. *Phänomenologie des Geistes*, *op. cit.*, p. 436.

[85] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la* Phénoménologie de l'Esprit, *op. cit.*, p. 558.

». Une autre source est *La Mort d'Empédocle* de Hölderlin ; le vers en question — « Car c'est mourir que je veux, et c'est un droit pour l'homme[86] » — est traduit par Blanchot lui-même dans *L'Entretien infini* où l'expression prend un autre sens. Dans une conférence consacrée à Blanchot, Derrida propose une lecture littérale et juridique de cette expression dans un contexte de la philosophie du droit et d'une réflexion sur la peine de mort : accéder au droit politique signifie se séparer de la vie biologique et implique ainsi une acception de la peine capitale[87]. Sa lecture est la plus originale et la plus abusive ; il est difficile de le suivre (même de le rendre convaincant) dans une étude sur Blanchot et non sur la peine de mort. Contrairement à la démarche de Derrida, il me semble qu'il faut comprendre le droit à la mort dans sa métaphoricité, comme dissolution de soi dans l'universel.

Bien que Blanchot, comme Hegel, reconnaisse l'« indigence » et la « platitude[88] » de cette liberté absolue réalisée par la dissolution dans l'universalité abstraite, il revient à la question de l'écrivain et fait de l'identification à la terreur le critère de l'authenticité littéraire. Remis dans le contexte historique, ce geste paraît audacieux. Cet essai (la première moitié du postface) est publié dans *Critique* en novembre 1947, seulement deux ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le même processus de l'abstraction des individus, de l'abolition de la singularité conduisant à l'insignifiance de la mort sera théorisé plus tard par Adorno sous le nom du « philosophème de la pure identité » dans *Dialectique négative* ; ce philosophème décrit l'extermination des juifs par l'administration moderne qui prive les individus même de leur mort (« le droit à la mort » blanchotien qui dé-singularise est imposé sur eux) : « dans les camps ce n'était plus l'individu qui mourait mais l'exemplaire[89] ». L'audace, même l'insensibilité politique de Blanchot par rapport à un événement qu'il a pourtant profondément vécu — sans oublier non plus son amitié avec Robert Antelme et l'épisode où Lévinas est prisonnier de guerre — dit à quel point il est fasciné par l'imagination de la négativité absolue, une tendance qui se manifeste déjà dans les années 30 sous une autre forme.

[86] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 268.

[87] Jacques Derrida, « Maurice Blanchot est mort », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p, 603.

[88] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 310.

[89] Théodor W. Adorno, *Dialectique négative* (1966), trad. Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaud et Dagmar Trousson, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2016, p. 438.

7. Le Divin Marquis : Blanchot sur Sade

Blanchot déclare : « Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser : je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas[90]. » D'un côté, comme l'a remarqué Laurent Jenny, cette identification de la littérature à la révolution « veut faire de l'œuvre un événement d'une puissance inouïe, déchirant l'ordre du temps et faisant advenir un autre monde[91]. » De l'autre, l'écrivain se définit, non pas par une action politique, mais par sa capacité de reconnaître dans la violence cataclysmale un pouvoir identique à celui de sa pratique. La nouvelle figure qui incarne l'essence de l'écrivain est le Divin Marquis : « Sade est l'écrivain par excellence[92] ». En se revendiquant de Sade, Blanchot contribue à une série de publications importantes de 1947 qui nous font redécouvrir cet écrivain venant d'« un enfer dans les bibliothèques[93] » : *Sade mon prochain* de Klossowski, un article et une conférence de Bataille, le chapitre sur Sade recueilli plus tard dans *Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer et un long essai de Blanchot, « À la rencontre de Sade », repris comme « La Raison de Sade » dans *Lautréamont et Sade*[94].

Lisant « La Raison de Sade », on comprend immédiatement pourquoi Blanchot lui assigne une place centrale dans « La littérature et le droit à la mort ». La pensée de Sade est d'abord un matériau pour l'exercice de la schématisation dialectique. Blanchot résume la philosophie de Sade en repérant des moments différents de la négation : la négation de l'homme par Dieu, puis celle de Dieu par la nature. Et finalement, la négation de la nature par l'esprit de la destruction chez l'homme. À la différence de Hegel, le mouvement dialectique se ferme et forme un cercle. Cette assimilation de Sade à la dialectique ne changera pas pour le Blanchot des années 60 qui ira encore plus loin en identifiant le caractère sadique comme une version moderne de la dialectique hégélienne : « je ne vois nul anachronisme à appeler dialectique au sens moderne la prétention essentiellement sadique fonder la souveraineté raisonnable de l'homme sur un pouvoir transcendant de négation[95] ». Cette conception d'une négativité

[90] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 311.

[91] Laurent Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, *op. cit.*, p. 5.

[92] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 331.

[93] *Id.*, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 17.

[94] Voir Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et cie », 2011, p. 7-27.

[95] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 327.

illimitée pose bien sûr la question de sa fidélité à la Hegel, comme l'a remarqué Éric Marty[96]. On pourrait dire que, dans son analyse du sujet révolutionnaire, la dialectique blanchotienne — qu'il commence à mettre en question dans certains chapitres de *L'Entretien infini* — est celle du Hegel qui conclut la *Phénoménologie* au milieu du chapitre « La liberté absolue et la terreur ». La figure de la liberté absolue elle-même sera plus tard déchirée par des contradictions, et la dialectique remplacée des des oxymores propres à Blanchot.

Les romans de Sade mettent en scène la conception révolutionnaire de la mort décrite par Hegel, et les personnages, l'homme sadien, trouve une jouissance « divine » dans sa réalisation hyperbolique, excessive en termes à la fois de quantité et de durée :

> *L'homme de Sade tire son existence de la mort qu'il donne et parfois, désirant une éternité de vie, il rêve d'une mort qu'il puisse éternellement donner, de sorte que le bourreau et la victime, placés éternellement l'un en face de l'autre, se voient également pourvus de la même puissance, du même attribut divin de l'éternité*[97].

La quantité et l'indifférenciation des victimes chez Sade — on pourrait dire que les héros sadiens sont comme le Don Juan camusien de la mort — sont la meilleure illustration du meurtre révolutionnaire comme l'effacement de singularité. Avant le meurtre biologique, l'homme sadien abolit dans l'ordre conceptuel l'individualité de ses victimes — qui par conséquent n'existent déjà qu'en tant qu'irréalité — et leur confère le « caractère de "déjà-mort[98]" ». Le meurtre blanchotien est la détermination conceptuelle d'un être singulier par un état d'indifférenciation et de « déjà-mort ». Sur plusieurs plans, Sade illustre la tentation révolutionnaire de l'écrivain. Il vit intimement le moment historique en question, met en scène sa logique de la mort dans sa création littéraire, et incarne la contradiction de la liberté et de l'impuissance — sa liberté souveraine (négation de Dieu, de la loi, de la moralité) n'a de réalité que dans l'écriture quand son corps est emprisonné à la Bastille.

Ici, je voudrais m'arrêter un instant pour réfléchir sur la démarche générale de Blanchot. Le point de départ de cette très longue métaphore filée littérature-révolution est le phénomène extrêmement banal du clivage entre la réalité matérielle et l'espace imaginatif et textuel.

---

[96] Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, *op. cit.*, p. 92-97.

[97] Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 32.

[98] *Ibid.*, p. 33.

Comment, partant de ce fait banal et universel, arrive-t-on à la figure radicale et singulière de Sade ? Un défaut commun dans le domaine de la théorie littéraire est la tension entre deux tendances réunies dans une même approche : la tendance de fonder ses arguments sur un attribut universel (sémiologique, linguistique, ontologique) du langage ou de la textualité et celle d'isoler un phénomène spécifique de la littérature (un type de roman, un style de l'écriture). Je songe par exemple à l'article célèbre de Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman[99] » : sa virtuosité théorique n'arrive pas à escamoter la tension entre le dialogisme comme phénomène universel au niveau des mots et le roman polyphonique comme une catégorie plutôt restreinte. Défaut dont Blanchot est dangereusement proche. En décrivant le saut vers l'universalité du sujet révolutionnaire, Blanchot lui-même fait un saut en sens inverse, vers la singularité de Sade.

Ce glissement peut s'expliquer dans un certain degré. Par exemple : la singularité de Sade ne contredit pas son exemplarité ; il est singulier seulement au sens où ses romans mettent en scène une tendance (négation forcenée) qui n'a pas été représentée par une intrigue romanesque mais existant universellement, implicitement, dans le fait même d'écrire. Pourquoi la mise en scène du clivage entre la réalité matérielle et l'espace imaginatif devient-elle un roman sadien, plutôt unique dans son genre ? Parce que le clivage entre le texte et la réalité implique la liberté absolue et la négation de la totalité. Le glissement se situe ici, dans la détermination de ce clivage avec deux notions qui établissent le lien métaphorique entre deux éléments différents, l'écriture et la révolution. Encore une fois, c'est une phénoménologie de l'expérience de la création (de la liberté, de la puissance et l'impuissance de l'écriture) qui se développe à partir de la métaphoricité des notions qu'elle mobilise (la révolution et la mort). Grâce à ce lien métaphorique, Blanchot introduit subrepticement l'idée de radicalité, et celle de *degré* qu'elle suppose. Par le fait du clivage réel-textuel, il n'y a pas de degré ; c'est un phénomène universel. Mais le rapport à la révolution est le contraire ; la radicalité de Sade représente mieux ce rapport à la violence politique que les autres écrivains. Mais que veut dire cette radicalité si on revient à l'élément originel ? Peut-on être absolu, radical, sadien dans notre rapport au clivage réel-textuel ? N'est-on pas toujours ni plus ni moins face au même clivage, ni plus ni moins libre sur le papier ? L'universalité de ce phénomène contredit en fin de compte le processus de singularisation.

[99] Julia Kristeva, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969, p. 82-112.

La seule manière concevable de se comporter plus radicalement vis-à-vis de ce clivage est de l'éliminer, et Blanchot a raison de parler en termes de tentation ; il ne s'agit pas d'une littérature au service de la révolution, mais de faire de la révolution l'ultime œuvre littéraire. Mais la tentation de réaliser cette liberté dans la réalité, le désir de *dé-métaphoriser* le lien entre la révolution et la création — qui conduira d'ailleurs au renoncement à la littérature dans ce contexte —, suppose aussi une relation spécifique avec la liberté créatrice : un écrivain peut désirer au contraire la nécessité et la contrainte. « Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser : je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas[100] », cette législation universelle repose à la fois sur une métaphore et un désir.

Le romanesque de la logique sadienne peut être lu comme une éruption du désir chez Blanchot qui contredit son point de vue général exprimé ailleurs. La jouissance sadienne est étrangère à l'expérience de l'écriture décrite par Blanchot, une expérience située plutôt du côté de l'angoisse et du malheur. Lisant les pages de Blanchot sur l'exigence artistique, on n'a aucune impression sur la liberté du créateur. C'est dans les textes sur la révolution dans les années 30 que cette jouissance de la négation apparaît sous la plume de Blanchot. Dans « La littérature et le droit à la mort », il y a un surgissement du désir politique de l'absolu (transposé désormais en littérature) dans son écriture au moment de ce banquet intellectuel — Sade-Hegel-Kojève — de 1947-1948. Blanchot ventriloque exprime à travers la bouche de Sade un désir latent qui explique pourquoi il est capable de faire de la négativité illimitée — une horreur pour Hegel — un critère de l'authenticité littéraire. Au moins pour le moment parce que Sade n'a pas le dernier mot dans « La littérature et le droit à la mort », un essai déchiré en deux « versants » de la littérature : d'un côté, la logique sadienne et, de l'autre, une pensée de la mort et de la création qui ressemble plus au point de vue général de Blanchot après la fin des années 40.

8. La femme assassinée : une métaphore ?

Si Sade est l'écrivain par excellence, la terreur est l'idéal de la littérature[101] :

[100] *Ibid.*, p. 311.

[101] Pour une réflexion sur la notion de terreur et sa relation avec l'invention *formelle* en littérature, voir Laurent Jenny, *La Terreur et les signes. Poétique de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1982. Et pour une étude plus récente qui associe la question de la terreur à celle du sublime, voir Céline Sangouard-Berdeaux, *Au plus haut point. Réinvention du sublime au XX^e^ (Breton, Bataille et Blanchot)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », 2015.

La littérature se regarde dans la révolution, elle s'y justifie, et si on l'a appelée Terreur, c'est qu'elle a bien pour idéal ce moment historique, où « la vie porte la mort et se maintient dans la mort même » pour obtenir d'elle la possibilité et la vérité de la parole. C'est la « question » qui cherche à s'accomplir dans la littérature et qui est son être[102].

La citation de Blanchot détourne, d'une manière intéressante, la phrase célèbre de Hegel dans la préface de la *Phénoménologie*. Hegel développe l'idée de la mort de deux manières autour de cette phrase. Si on considère la structure générale de la *Phénoménologie*, cette mort est celle de l'objet de conscience et celle de la conscience elle-même au moment où la dialectique transforme, en détruisant par les contradictions, une figure de conscience et sa manière de concevoir son objet : « L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue[103]. » La conscience doit « s'attarder » chez le négatif qui abolit sa forme actuelle ; la tonalité affective est celle de la douleur et du courage. Puis Hegel compare cette « mort » à la puissance du sujet qui consiste dans la destruction « de l'immédiateté abstraite[104] ». La mort est associée à « l'entendement », plus précisément à son travail de dissociation et d'analyse : entendre est l'équivalent de tuer au sens de l'abstraction. Blanchot mobilise à la fois ces deux interprétations de la mort chez Hegel. Comme l'Esprit qui s'interroge sur soi-même dans sa propre déchirure dialectique, la littérature « se regarde » dans la terreur. Elle devient un Sujet hégélien en voie de la découverte de soi. La différence tient à la temporalité. Au lieu de l'itinéraire historique de l'Esprit, c'est le moment unique de la révolution et de la terreur qui sert de miroir de la connaissance de soi — encore une fois, la *Phénoménologie de la Littérature* de Blanchot se conclut dans le chapitre sur la Révolution française. Blanchot immobilise la dialectique dans un seul moment en changeant le sens du mot « mort » ; ce n'est plus la mort d'une figure de Conscience (et de l'objet qu'elle conçoit) qui impose le passage à sa figure suivante, mais la mort telle qu'elle est conçue par une conscience particulière, celle de la liberté absolue. Blanchot pose à ce moment la question du langage, ce qui paraît hors sujet au premier abord mais qui se justifie par le deuxième sens de la mort chez Hegel comme l'abolition de l'immédiateté et de la singularité matérielle, une opération identique au meurtre révolutionnaire.

---

[102] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 331.

[103] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 80.

[104] *Ibid.*

Telle est la logique de cette transition incongrue à la question du langage qui permet à Blanchot de lier sa théorie du langage littéraire à celle de la mort. La réécriture de cette théorie mallarméenne est largement identique à sa version proposée dans « Le mythe de Mallarmé » sauf qu'au lieu d'une fleur absente du bouquet, il choisit le meurtre d'une femme comme exemple :

> *Je dis : cette femme. Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas*[105].

Le changement d'exemple établit la métaphore du langage comme meurtre, et c'est à partir de ce paragraphe célèbre que se construit l'image de Mallarmé poète meurtrier, une image répandue qu'on trouve chez Sartre et Barthes[106]. Cependant, cette introduction de la métaphore du meurtre est d'inspiration plutôt kojévienne que mallarméenne — une dette que Blanchot signale dans la note sur la page 312. Sartre aborde aussi la question de la nomination dans *Qu'est-ce que la littérature* : « la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé ou pour parler comme Hegel, le nom s'y révèle l'inessentiel, en face de la chose qui est essentielle[107]. » Il est le seul qui, tout en citant le nom de Hegel, exprime un point de vue contraire. Pour les trois autres, le processus d'irréalisation comme la condition de possibilité pour le langage a pour conséquence le caractère inessentiel de l'objet.

L'équivalence du meurtre et de la « compréhension *conceptuelle* » apparaît déjà chez Kojève avec l'exemple du chien[108]. L'exemple d'une femme meurtrie chez Blanchot établit une continuité avec le co-texte sadien. Sade, pourrait-on dire, réalise le meurtre langagier à deux niveaux : dans l'acte de nomination et dans la représentation fictionnelle. Et les meurtres

---

[105] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 312.

[106] Voir Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Arlette Elkaïm-Sartre (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, et *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes*, t. II., *op. cit.*

[107] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, *op. cit.*, p. 18.

[108] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la* Phénoménologie de l'Esprit, *op. cit.*, p. 372.

commis par les héros sadiens sont une illustration romanesque, une allégorie d'un processus universel impliqué dans l'usage du langage. Cette idée pose, bien sûr, la question de la fictionnalité des référents. L'idée kojévienne et hégélienne de l'entendement comme meurtre est fondée sur le modèle de nomination qui suppose la relation à un objet réel. Le référent fictif (omniprésent dans la littérature) est le point aveugle de ce discours.

Puis, Blanchot ajoute une thèse mystérieuse sur la mortalité comme condition nécessaire du langage :

> *Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant : quand je dis « cette femme », la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage ; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustrait à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence ; mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction ; il est, à tout moment, une allusion résolue à un tel événement. Mon langage ne tue personne. Mais, si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage*[109].

Le lien entre le meurtre et la nomination n'est-il donc pas métaphorique mais ontologique ? Pourquoi nommer suppose-t-il la capacité que possède l'objet de mourir réellement ? En quel sens la mortalité est-elle la condition pour la négation langagière ? Je n'ai pas encore trouvé une réponse qui me convainque chez les commentateurs de Blanchot — généralement cet argument est évité ou résumé sans le mettre en question[110]. D'abord, Kojève soutient la même thèse dans la section indiquée par Blanchot dans une note ; Blanchot ne précise pas la page en question mais c'est ici que Kojève développe l'équivalence de la mort et de l'entendement à partir de la *Phénoménologie*, conformément à la description de Blanchot :

> *si le chien n'était pas mortel, c'est-à-dire essentiellement fini ou limité quant à sa durée, on ne pourrait pas* détacher *de lui son Concept abstrait, c'est-à-dire faire passer dans le* mot *non-*

[109] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 313.

[110] Même chez les meilleurs comme Marlène Zarader, Leslie Hill et Françoise Collin… Etienne Pinat résume la thèse générale de Kojève et de Blanchot en évitant la question difficile de la prétention ontologique ; voir *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une Phénoménologie*, *op. cit.*, p. 30. Rodolphe Gasché est conscient de la prétention ontologique mais paraphrase simplement l'argument de Blanchot ; voir « The felicities of paradox. Blanchot on the null-space of literature », dans Carolyn Bailey Gill (dir.), *Maurice Blanchot. The Demand of Writing*, *op. cit.,* p. 52. Je souligne l'exception d'Olivier Harlingue qui s'attarde sur ce problème ; voir *Sans Condition. Blanchot, la littérature, la philosophie*, *op. cit.*, p. 118-124.

vivant le Sens (l'Essence) qui est incarné dans le chien réel *; dans le* mot *(doué d'un sens), c'est-à-dire dans le Concept* abstrait*, dans le Concept qui existent pas dans le chien (qui le réalise) mais dans l'homme (qui le pense), c'est-à-dire dans* autre *chose que dans la réalité sensible que le concept révèle pas son Sens*[111].

L'argument de Kojève est extrêmement obscur ; il se situe dans une discussion plus générale sur le concept et le temps chez Hegel. Kojève développe l'idée de la nature temporelle d'un objet comme condition pour la production de son concept :

Si le chien était éternel, s'il existait en dehors du Temps ou sans Temps, le Concept « chien » ne serait jamais détaché *du chien lui-même. L'existence-empirique (Dasein) du Concept « chien » serait le chien vivant, et non le mot « chien » (pensé ou prononcé). Il n'y aurait donc pas de* Discours *(Logos) dans le Monde […] Le Concept-mot se* détache *du* hic *est un* nunc *sensible ; mais il ne peut s'en détacher que parce que le* hic et nunc*, c'est-à-dire parce que l'être spatial est temporel, parce qu'il s'*anéantit *dans le Passé. Et le réel qui* disparaît *dans le Passé se* maintient *(en tant que non-réel) dans le présent sous la forme du Mot-Concept*[112].

Le concept et l'objet semblent partager la même existence ; et l'existence de l'objet anéanti par le temps se transforme en une forme conceptuelle. Blanchot choisit, avec raison, de ne pas reprendre l'argument de Kojève, qui serait incompréhensible sauf pour les spécialistes de Hegel. La relation entre le langage et la mort est plus délicate chez Blanchot. Contrairement à Kojève qui s'appuie sur des catégories ontologiques et métaphysiques, Blanchot recourt à un langage presque sémiotique : j'« annonce » la mort réelle ; mon langage « signifie » la destruction ; il y a une « allusion » à l'événement de la mort. On a l'impression que Blanchot, lisant Kojève, est séduit par l'idée de la mortalité comme la condition ontologique pour les concepts et le langage, mais ne trouve pas d'arguments précis pour soutenir une telle thèse. Ce que Blanchot décrit n'est pas tant une condition ontologique comme il le prétend, mais une relation sémiotique de renvoi et de référence : « annoncer », « signifier », « allusion ». Il y a un décalage entre sa prétention et les explications proposées, ainsi qu'un mouvement de recul dans sa pensée et dans ses arguments devant la thèse de Kojéve qu'il essaie de soutenir. Je soutiens que c'est le deuxième moment du désir de *dé-métaphorisation* dans « La littérature et le droit à la mort » (la première étant la tentation révolutionnaire). La pensée de Blanchot

[111] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la* Phénoménologie de l'Esprit, *op. cit.*, p. 373.

[112] *Ibid.*, p. 373.

obtient son ressort dans une série de métaphorisation (écriture comme révolution-terreur-meurtre) interrompue périodiquement par un désir ou une tentative de *littéraliser* les notions hétérogènes d'abord réunis comme métaphores. C'est pourquoi ce passage de Blanchot a créé tant de difficultés pour les commentateurs ; Blanchot lui-même est aux prises avec ses pensées et les diverses influences qu'il reçoit. Olivier Harlingue, dans son commentaire sur le passage en question, écrit : « s'il peut effectivement y avoir nomination, acte de langage, c'est uniquement parce que la mort est déjà là : dans le langage tout est *comme* [c'est moi qui souligne] déjà mort et il ne reste de la femme nommée qu'une présence générale et cadavérique[113] ». Faisons attention au mot « comme » ; en expliquant un lien ontologique (la mort comme condition de possibilité pour le langage), on finit par recourir à une liaison métaphorique (« comme déjà mort ») sans quoi on n'est pas capable de concevoir la relation ontologique en question. En fin de compte, dans le contexte de Blanchot, la thèse selon laquelle la mort est la condition du langage ne fonctionne que parce que le sens du mot « mort » est élargie, que cette mort est la métaphore de l'abstraction et de l'absence de la matérialité singulière. Ce « comme » est le résidu de la métaphoricité que ni Blanchot ni ses commentateurs n'ont jamais arrivé à éliminer.

Oublions cette contextualisation complexe pour le moment et revenons aux textes de Blanchot. Son langage sémiotique implique l'idée de la mort comme quelque chose qui est *déjà-là* chez un vivant et qu'on ne fait que révéler ensuite. Cette idée apparaît déjà dans un article sur Proust publié dans *Faux Pas* où Blanchot écrit : « Les deux volumes du *Temps retrouvé* où les personnages reparaissent, travestis par le temps, images d'un néant intérieur qui ne rend visible que leur disparition[114] » La vision de Marcel, imprégnée de la conscience du temps, perçoit dans chaque personnage un « néant intérieur » en train de se réaliser. Dans « La raison de Sade », la dernière publication qui précède « La littérature et le droit à la mort » en 1947, Blanchot revient à la même idée. Cette fois-ci, la vision du héros sadien, « l'Unique » qui s'élève au-dessus de tous et considère tous comme interchangeables, ne voit qu'un néant à réaliser chez chacun :

> *[…] dans ces mises à mort gigantesques, ceux qui meurent n'ont déjà plus la moindre réalité et que, s'ils disparaissent avec cette facilité dérisoire, c'est qu'ils ont été préalablement annihilés par un acte de destruction totale et absolue, qu'ils ne sont là et qu'ils ne meurent que*

[113] Olivier Harlingue, *Sans Condition. Blanchot, la littérature, la philosophie*, *op. cit.*, p. 120.

[114] Maurice Blanchot, *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 54.

pour porter témoignage de cette espèce de cataclysme originel, de cette destruction qui ne vaut pas seulement pour eux, mais pour tous les autres ? […] le monde où avance l'Unique est un désert ; les êtres qu'il y rencontre sont moins que des choses, moins que des ombres et, en les tourmentant, en les détruisant, ce n'est pas de leur vie qu'il s'empare, mais c'est leur néant qu'il vérifie, c'est leur inexistence dont il se rend maître et de laquelle il tire sa plus grande jouissance[115].

Il me semble que, dans « La littérature et le droit à la mort », Blanchot pense à cette vision *du néant* qu'il a formulée dans sa lecture de Proust et de Sade. Il trouve chez Kojève la possibilité de généraliser cette vision et en fait la structure universelle du langage. D'où viennent les mots « annoncer », « signifier » et « allusion » ; la mort est là, on la voit et l'indique. La possibilité de cette transition tient à l'ambiguïté de la notion de néant (à la fois la mort biologique pour Marcel, l'insignifiance pour Sade, la fusion avec l'universel pour le sujet révolutionnaire). Cette ambiguïté permet à Blanchot de confondre ce néant proustien et sadien avec l'absence de matérialité chez Mallarmé, de réunir une catégorie ontologique et une catégorie sémiologique. (Bien sûr on doit objecter ici que l'absence de matérialité et la mort biologique ne sont pas identiques.) Le langage est désormais chargé d'évoquer la mort, tantôt comprise comme la mort biologique (l'inspiration de Proust et de Sade), tantôt comme l'absence mallarméenne (l'absence du référent, l'existence conceptuelle du signifié). Quand Blanchot écrit : « mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustraite à son existence et à sa présence », il emploie le deuxième sens (l'absence de matérialité) ; l'argument fonctionne, mais Blanchot n'arrive pas à faire de la mort réelle la condition du langage. Blanchot ajoute : « mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction » ; le mot « destruction » réfère à ce qui est décrit dans la phrase précédent (le deuxième sens de la mort) mais est employé par Blanchot dans le premier sens (« la mort réelle » annoncée). Avec le glissement de sens dans le mot « destruction », Blanchot arrive à la conclusion : « si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage[116] » ; dans cette phrase, il réfère à la mort réelle après avoir fondé son augment avec l'autre sens du mot.

[115] *Id.*, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 33.

[116] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 313.

Une autre lecture est possible. Blanchot pense peut-être à l'acte sadien de *tenir pour nuls* les victimes avant leur mort réelle. Paradoxalement, cette abolition conceptuelle, cette mort idéale est plus réelle que la mort réelle dans l'univers sadien, comme l'a montré la belle analyse de Blanchot. Mon hypothèse est que Blanchot voit dans le fonctionnement du langage (rendre le référent absent) un parallèle structural de cette abolition sadienne. Cette hypothèse est renforcée par le co-texte sadien de « La littérature et le droit à la mort ». On tient *pour nulles* les choses matérielles pour ne s'occuper que de leurs concepts généraux, comme l'homme sadien abolit la singularité de sa victime et ne préserve qu'un matériel abstrait, homogène de jouissance. La confusion possible vient aussi du fait que le meurtre sadien (« tenir pour nuls ») garde encore un lien avec la mort réelle : il en est une « annonce » ; il signifie la possibilité, la facilité d'un meurtre réel ; le langage sémiotique de Blanchot fonctionne assez bien dans le cas de Sade. Le problème est évidemment le fait que, dès le départ, on a déjà assigné un sens métaphorique à la mort chez Sade. On définit le meurtre sadien par sa différence avec le meurtre réel, et il ne peut nous aider à déterminer la mort réelle comme la condition du langage. En somme, pour comprendre ce passage obscur de Blanchot, il faut reconnaître la tension entre la métaphoricité et le désir de littéralisation, ainsi que l'échec de Blanchot dans ses arguments.

Par un retournement, le meurtre langagier s'applique autant au sujet qu'à l'objet du langage. Blanchot prolonge la métaphore du meurtre avec la description d'un acte d'auto-nomination :

> *Il est clair qu'en moi le pouvoir de parler est lié aussi à mon absence d'être. Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre : je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifié fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide. Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence de celui qui le dit : ma parole, si elle révèle l'être dans son inexistence, affirme de cette révélation qu'elle se fait à partir de l'inexistence de celui qui la fait, de son pouvoir de s'éloigner de soi, d'être autre que son être*[117].

Pourquoi l'acte de révélation se retourne-t-il contre le sujet ? On sait qu'un tel acte rend absent son objet (révèle son inexistence), mais pourquoi le sujet est-il aussi atteint ? L'auto-nomination est un cas particulier du langage, mais Blanchot ne limite par son argument au cas

[117] *Ibid.*, p. 313-314.

particulier. Il me semble que, malgré les apparences, Blanchot n'essaie pas de déduire la négation du sujet dans le langage par l'acte de l'auto-nomination (une déduction erronée) ; cet acte est au contraire un exemple, une description phénoménologique sartrienne, qui illustre une thèse philosophique, populaire à cette époque, que Blanchot présuppose. Cette thèse soutient que l'essence de l'homme ne consiste que dans sa puissance de négation ; il est un néant qui nie. Une thèse partagée par Sartre et Kojève, deux interlocuteurs de Blanchot, et déjà mobilisée pour décrire l'indétermination de l'être-écrivain mais pas encore considérée comme phénomène humain universel dans la première moitié de « La littérature et le droit à la mort ». La mort et l'absence sont subsumées dans la catégorie du néant et de la négativité. Et le sujet fait l'expérience de la négativité à travers le langage (l'auto-nomination et la nomination), comme la Conscience de Certitude sensible chez Hegel[118].

9. Le versant sadien de la littérature

Reste la question de savoir ce que cette thèse signifie pour notre conception du langage et de la littérature :

> *Au point de départ, je ne parle pas pour dire quelque chose, mais c'est un rien qui demande à parler, rien ne parle, rien trouve son être dans la parole et l'être de la parole n'est rien. Cette formule explique pourquoi l'idéal de la littérature a pu être celui-ci : ne rien dire, parler pour ne rien dire*[119].

Si le langage est l'acte par lequel un néant nie un autre néant, le langage lui-même n'est rien. Une entreprise littéraire qui reste fidèle au langage doit parler pour ne rien dire. Comment est-on arrivé là ? Au départ, c'est le langage qui nie l'objet au sens où il le rend absent. Mais ici, l'objet est déterminé préalablement comme néant ; le langage ne fait que révéler sa nature véritable. Le langage est d'abord une opération qui rend absent, puis révélation de ce qui est déjà néant, et finalement un néant lui-même qui demande à être exprimé en tant que tel. La confusion vient du fait que le néant de l'objet signifie à la fois sens et non-sens : comme l'absence du référent, il signifie le sens, et comme catégorie ontologique le non-sens (pour

[118] Pour Agamben, dans le chapitre sur la Certitude sensible dans la *Phénoménologie*, la négativité se révèle par l'expérience du langage. Voir *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, *op. cit.*

[119] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 314.

l'exprimer il faut « ne rien dire »). La négativité du langage, qui est la condition pour la création du sens, finit par demander l'absence de sens.

Supposons cette description du langage. Blanchot réintroduit ici la distinction entre le langage courant et le langage littéraire. C'est le moment décisif de la bifurcation : la littérature peut choisir de radicaliser la tendance naturelle du langage, d'en réaliser l'essence ou, au contraire, de la contester. Les deux « versants » de la littérature, identifiés plus tard par Blanchot, naissent de ce choix. Le premier versant, qu'on peut appeler le versant sadien, cherche à réaliser la négativité inhérente au langage jusqu'au bout, comme Sade et le sujet révolutionnaire de la liberté absolu le font avec le meurtre. L'autre versant tente de restituer les choses anéanties par la négativité du langage ; on peut le nommer le versant lazaréen d'après l'imagination mythologique de Blanchot qu'on analysera dans le chapitre suivant. Je ne m'occupe que du premier versant pour le moment.

Pour déterminer le projet du premier versant, il faut distinguer la négativité comme attribut universel du langage et celle comme ce que seul le langage littéraire peut potentiellement réaliser — difficulté similaire à celle rencontrée par Mallarmé dans sa théorie des deux états du langage et dans sa notion de silence. La littérature désire « atteindre [l'absence] absolument, en elle-même et pour elle-même[120] ». Mais l'existence des mots, en tant que signifiants, contredit cet idéal de l'absence ; il constitue un résidu matériel qui nous empêche de réaliser l'absence totale. Les mots sont envisagés comme une prison qui enferme la « puissance infini » de l'absence. Blanchot en offre une description phénoménologique qui nous donne en même temps la solution :

> *Qu'on se donne la peine d'écouter un mot : en lui le néant lutte et travaille, sans relâche il creuse, s'efforce, cherchant une issue, rendant nul ce qui l'enferme, infinie inquiétude, vigilance sans forme et sans nom. Déjà le sceau qui retenait ce néant dans les limites du mot et sous les espèces de son sens s'est brisé ; voici ouvert l'accès d'autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de « tournures » qui n'aboutissement nulle part. Ainsi naît l'image qui ne désigne pas directement la chose, mais ce que la chose n'est pas, qui parle du chien au lieu du chat. Ainsi commence cette poursuite, par laquelle tout le langage, en mouvement, est appelé pour faire droit à l'exigence inquiète d'une seule chose privée d'être, laquelle, après avoir oscillé entre chaque*

[120] *Ibid.*, p. 325.

mot, cherche à les ressaisir tous pour les nier tous à la fois, afin que ceux-ci désignent, en s'y engloutissant, ce vide qu'ils ne peuvent ni combler ni représenter[121].

L'attention extrême à un mot nous conduit déjà à une expérience presque derridienne de la dissémination : un seul mot déclenche le processus de l'évocation indéfinie, sans direction et sans fin, des autres mots. La réalisation formelle de cette expérience serait une esthétique de l'indirect, une poétique de la fuite comme Blanchot le nomme dans « Le Mythe de Mallarmé » (un essai essentiel pour comprendre ce passage) : l'enchaînement des images, et des images des images, en s'écartant de la réalité référentielle (factuelle et fictive), sert à poursuivre « une seule chose privée d'être », c'est-à-dire l'idéal du silence ou de l'absence pure. Cette « seule chose privée d'être » — privée d'être au sens où elle ne s'incarne pas dans un mot, dans un signifiant matériel — échappe la saisie de chaque mot isolé (elle « oscille entre chaque mot ») et finit par nier tous les mots. Car les mots qui n'arrivent qu'à dire la privation d'être, dire ce qui échappe aux mots, sont eux-mêmes leur propre négation. Cette esthétique est fondée sur le rêve d'une négation totale, réalisée, saisie en elle-même :

Si la négation est supposée avoir eu raison de tout, les choses réelles, prises une à une, renvoient toutes à ce tout irréel qu'elles constituent ensemble, au monde qui est leur sens commun ensemble, et c'est ce point de vue que la littérature tient pour le sien, regardant les choses du point de vue de ce tout encore imaginaire *que celles-ci constitueraient* réellement *si la négation pouvait s'accomplir*[122].

La négation totale implique la notion de totalité : Blanchot imagine une espèce d'épreuve négative (au sens photographique) du monde où aucun résidu de matérialité — même celui des mots — ne survit. Ce « tout irréel » a pour dernier ennemi les mots eux-mêmes, d'où la « méfiance des mots » et la nécessité d'« appliquer au langage lui-même le mouvement de négation et de l'épuiser[123] ».

On détermine le versant sadien de la littérature comme l'affirmation de l'essence du langage, mais on finit par avoir recourt à sa contestation. Ce geste est à la fois nécessaire et problématique. Nécessaire parce qu'à l'égard de la question de la littérarité, Blanchot est résolument un partisan de la théorie de l'écart. Il est souvent tenté de saisir la spécificité de la

[121] *Ibid.*, p. 315.

[122] *Ibid.*, p. 319.

[123] *Ibid.*

littérature au niveau du langage. Même s'il est presque toujours ambigu, voit réticent, par rapport aux différences stylistiques concrètes, le langage littéraire se distingue du langage ordinaire par sa fonction et sa téléologie. Il est nécessaire pour lui de *sauver* ce versant de la littérature par un retournement logique qui lui assigne la fonction de la contestation du langage ordinaire.

Dans « La littérature et le droit à la mort », la détermination des deux versants est déchirée par deux intentions. D'abord, un schématisme simple de l'opposition de la prose et de la poésie, de la négativité significative (l'idéalité du sens) et de l'intérêt pour la matérialité des mots et des choses. Puis, l'intention d'identifier, dans chaque versant, un projet esthétique qui implique une différence par rapport au langage ordinaire ainsi que la poursuite d'une finalité impossible. Blanchot écrit : « Le premier versant est celui de la prose significative. Le but est d'exprimer les choses dans un langage qui les désigne par leur sens. Tout le monde parle ainsi ; beaucoup écrivent comme on parle[124]. » Mais il lui faut ajouter immédiatement que l'écrivain se méfie de cette facilité et « se met en quête d'un langage où cette absence elle-même soit ressaisie et la compréhension représentée dans son mouvement sans fin[125] ». Cette opération repose sur la polysémie de la négation que nous avons analysée : la négativité comme attribut universel du langage (« prose claire ») et comme une catégorie ontologique qu'il faut poursuivre par une négation du langage (Mallarmé). D'ailleurs, si cette poursuite se manifeste par un intérêt porté à la matérialité des mots, le premier versant rejoint le deuxième ; et Blanchot place Mallarmé sur les deux versants à la fois. L'indifférenciation des deux versants semble la conclusion finale de Blanchot : « La littérature est partagée entre ces deux pentes. La difficulté, c'est que, bien qu'en apparence inconciliables, elles ne conduisent pas à des œuvres ni à des buts distincts et que l'art qui prétend suivre un versant est déjà de l'autre côté[126]. »

Examinons les exemples du premier versant[127]. D'abord, Mallarmé dont la poétique de la fuite tente de saisir la négativité en elle-même. Puisque la négativité est identifiée à la compréhension (négation comme production du sens abstrait), cette entreprise se situe du côté de la prose claire, comme sa réalisation radicalisée — Blanchot pense sans doute à l'«

[124] *Ibid.*, p. 321.

[125] *Ibid.*

[126] *Ibid.*

[127] Je laisse de côté Ponge pour le moment, un exemple non pas du premier versant, mais de l'indécidabilité.

explication orphique de la Terre[128] ». Pourtant, souvenons-nous du « Mythe de Mallarmé » où la manière d'atteindre l'absence est la focalisation sur le physique du langage. Mallarmé bascule immédiatement sur le deuxième versant. À partir de là, tous les exemples de Blanchot sont ceux qui concerneront le glissement et le renversement ; l'écriture et la pensée de Blanchot commencent à devenir chaotiques vers la fin de l'article. Flaubert dont « la prose la plus transparente » « exprime la réalité d'un monde humain » finit par avoir pour le seul sujet l'« horreur de l'existence privée de monde, le procès par lequel ce qui cesse d'être continue d'être[129] ». La distinction n'est plus formelle, mais thématique ; Blanchot réintroduit la question de la maîtrise de la mort (en tant que la maîtrise du sens et de la réalité) que nous avons présentée dans le chapitre précédent, le versant sadien étant celui de la maîtrise et le deuxième versant celui de son impossibilité. Dans la prose de Lautréamont, « [c]haque moment a la clarté d'un beau langage qui se parle, mais l'ensemble a le sens opaque d'une chose qui se mange et qui mange[130] ». Sade exprime, par sa prose limpide, « un bruit » « impersonnel » et « inhumain[131] ». Encore, Blanchot s'éloigne de la question du langage au profit de celles de la vision du monde et de l'effet esthétique.

Blanchot décrit cette situation de glissement constant et de l'indécidabilité par le mot « ambiguïté[132] ». Comme, dans la première partie de « La littérature et le droit à la mort », l'écrivain réunit des moments contradictoires, la littérature est une oscillation entre deux pôles formulés à partir de la nature du langage. L'échec du schéma de deux versants est, en lui-même, l'illustration de la théorie blanchotienne de la création telle que je la résume : ce schéma décrit des projets artistiques qui déterminent chacun sa téléologie impossible de l'écriture et non pas sa réalisation concrète. Il est souvent difficile de déduire la forme concrète des œuvres littéraires visées par Blanchot, surtout aux niveaux stylistique et narratologique, à partir de son discours théorique. Quand Blanchot passe aux exemples de la réalisation concrète le schéma éclate. Son éclatement ne veut pas dire qu'il est sans mérite ; il est utile dans la détermination de l'impossibilité comme de la finalité de la littérature qu'un écrivain construit.

[128] Stephane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 788.

[129] Maurice Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 322.

[130] *Ibid.*

[131] *Ibid.*, p. 324.

[132] *Ibid.*, p. 328.

Comment comprendre la relation entre ces deux versants de la littérature et le discours de Blanchot sur la révolution ? Tout s'unit dans la métaphore du meurtre comme abstraction. L'indétermination de l'identité de l'écrivain (le thème du début de l'article) ne laisse intacte qu'une seule consistance : son rapport à l'écriture comme un mode particulier de l'abstraction. Le sujet révolutionnaire, Sade et les deux versants sont tous des attitudes, des manières d'éprouver cette puissance du langage comme négativité ; les questions de l'expérience et l'affectivité ne sont pas absentes. Sade représente l'attitude de jouissance illimitée ; il réalise la négation aux multiples niveaux : dans le fait même d'écrire (le clivage réel-textuel comme meurtre de la réalité), le contenu de son œuvre (meurtres fictifs) et sa rencontre réelle avec la Révolution française. Dans « La Raison de Sade », Blanchot écrit qu'il représente l'absolu de la littérature au sens où « rien n'a blessé plus profondément les sentiments et les pensées des hommes » et que son œuvre est l'« éternellement trop fort pour l'homme[133] ». Je voudrais ajouter que Sade est l'absolu de la littérature dans un autre sens : il est sa limite, sa frontière dans le contexte de la pensée blanchotienne. Pour réaliser la négativité absolue sans les contradictions des deux versants, on n'a d'autre choix que d'abandonner la littérature et de s'identifier entièrement au sujet révolutionnaire (la « tentation » de la littérature) : c'est le Sade qui se lance dans le mouvement qui mènera à la Révolution française dans les années 1780. Si, lisant les écrits de Blanchot des années 30 et 40, on constate le désir de l'absolu transposé du domaine politique à celui de la littérature, la politique — sous la forme spéculative de Blanchot — veille encore à la frontière de la littérature. Sade est la figure qui se tient sur la ligne de partage.

Si nous nous limitons à la question de la littérature, que reste-t-il de la pensée de la négativité absolue, de la « liberté sauvage[134] » comme essence de l'écrivain (« Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser : je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas[135] ») ? Laurent Jenny isole le versant sadien de la littérature, l'associe avec la pensée politique de Blanchot dans les années 30 et l'inscrit dans l'histoire plus générale d'un discours qui identifie le renouvellement formel en littérature à la métaphore de la Révolution. Éric Marty remarque que la figure de Sade est elle-même niée dans les dernières

[133] *Id.*, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 17.

[134] *Id.*, *La Part du feu, op. cit.*, p. 315.

[135] *Ibid.*, p. 311.

pages par le mouvement de la dialectique[136]. Pour Derrida, le discours sur Sade est la description d'une tentation à laquelle Blanchot ne souscrit pas[137]. Rodolphe Gasché insiste sur la fonction constituante de l'ambiguïté elle-même et n'élève aucun versant au-dessus de l'autre[138]. Un essai sur les contradictions de la littérature est lui-même déchiré par les contradictions. Après « La littérature et le droit à la mort », la dialectique hégélienne et la négativité radicale de Sade ne se présenteront jamais de manière aussi puissante et séduisante chez Blanchot ; elles apparaissent le plus souvent négativement comme ce à quoi le travail de pensée doit tenter d'échapper. La politique, même la radicalité politique, ne sera pas absente, mais sans cet intime entrelacs de la Terreur et des lettres. Les commentateurs de Blanchot ont raison de voir ici une transition — avec toutes les précautions et les nuances qu'il faut ajouter — dans sa pensée. En un certain sens, « La littérature et le droit à la mort » est *Igitur* de Blanchot, la mise en scène d'un mal d'absolu (sous une forme spécifique) pour obtenir effet l'homéopathique. La résistance à cet absolu politique en littérature est déjà présente dans cet essai avec les figures du cadavre et de la résurrection. Nous commencerons l'exploration de ces figures avec le deuxième versant de la littérature dans le chapitre suivant.

[136] Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, *op. cit.*, p. 92.

[137] Jacques Derrida, « Maurice Blanchot est mort », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 601.

[138] Rodolphe Gasché, « The felicities of paradox. Blanchot on the null-space of literature », dans Carolyn Bailey Gill (dir.), *Maurice Blanchot. The Demand of Writing*, *op. cit.*, p. 34-69.

Chapitre III. Lazare, cadavre et image

1. Lazare entre Heidegger et Lévinas

Dans « La littérature et le droit à la mort », le deuxième versant de la littérature est introduit par un prolongement de la métaphore du meurtre : « [la littérature] se rappelle le premier nom qui aurait été ce meurtre dont parle Hegel. "L'existant", par le mot, a été appelée hors de son existence et est devenu être. Le *Lazare veni foras* a fait sortir l'obscure réalité cadavérique de son fond originel et, en échange, ne lui a donné que la vie de l'esprit[1]. » L'usage des mots « existant », « existence » et « être » — la traduction lévinassienne du vocabulaire de Heidegger — sera analysé plus tard (le langage de Blanchot est contaminé par *De l'existence à l'existant*, un ouvrage publié par Lévinas en 1947). L'entrée dans l'ordre conceptuel dans le langage n'est plus décrite avec le ton sinistre de la Terreur et du crime sadien, mais avec l'image de la résurrection. L'objet assassiné reçoit une nouvelle vie en tant qu'existence abstraite d'un signifié. Pourtant, comme dans toutes les réécritures des mythes chez Blanchot, le système de valeurs s'inverse : l'écrivain du deuxième versant de la littérature ne s'intéresse pas à Lazare ressuscité (à l'objet transformé en concept), mais à Lazare en tant que cadavre (le résidu matériel de l'objet inassimilable au concept). La résurrection est perçue comme une perte, et elle devient ce à quoi l'écrivain résiste par la littérature. Si l'écrivain du premier versant est un meurtrier sadien ou un massacreur à l'instar de Robespierre, celui du deuxième peut être qualifié de nécrophile selon l'enchaînement des métaphores de la mort :

> *Le langage de la littérature est la recherche de ce moment qui la précède. Généralement, elle le nomme existence ; elle veut le chat tel qu'il existe, le galet dans son parti pris de chose, non pas l'homme, mais celui-ci et, dans celui-ci ce que l'homme rejette de dire, ce qui est le fondement de la parole et que la parole exclut pour parler, l'abîme, le Lazare du tombeau et non le Lazare rendu au jour, celui qui déjà sent mauvais, qui est le Mal, le Lazare perdu et non le Lazare sauvé et ressuscité*[2].

Par le mot plutôt flou d'« existence », Blanchot entend la matérialité concrète d'un objet particulier. Les métaphores du cadavre et de la résurrection se mêlent à l'opposition du jour et de nuit (« Lazare rendu au jour »), un couple d'images qui ont elles-mêmes une histoire

[1] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 315-316.

[2] *Ibid.*, p. 316.

compliquée chez Blanchot. Le jour est d'abord la métaphore de l'acte donateur du sens ; il est ainsi associé au premier versant de la littérature et à la négativité hégélienne qui rend possibles le langage et l'action. Cette métaphore témoigne de l'influence de Heidegger : dans §28 d'*Être et temps*, Heidegger désigne par la notion de *Lichtung* l'acte d'ouverture qui sert de condition de révélation des objets et, par conséquent, de tous actes dans la vie quotidienne. *Lichtung* possède un double sens : espace vacant et lumière. Selon l'analogie heideggerienne, l'ouverture du *Dasein* est une puissance diurne[3]. Dans un essai sur Lévinas, Derrida repère l'abondance de la « *métaphore* héliologique » et la « violence historique de la lumière[4] » dans la tradition phénoménologique de Husserl et de Heidegger. Blanchot écrira lui-même dans les années 60s sur l'affinité entre la phénoménologie orthodoxe et la lumière : « La phénoménologie accomplit ainsi le destin singulier de toute pensée occidentale selon laquelle c'est en termes de lumière que l'être, la connaissance (regard ou intuition) et le logos doivent être considérés[5] ». Par le refus de ce « Lazare rendu au jour » — ainsi que par la mobilisation de l'opposition du jour et de la nuit dans plusieurs textes dans les années 40s —, Blanchot commence déjà à s'éloigner de Hegel et de Heidegger. Le « Lazare du tombeau » ou « Lazare perdu » est l'objet tel qu'il est avant d'être capturé par la lumière donatrice du sens, dans la négativité qui le transforme en une forme dématérialisée du concept (ressuscité comme esprit).

Comment retrouver la singularité matérielle de l'objet ? La réponse de Blanchot est à la fois évidente et profondément problématique :

> *Dans la matérialité du langage, dans ce fait que les mots aussi sont des choses, une nature, ce qui m'est donné et me donne plus que je n'en comprends. Tout à l'heure, la réalité des mots était un obstacle. Maintenant, elle est ma seule chance. Le nom cesse d'être le passage éphémère de la non-existence pour devenir une boule concrète, un massif d'existence ; le langage, quittant ce sens qu'il voulait être uniquement, cherche à se faire insensé*[6].

La matérialité, perdue dans le processus de l'abstraction, se retrouve dans l'aspect physique des mots. Un glissement se situe ici dans l'usage du mot matérialité. Au départ, le « Lazare du tombeau » réfère non pas à la matérialité en général, mais à la présence singulière d'un objet. Il est pourtant difficile d'imaginer l'affinité entre la présence physique d'un référant

[3] Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 176.

[4] Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1967, p. 136.

[5] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 375.

[6] *Id.*, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 316.

et l'aspect visuel et sonore d'un signifiant. Tandis qu'un sémiologue mettrait l'accent sur leur décalage, Blanchot mobilise une notion très générale de matérialité pour englober les deux — on retrouve l'un dans l'autre dans la mesure où ils appartiennent également à l'ordre matériel, contrairement à l'abstraction d'un signifié. On pourrait objecter que, par ce recours au l'aspect physique du langage (un geste que nous avons vu plusieurs fois), on n'atteint pas un objet dans sa matérialité, mais une matérialité abstraite sans aucun rapport direct avec l'objet originel. Blanchot substitue l'ordre matériel général à la présence unique d'un objet dans son projet de sauver ce dernier. Pour aggraver l'impasse de Blanchot, je rappelle que la même stratégie est utilisée, dans « Le mythe de Mallarmé », pour mieux éliminer les objets et atteindre l'absence pure (on se détourne des objets en interposant l'aspect physique des mots entre eux et nous, et cette interposition rend sensible l'absence). La matérialité du langage conduit, tour à tour, à l'absence pure (« Le mythe de Mallarmé ») et à la présence unique du référent (« La littérature et le droit à la mort ») ; la compatibilité de ces deux fonctions est évidemment problématique. Certes, il ne s'agit pas d'une solution réelle qui relie miraculeusement le langage et la singularité ineffable d'un objet, mais d'une formulation philosophique du désir et de la recherche des écrivains. Néanmoins, il est frappant que la même solution s'applique aux deux projets opposés.

À la différence de ses essais sur Mallarmé, Blanchot développe l'idée de la matérialité sous le signe de Heidegger dans « La littérature et le droit à la mort » : « le langage est une chose : c'est la chose écrite, un morceau d'écorce, un éclat de roche, un fragment d'argile où subsiste la réalité de la terre[7]. » Cette référence aux instruments primitifs de l'écriture paraît incongru ; Blanchot ne pense pas à la sonorité, à la typographie, aux traces visuelles des lettres comme il a tendance de le faire, mais au matériel brut de la production. Il semble influencé par « L'origine de l'œuvre d'art » de Heidegger, un texte dont l'édition bilingue, avec la traduction d'Emmanuel Martineau, circulait déjà en France en 1935. L'insistance sur le matériel marque le texte du philosophe allemand. La pierre est prépondérante chez Heidegger qui prend le temple grec et les sculptures des dieux comme principaux exemples d'œuvres d'art ; le bois et le minéral paraissent aussi sous la plume de Heidegger de manière plus naturelle car il ne limite pas sa discussion à la seule art littéraire. Gerald L. Bruns considère cette partie de « La littérature et le droit à la mort » comme une exégèse de « L'origine de l'œuvre d'art » de Heidegger, et il explique le point commun entre les deux par la notion de « chose ». Cependant,

[7] *Ibid.*, p. 317.

ce que décrit Blanchot est plus proche de l'idée de la terre. Il faut aussi remarquer que Heidegger pose la question de la choséité de la chose mais n'y répond pas dans « L'origine de l'œuvre d'art » ; il n'y a qu'un petit passage dans lequel il propose de la penser à partir de l'appartenance des choses à la terre. L'essai de Blanchot (1947-1948) précède la conférence « La chose » de Heidegger, prononcée en 1950 et publiée un an plus tard. Dans cette conférence, la chose est définie comme rassemblement et rapprochement des divins, des mortels, du ciel et de la terre — une conception très éloignée du propos de Blanchot[8]. Comme la terre, chez Heidegger, se retire et se referme, la matérialité langagière, ou même livresque, de Blanchot est « un élément », « une affirmation brute, la stupeur du face à face au fond de l'obscurité[9] ». Blanchot va jusqu'à remettre en scène la mythologie heideggérienne du « combat originel [*Urstreit*[10]] » du monde et de la terre avec un infléchissement hégélien qui associe la négativité idéalisante du langage avec l'installation du monde humain :

> *La littérature se passe maintenant de l'écrivain : elle n'est plus cette inspiration qui travaille, cette négation qui s'affirme, cet idéal qui s'inscrit dans le monde comme la perspective absolue de la totalité du monde. Elle n'est pas au-delà du monde, mais elle n'est pas non plus le monde : elle est la présence des choses, avant que le monde ne soit, leur persévérance après que le monde a disparu, l'entêtement de ce qui subsiste quand tout s'efface et l'hébétude de ce qui apparaît quand il n'y a rien*[11].

Si, pour Heidegger, l'être de l'œuvre d'art consiste en la tension entre le monde et la terre (« Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre[12] »), le versant lazaréen de Blanchot prend le parti de la deuxième.

L'évocation de la matière a deux conséquences. D'abord, quant à la relation à la subjectivité de l'écrivain, elle représente l'entrée dans l'espace de l'impersonnel. Il est curieux de voir comment Blanchot amène les deux versants de la littérature à cette même conclusion. Le premier versant, fondé sur la puissance négatrice du sujet, finit par tourner cette puissance contre lui-même et poursuivre un état du néant pur sans sujet. Le versant lazaréen, comme

---

[8] Voir Gerald L. Bruns, *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy*, *op. cit.*, p. 46. Martin Heidegger, « La chose », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958, p. 194-218.

[9] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 317.

[10] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Wolfgang Brokmeier (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 60. *Holzwege* (1949), dans *Gesamtausgabe*, t. V, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1977, p. 42.

[11] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 317.

[12] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 49-50.

l'envers du monde humain et de la négativité donatrice du sens, est d'emblée du côté de l'impersonnel. La « passivité radiante des substances minérales[13] » est incompatible avec l'apprivoisement humain de la terre — certes, il est difficile d'imaginer la liaison entre ce lustre minéral et le physique du langage, et cette expression de Blanchot s'accorde mieux avec les exemples de Heidegger (par exemple la sculpture) qu'avec les siens ; Blanchot semble abuser encore une fois d'un concept très élargi de matérialité pour associer les signifiants langagiers et le matériel brut. Quant à la réalisation concrète de cette impersonnalité, elle rejoint le projet mallarméen du silence total, mais pour des raisons différentes : « elle fait alliance avec la réalité du langage, elle en fait une matière sans contour, un contenu sans forme une force capricieuse et impersonnelle qui ne dit rien, ne révèle rien et se contente d'annoncer, par son refus de rien dire, qu'elle vient de la nuit et qu'elle retourne à la nuit[14]. » Cette fois-ci, la mise en avant du langage n'est plus un moyen, mais la finalité ; le silence, le refus de rien dire, devient le moyen pour y arriver. C'est en s'appuyant sur cette formulation du deuxième versant de la littérature qu'on peut tenter d'accuser Blanchot d'une littérature enfermée dans la textualité. Or, même dans ce cas, l'autoréférentialité de la littérature ne résulte pas d'une réflexion sur, ou d'une fascination pour la nature sémiotique du langage, mais d'une ontologie qui, paradoxalement, a pour objectif de nous sortir du langage et de rejoindre la matière[15] : L'autoréférentialité blanchotienne vise le hors-texte — ce qui rend problématique la notion même d'autoréférentialité.

La deuxième conséquence de l'évocation de la matière est liée à la métaphore de la mort : « [la littérature] n'est pas non plus la mort, car en elle se montre l'existence sans l'être, l'existence qui demeure sous l'existence, comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourir[16]. » La phrase de Blanchot paraît mystérieuse au premier abord. La première figuration métaphorique du deuxième versant de la littérature est le cadavre non ressuscité de Lazare, une image facile à comprendre comme inversion de la fonction meurtrière du langage dans le contexte hégélien. Blanchot complique la situation en ajoutant une distinction ontologique entre l'existence et

[13] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 317.

[14] *Ibid.*, p. 319.

[15] Pour une application intéressante de cette vision de la littérature comme matérialité du langage à la critique littéraire, voir Gerald L. Bruns, « The Impossible Expérience of Words : Blanchot, Beckett, and the Materiality of Language », dans *Modern Language Quarterly*, vol. 76, nº 1, mars 2015, p. 79-95.

[16] *Ibid*.

l'être ainsi qu'en redéfinissant le cadavre lazaréen comme « impossibilité de mourir ». Il faut décortiquer ces deux nouvelles idées pour comprendre cette phrase, et Blanchot a aussi besoin de developper les contradictions internes du versant lazaréen pour relier ces notions avec l'écriture littéraire.

C'est un moment décisif où Blanchot développe théoriquement l'idée de l'impossibilité de la mort, une idée à laquelle il ne cessera jamais de revenir, même dans son dernier article publié en 1998[17]. Les reprises obsessionnelles, presque incantatoires, de cette formule pourraient rebuter les lectures, surtout dans *Le Pas au-delà* et *L'Écriture du désastre* dans lesquelles la forme d'écriture fragmentaire laisse peu de place à la contextualisation et au développement. La formule témoigne pourtant d'une réflexion très riche sur le sujet, et cette richesse naît précisément de ces reprises dans de divers contextes qui lui donnent des sens différents. D'abord, on pourrait identifier un argument linguistique de l'impossibilité de la mort. Dans ce cas-là, la formule désigne l'impossibilité d'éliminer toute matérialité du langage et de tout transmuer en conceptuel. Inscrite au sein de l'analogie du langage et du meurtre, l'impossibilité de la mort équivaut à l'échec inévitable de la vision sadienne de la littérature, telle qu'elle est définie par Blanchot. Nous allons analyser cette thèse à propos de « La littérature et le droit à la mort ». Ensuite, il y a un argument phénoménologique dans les textes qui ne traitent pas du langage, mais de la mort au sens propre. La mort est impossible en tant qu'objet de l'expérience car elle est précisément ce qui détruit notre capacité d'en avoir une. Tant que nous sommes encore à même d'éprouver quoique ce soit, nous n'atteignons pas encore la mort. Comme l'a remarqué Blanchot dans *L'Espace littéraire*, « [c]e qui me fait disparaître du monde ne peut y trouver sa garantie, n'est pas sûr[18] ». L'argument rappelle celui d'Épicure dans *La Lettre à Ménécée* : la mort n'est pas présente pour nous tant que nous sommes, et nous ne sommes pas quand la mort est présente ; par conséquent, la mort n'existe pas pour nous. Bataille propose aussi une version de cette thèse dans *Le Coupable* : « La conscience est la condition de la mort achevée. Je meurs dans la mesure où j'ai la conscience de mourir. Mais la mort dérobant la conscience, non seulement j'ai conscience de mourir : cette conscience, en même temps, la mort la dérobe en moi[19]. » Enfin, Blanchot avance un argument que l'on peut qualifier d'ontologique. Celui-ci est le plus différent. D'un côté, à la suite de

[17] Voir *Id.*, « L'écriture, entre la vie et la mort », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 483-484.

[18] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 117.

[19] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 369.

Rilke et de Heidegger, Blanchot considère la mort non pas comme événement ultime qui se situe à la fin de la vie, mais comme partie intégrante de l'existence humaine, la face cachée et inséparable de l'être. La mort est alors impossible au sens où, comme l'envers toujours dissimulé de l'existence, on n'y a jamais accès ; on ne peut que s'en approcher par l'expérience-limite et la littérature. Cette pensée sera analysée dans chapitre IV de notre étude à travers une lecture des commentaires de Blanchot sur Rilke. De l'autre côté, l'impossibilité de la mort est le corollaire d'une hypothèque ontologique du premier Lévinas — l'impossibilité du néant pur —, hypothèse que je présente maintenant.

Dans la deuxième moitié de « La littérature et le droit à la mort », l'utilisation un peu inconsistante des mots existence et être témoigne de l'influence importante de Lévinas dans sa pensée de l'impossibilité de la mort[20]. Blanchot signale lui-même cette dette dans une note :

> *Dans son livre* De l'Existence à l'Existant*, Emmanuel Lévinas a mis en « lumière » sous le nom d'*Il y a *ce courant anonyme et impersonnel de l'être qui précède tout être, l'être qui au sein de la disparition est déjà présent, qui au fond de l'anéantissement retourne encore à l'être, l'être comme fatalité de l'être, le néant comme existence : quand il n'y a rien, il y a de l'être*[21].

Dans ce texte ainsi que dans ses conférences dans l'immédiate après-guerre, Lévinas reprend la différence ontologique de Heidegger (entre l'étant et l'être) et fait la distinction entre l'existant — « ce qui existe », « des êtres désignés par des substantifs » — et l'existence (ou l'exister) comme « événement » ou « acte[22] ». Si, pour Heidegger, il n'y a pas d'être qui ne soit saisi par un étant, Lévinas affirme la possibilité de séparer les deux et imagine la fin du monde où tous les existants sont détruits. La disparition de tous les existants ne modifie pas l'existence

[20] Il faut remarquer, comme l'a insisté Manola Antonioli, que la relation entre Blanchot et Lévinas ne se réduit pas à la reprise des certaines thèmes ou notions et doit être conçu comme un effort conjoint de pensée. Voir Manola Antonioli, « Emmanuel Lévinas et Maurice Blanchot : trace, énigme et illéité », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, p. 319-332. Pour une synthèse de la lecture de Lévinas chez Blanchot, voir Georges Hansel, « Maurice Blanchot, lecteur de Lévinas », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 315-373.

[21] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 320.

[22] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* (1947), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2013, p. 15. Voir aussi ses conférences en 1946-1947 dans *Le Temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 24-30.

en général. L'*il y a*[23] de Lévinas est déduit précisément de cette impossibilité de concevoir le néant pur : « Imaginons le retour au néant de tous les êtres : choses et personnes. Il est impossible de placer ce retour au néant en dehors de tout événement. Mais ce néant lui-même ? Quelque chose se passe, fût-ce la nuit et le silence du néant[24]. » Le « il » dans cette expression n'est pas la troisième personne singulière, mais la forme impersonnelle comme dans « Il pleut » et signifie l'absence de sujet déterminé. L'expression désigne l'être en tant qu'état anonyme (sans sujet ni objet) de l'être inextinguible. L'exemple de Lévinas est l'obscurité de la nuit : dans cette absence totale d'objet, *il y a* le fait de cette absence et de cette obscurité qui s'impose. L'exemple de la nuit, motif présent dans *Faux Pas* et dans les œuvres littéraires de Blanchot, nous montre que l'influence n'est pas unilatérale : pour Lévinas, « *Thomas l'Obscur*, de Maurice Blanchot, s'ouvre sur la description de l'*Il y a*[25] ».

La notion d'*il y a* est développée sur trois plans[26]. Sur le plan ontologique, *il y a* signifie la persistance de l'être en général même après l'élimination de tous les étants particuliers. Blanchot s'en inspire pour sa pensée de l'impossibilité de la mort. S'appuyant sur la description de l'horreur provoquée par la participation au sacré chez Lévy-Bruhl, Lévinas avance une thèse similaire à celle de Blanchot : « l'horreur met à l'envers la subjectivité du sujet, sa particularité d'*étant*. Elle est la participation à l'*il y a*. À l'*il y a* qui retourne au sein de toute négation, à l'il y a "sans issue". C'est, si l'on peut dire, l'impossibilité de la mort, l'universalité de l'existence jusque dans son anéantissement[27]. » S'*il y a* constitue une région par définition immortelle, celui qui n'est plus sujet ni étant et qui participe à l'« il y a » partage cette « fatalité de l'être irrémissible[28] ». Puis sur le plan phénoménologique, l'*il y a* est le fond de l'être qui se révèle avec la défaillance de la puissance synthétique du sujet, de sa lumière donatrice du sens ; il est l'envers du « monde » heideggerien. Cet état est anonyme surtout au sens de l'absence d'objet :

---

[23] Pour une étude sur Blanchot et Lévinas centrée sur cette la notion, voir Arthur Cools, « Revisiting the Il y a : Maurice Blanchot and Emmanuel Levinas on the Question of Subjectivity », *Paragraph*, vol. 28, nº 3, Novembre 2005, p. 54-71.

[24] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, *op. cit.*, p. 80.

[25] *Ibid.*, p. 89.

[26] Pour une analyse plus détaillée, voir Jean-Luc Lannoy, « "Il y a" et phénoménologie dans la pensée du jeune Lévinas », dans *Revue Philosophique de Louvain*, 4e série, t. 88, nº 79, 1990, p. 369-394. Sa méthode est similaire à celle que j'applique à Blanchot ; il identifie, dans le développement du concept d'*il y a*, l'usage de quatre métaphores (nuit, horreur, insomnie et participation), une phénoménologie des états psychiques et corporels, et une réflexion sur l'art.

[27] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, *op. cit.*, p. 86.

[28] *Ibid.*, p. 87.

le sujet n'arrive pas à constituer des objets (formellement délimités et saisis dans une relation cognitive ou pratique) à partir des sensations. L'*il y a* entraîne ainsi la disparition de tous les objets. Le dernier plan est esthétique ; la notion d'*il y a* est principalement développée dans le chapitre « Existence sans existant », mais elle est déjà introduite à la fin du chapitre précédent, « L'exotisme », où Lévinas pose la question de l'art. Avec un peu d'inconsistance dans l'utilisation du mot, Lévinas identifie l'*il y a* avec l'objet en soi ou la matérialité informe tel qu'ils sont révélés dans l'Art moderne ; On pourrait objecter que la matérialité brute, quoique non-objet ou pas-encore-objet, se situe plutôt du côté des étants que du celui de l'être ; il est difficile d'imaginer l'être, tel que Lévinas le décrit, comme matériel. Pour Lévinas, le refus de la figuration dans la peinture nous montre la « nudité exotique de réalité sans monde, surgissant d'un monde cassé[29] ». Il énumère diverses pratiques artistiques — la poésie, la musique, même le cinéma — et identifie le point commun de la modernité artistique à la présentation de la réalité sans « monde » et à la « découverte de la matérialité de l'être », non pas en tant que matériel de production (une matérialité apprivoisée pour l'usage humain dans le monde), mais en tant que « grouillement informe[30] ». La définition de l'art comme refus du « monde » et la focalisation sur la matérialité nous obligent de situer le livre de Lévinas à côte des textes de Heidegger et de Blanchot[31].

Si la littérature consiste dans l'accès à la matérialité informe (comme la poésie moderne pour Lévinas), elle se situe dans l'espace d'*il y a* qui exclut la mort. L'interdit de mourir concerne donc les objets ; ils n'arrivent pas à mourir dans la mesure où ils résistent au meurtre au sens de saisie conceptuelle. L'approche métaphorique de Blanchot reste consistante. Pourtant, quand Blanchot développe ces oxymores de ce versant de la littérature, la métaphore se transforme :

> *[…] la volonté d'être une chose, ce refus de vouloir dire immergé dans les mots changés en sel, ce destin, enfin, qu'elle devient, en devenant le langage de personne, l'écrit de nul écrivain, la lumière d'une conscience privée de moi, cet effort insensé pour s'enfouir en elle-même, pour se dissimuler derrière le fait qu'elle apparaît, tout cela est à présent ce qu'elle manifeste et ce qu'elle montre. Deviendrait-elle aussi muette que la pierre, aussi passive que le cadavre*

[29] *Ibid*., p. 77.

[30] *Ibid.*, p. 80.

[31] Une autre piste, moins évident que celles qu'on vient d'explorer, est la pensée de Bataille qui formule la notion d'informe et de matérialisme dans les années 30.

enfermé derrière cette pierre, la décision de perdre la parole continuerait à se lire sur la pierre et suffirait à éveiller ce faux mort[32].

L'impossibilité d'aller jusqu'au bout dans la direction de ce versant est aussi décrite avec la métaphore de la mort. Ce versant dit matérialiste repose sur la destruction de la fonction signifiante du langage : la littérature fait du langage « une matière sans contour, un contenu sans forme, une force capricieuse et impersonnelle qui ne dit rien, ne révèle rien[33] ». Blanchot indique l'impossibilité de cette entreprise avec un paradoxe performatif : en signifiant que je n'ai rien à signifier, j'affirme mon pouvoir de signifier en même temps. L'acte même de *signifier* l'absence de sens contredit le contenu de l'énoncé : « si le sens précis des termes s'est éteint, maintenant s'affirme la possibilité même de signifier[34] ». Un tel acte peut aussi, tout en prétendant à l'absence de sens, signifie indirectement « l'obscurité de l'existence[35] » ; le fait de ne rien exprimer finit par exprimer un jugement de valeurs et une vision du monde. D'après cette description, ce qui n'arrive pas à mourir, c'est le sens des mots qui nous affirme en tant que sujet qui intègre, avec la donation du sens et de la forme, les objets dans le monde humain. On désire le cadavre du langage, mais le résidu du sens « éveille » ce cadavre qui n'est qu'un « faux mort ». Le cadavre est ici la finalité de l'écriture, et la littérature est le processus impossible du devenir-cadavre du langage.

2. Généalogie de la pensée lazaréenne : *De l'évasion* et *Thomas l'Obscur*

J'ai expliqué l'impossibilité de la mort, la métaphore du cadavre et la figure de Lazare avec la notion d'*il y a*. Il ne faut pourtant pas réduire la pensée de Blanchot à sa lecture de Lévinas[36]. L'insistance sur cette notion n'est pas fausse, mais réduit la diversité des concepts abordés par ces deux penseurs et peut paraître anachronique[37]. Plusieurs idées (la distinction

[32] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 318.

[33] *Ibid.*, p. 319.

[34] *Ibid.*, p. 318.

[35] *Ibid*.

[36] Simon Critchley se risque peut-être à une telle réduction en intitulant son chapitre sur Blanchot « Lecture 1 : Il y a » et en privilégiant cette notion dans son analyse de « La littérature et le droit à la mort », une analyse pourtant exemplaire en termes de clarté et quelquefois d'audace. Voir Simon Critchley, *Very Little…Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature* (1997), London, Routledge, 2004.

[37] C'est un reproche qu'on pourrait faire à Leslie Hill pour qui l'*Il y a* unifie de nombreux thèmes dans les premiers textes de Lévinas et Blanchot : « In the early work of both Blanchot and Levinas, the *il y a* comes to thinking in a number of exemplary concrete guises: in the experience of insomnia, as I lie awake at night, aware of the heavy presence of absence around me; in the experience of anguish, horror, suffering, fatigue, when I withdraw from the world, but am aware that my withdrawal is only ever a reminder of the world's irreducible strangeness; or in the

entre l'existence et l'existant pour Lévinas, l'impossibilité de la mort, la présence de l'absence et l'expérience de la nuit pour Blanchot) ont été formulées sans celle d'*il y a*, dont la parution officielle attendra les conférences de Lévinas en 1946-47 et la publication de l'essai éponyme en 1946 dans *Deucalion* (repris comme un chapitre dans *De l'existence à l'existant*). Au lieu de répéter toujours *il y a*, je préfère utiliser le terme de Pensée lazaréenne — qui ne donne pas l'impression d'un concept technique bien défini et unifié — cette vision de Blanchot qui combine à la fois la distinction ontologique entre l'existence et l'existant, la réflexion sur l'impossibilité de la mort, une phénoménologie des objets, le matérialisme esthétique et une téléologie de la littérature. Le jeu intertextuel entre « La littérature et le droit à la mort » et *De l'existence à l'existant* est évident, mais on pourrait remonter encore plus haut, dans les années 30 jusqu'à *Thomas l'Obscur* qui me semble incontournable dans une discussion sur la pensée de la mort et la figure de Lazare chez Blanchot. Si l'importance de ce roman est évidente, un long essai du jeune Lévinas, beaucoup moins lu que son livre de 1947, mérite aussi notre attention. Il faut aussi se demander si les deux récits de Blanchot, rédigés dans les années 30, sont pertinents, vu que l'un d'eux utilise l'expression *il y a* d'une manière singulière.

En 1936, Lévinas publie dans *Recherches philosophiques* un texte intitulé « De l'évasion ». Contrairement à *De l'existence à l'existant,* dans cet article il n'y a pas encore d'expérience de pensée (au sens de *thought experiment*) élaborant une scène apocalyptique pour démontrer la distinction entre l'existence et l'existant, mais la thèse du caractère irrémissible en est toujours la question centrale. Le thème de l'évasion est développé précisément dans ce contexte. Il s'agit d'une évasion ontologique : le désir d'évasion ne consiste pas à éviter quelque chose ou à aller quelque part, mais à sortir de l'existence — ce que Lévinas appelle « excendance[38] », opposée à la *transcendance* qui vise l'infini, donc encore à un état à l'intérieur de l'existence. Bien que Lévinas prétende emprunter ce thème à la littérature et à la critique contemporaines, son texte ressemble plutôt à une réécriture de § 29 d'*Être et temps* où Heidegger définit la factivité (*Faktizität*) et l'être-jeté (*Geworfenheit*) comme le fait d'avoir à être soi-même sans pouvoir choisir[39]. Cette condition se révèle — une

approach to death, as I realize that what I am experiencing cannot be death itself, but merely death's impossibility. » Leslie Hill, *Radical Indecision, Barthes, Blanchot, Derrida, and the Futur of Criticism*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, p. 134.

[38] Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1982, p. 99.

[39] Voir les notes de Jacques Rolland : *ibid.*, p. 131. Pour une lecture qui inscrit cet essai dans le contexte de la pensée lévinassienne des années 30 et 40, voir Fabio Ciaramelli, « De l'évasion à l'exode : Subjectivité et existence chez le jeune Levinas », dans *Revue Philosophique de Louvain*, 4e série, t. 80, nº48, 1982. p. 553- 578.

intuition géniale de Heidegger — non pas par elle-même, mais par l'acte d'esquive (*Ausweichen*), par notre tentative de se détourner de cette situation à l'aide du divertissement ; c'est le mouvement de l'évasion qui fait apparaître ce à quoi on tente d'échapper. Lévinas reprend cette intuition en s'interrogeant sur la question de l'existence par le désire d'évasion et d'excendance, et emploie la métaphore d'enchaînement, au sens littéral du mot, pour décrire la factivité de l'être : « être rivé[40] ». L'expérience de l'existence pure se manifeste dans la nausée, au sens fort du terme comme la convulsion qui précède le vomissement. À la différence de la nausée d'Antoine Roquentin qui consiste principalement dans l'incapacité de saisir les objets dans une synthèse conceptuelle et perceptive (par exemple, Roquentin a du mal à reconnaître le visage de l'Autodidacte comme visage et confond sa main avec un « gros ver blanc[41] »), celle de Lévinas concerne la relation de soi à soi : dans la nausée, on est absolument rivé à notre existence immédiate sans capacité de penser à autre chose (que de se divertir) ou de réfléchir de manière conceptuelle sur soi-même. Il n'y a aucun objet ou obstacle extérieur dans cet état : c'est nous-mêmes qui nous révoltons — et nous enfermons — dans l'unité indivisible et sans issue de l'existence. Cette détermination de l'origine de l'angoisse non pas comme la mort ou le néant mais comme l'existence persistera toujours chez Lévinas et Blanchot. L'impossibilité de la mort n'est pas formulée dans ce texte de 1936, mais est déjà impliquée par la notion de « sans issue » et par la critique de l'excendance.

Peut-on aussi trouver la pensée lazaréenne dans les textes rédigés par Blanchot dans les années 30 ? L'activité d'écriture chez Blanchot était triple à cette époque : écrits politiques dans des revues d'extrême droite — quelques-uns préfigurent sa pensée sadienne de la littérature ; chroniques littéraires dans ces mêmes revues, notamment *L'Insurgé*. J'en souligne deux qui sont liés au sujet de la mort : « De la révolution à la littérature » que l'on peut inclure dans son discours sur la révolution, et « *Joseph et ses frères* par Thomas Mann » où le thème de la mort apparaît avec le sacrifice d'Abraham et pose la question du judaïsme ; la vision lazaréenne de la mort et du langage est pourtant absente de ces deux textes de 1937. Il faut se tourner vers le troisième type d'écriture, la littérature narrative, pour chercher la pensée de l'impossibilité de la mort. Deux courts textes narratifs, « L'Idylle » et « Le dernier mot », sont écrits dans les années 30 et resteront inédits jusqu'à leur publication dans deux revues en 1947 et puis dans le recueil intitulé *Le Ressassement éternel* en 1951. Dans « L'Idylle », récit

[40] Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, *op. cit.*, p. 95.

[41] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938, p. 18.

kafkaesque rédigé en 1936, la mort est représentée par des exécutions absurdes et injustes. Le héros, étranger vagabond, entre dans une ville ; il est privé de liberté et forcé de travailler dans des conditions qui rappellent — ou prophétisent — Goulag ou les camps de concentration. Il rencontre une série de figures d'autorité et son mariage (ce qui le rendrait libre selon les lois de la ville) est transformée en une scène de flagellation et de sa mort qui en suivra ; son errance de la veille est considérée comme une tentative d'évasion et donc comme illégale. Plutôt une mort à la Joseph K. qu'une mort blanchotienne. « Le dernier mot », récit onirique, déroutant et vaguement allégorique de 1935, présente un monde apocalyptique — un état autoritaire, une perte du langage, un dysfonctionnement des institutions d'autorité, l'effondrement d'une tour symbolisant Babel — mais ne laisse pas percevoir clairement une pensée de la mort. L'expression *il y a* est importante, mais entendue dans un autre sens que celle développée dans le texte de Lévinas : pour le narrateur, les aboiements des chiens « retentissement comme l'écho du mot *il y a* », un mot qui « suffisait encore à révéler les choses dans ce lointain quartier[42] ». Le narrateur pense que l'*il y a* est le « dernier mot » dans la crise du langage généralisée qui se manifeste de plusieurs manières dans son récit. Contrairement à la matérialité informe et sauvage décrite dans « La littérature et le droit à la mort » et *De l'existence à l'existant*, *il y a* est ici une puissance humaine de révélation sensible, quoique disparaissante[43].

La pensée de Lazare se trouve dans le chantier de *Thomas l'Obscur*, dont l'histoire de l'élaboration est extrêmement complexe. On dispose d'une première version de 1941 et d'une nouvelle version, très raccourcie, de 1950 ; il faut aussi signaler *Thomas le solitaire*, une version antérieure à *Thomas l'Obscur*, publié en 2022 et rédigé entre 1931 et 1937[44]. La première version de *Thomas l'Obscur* est rédigée entre 1932 et 1940 selon Blanchot lui-même[45].

---

[42] Maurice Blanchot, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, coll. « Romans », 1983, p. 66.

[43] Vivian Liska et Arthur Cools propose une lecture auto-référentielle intéressante. Le récit lui-même est un dernier mot qui tout en gardant la puissance de révélation des choses dans le langage (le récit figure des personnages, des scènes, des objets), témoigne de la disparition de cette puissance : « Suggested here is that "Le dernier mot" is itself the fictional space where, for the last time, words still function in the mode of revelation, but what they reveal is this "lastness." They disclose and make tangible the erasure, within language, of the ordering function of words that takes place at the very edge of language, before it turns mute or transforms into meaningless sounds of presymbolic utterances. » Vivian Liska et Arthur Cools, « The Glory and the Abyss : *Le Ressassement éternel* », dans Kevin Hart (dir.), *Clandestine Encounters: Philosophy in the Narratives of Maurice Blanchot*, Notre Dame, University of Notre Dame, 2010, p. 55.

[44] Maurice Blanchot, *Thomas le solitaire*, Leslie Hill et Philippe Lynes (éd.), Paris, Kimé, coll. « Corpus Blanchot », 2022. Sur la différence entre les deux versions de *Thomas l'Obscur*, voir Wataru Sato, « La comparaison entre les première et nouvelle versions de *Thomas l'obscur* », dans *Études de langue et littérature française*, nº 32, 1978, p. 135-149.

[45] Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur. Nouvelle version*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1950, p. 7.

On ne connaît pas très bien son avant-texte ; selon le témoignage de Pierre Prévost, Blanchot détruit plusieurs fois ses manuscrits au cours de ces années[46]. Éric Hoppenot, spécialiste des archives de Blanchot, suggère qu'il y a eu au moins cinq versions[47]. Quand le texte commença-t-il à ressembler à l'état final que Blanchot remit à Jean Paulhan en mai 1940 ? Christophe Bident avance l'hypothèse de l'intensification et de l'accélération de la rédaction à partir de 1937-1938 où Blanchot quitte la scène du journalisme politique[48]. Commencé en 1932, *Thomas l'Obscur* représente le moment de l'initiation à l'écriture littéraire — ce que souligne Blanchot lui-même dans ses auto-commentaires. Dans « Après coup », essai joint à « L'Idylle » et au « Dernier mot » dans une réédition de 1983, Blanchot insiste sur la distance qui le sépare de ces deux récits et l'impossibilité de se reconnaître comme leur auteur[49]. La rédaction du « dernier mot » est une « tentative pour court-circuiter l'autre livre en cours [*Thomas l'Obscur*], afin de surmonter l'interminable[50] ». Il joue sur le sens du titre « Le dernier mot » : commencer et finir en même temps sa carrière d'écrivain par son *dernier mot*, d'ailleurs un court texte dont le titre comporte cette expression, est un court-circuit terriblement efficace. Blanchot serait l'apothéose de l'écrivain du silence conformément au stéréotype qu'il a recréé s'il ne se lançait pas aussi dans la rédaction de *Thomas l'Obscur* :

> *[…] dans le même temps, j'écrivais* Thomas l'Obscur*, qui avait peut-être le même propos, mais précisément n'en finissait pas et, au contraire, rencontrait dans la recherche de l'anéantissement (absence) l'impossibilité d'échapper à l'être (la présence) — ce qui, à la vérité, n'était même pas une contradiction, mais l'exigence d'une perpétuité malheureuse dans le mourir même*[51].

Comme le suicide devient une allégorie du risque de l'écriture, l'impossibilité de la mort subit un processus de métaphorisation. Dans ce paragraphe, Blanchot parle sur plusieurs

[46] « Son existence était si aiguë qu'il avait détruit plusieurs fois ses manuscrits ». Pierre Prévost, *Pierre Prévost rencontre Georges Bataille*, Paris, Jean-Michel Place, 1987, p. 86, cité dans Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 127.

[47] Éric Hoppenot, « Chroniques des premières réceptions de Thomas l'Obscur », dans Anca Călin et Alain Milon (dir.), *Défi de lecture.* Thomas l'Obscur *de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 21. Pour une étude comparative sur *Thomas le Solitaire* et la première version de *Thomas l'Obscur*, voir John McKaene, « Lire Thomas le Solitaire de Maurice Blanchot », Louise Mai (trad.), dans *Roman 20-50*, nº 70, janvier 2021, p. 75-90.

[48] Selon Bident, c'est aussi à ce moment que Blanchot commence à parler de ce roman dans sa correspondance. Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 127-128.

[49] Maurice Blanchot, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, , 1983, p. 91.

[50] *Ibid.*, p. 93.

[51] *Ibid.*, p. 92-93.

plans : il découvre la thèse onto-phénoménologique de l'impossibilité de l'absence pure et de la mort à travers la rédaction de *Thomas l'Obscur* ; au niveau intra-diégétique, Thomas fait la même découverte dans son aventure ; puis cette impossibilité devient l'équivalent de celle du silence réel de l'écrivain comme refus de l'écriture : l'écrivain Blanchot ne peut s'anéantir dans l'absence avec un dernier mot et éprouve l'exigence de continuer malgré toutes les impossibilités et les contradictions de la littérature. Peut-être que le seul dernier mot permis à l'écrivain est celui de *L'Innommable* : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer[52] ». Si l'on croit à cette auto-interprétation de Blanchot, peut-on supposer que la pensée lazaréenne naît de son expérience de la création littéraire en 1935, au moment où il se heurte à l'interdit de tout finir avec « Le Dernier mot » ? Rien n'est certain. Dans un fragment du *Pas au-delà*, Blanchot considère *Thomas l'Obscur* comme une scène originelle de l'écriture : « D'où vient cela, cette puissance d'arrachement, de destruction ou de changement, dans les premiers mots écrits face au ciel, dans la solitude du ciel, mots par eux-mêmes sans avenir et sans prétention : "*il — la mer*[53]" ? » La phrase retranchée « *il — la mer* » réfère à l'incipit de *Thomas l'Obscur*, qui commence par la phrase : « Thomas s'assit et regarda la mer[54]. » Jean Starobinski écrit en 1966 à propos de la « valeur inaugurale » de ce roman. Selon lui, cet incipit est autoréférentiel à plusieurs niveaux : le point de départ du roman est le « départ » de Thomas pour la mer ; l'ouvrage lui-même est le point de départ de l'œuvre de Blanchot et annonce les thèmes qui reviendront sans cesse dans le futur[55]. Starobinski ne précise pas ces thèmes, mais on pourrait ajouter que ce roman marque l'inauguration de la pensée lazaréenne.

Dans chapitre VIII du roman, Thomas creuse sa propre tombe — une réécriture de la scène dans *Chants de Maldoror* où le héros éponyme prend le relais d'un fossoyeur, creuse une tombe et demande à celui-ci de le mettre dedans[56]. L'archétype du personnage qui entre dans une tombe peut remonter à Shakespeare : dans *Hamlet*, acte V, scène I, Laertes se jette dans la tombe d'Ophélie, un acte mélodramatique suivi par un discours hyperbolique sur sa tristesse,

---

[52] Samuel Beckett, *L'Innommable* (1953), Paris, Minuit, coll. « Double », 2004, p. 211.

[53] Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, p. 8.

[54] *Id.*, *Thomas l'Obscur. Première version, 1941*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2005, p. 23.

[55] Jean Starobinski, « *Thomas l'Obscur*, chapitre premier », dans *Critique*, nº 229, 1966, p. 498.

[56] Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Hubert Juin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 51. L'influence de Lautréamont est décisive pour la réflexion théorique sur le roman et pour son œuvre narrative chez le premier Blanchot. Pour une étude qui analyse leur relation ainsi que les traces de Lautréamont dans *Thomas l'Obscur*, voir Jérémie Majorel, « "De la métamorphose à la métamorphose" : Blanchot et Lautréamont », dans *Le Discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse de discours*, t. 10.2, 2018, p. 53-61.

discours qui fait enrager Hamlet et provoque ses sarcasmes[57]. L'expérience de Thomas est proprement blanchotienne : il découvre — illusion née d'un pressentiment ontologique — que la tombe est à la fois vide et occupée par un autre mort invisible ; un mort qui l'empêche d'entrer dans sa propre mort. Il s'y jette malgré tout et tente d'éprouver pleinement l'absence, de mourir et disparaître, mais :

> *De même que l'homme qui se pend, après avoir repoussé l'escabeau sur lequel il s'appuyait encore, dernier rivage, au lieu de ressentir le saut qu'il fait dans le vide, ne sent que la corde qui le tient, tenu jusqu'au bout, plus que jamais attaché, lié comme il ne l'a jamais été à l'existence dont il voudrait se détacher, lui [Thomas] aussi se sentait, au moment où il se savait mort, absent, tout à fait absent de sa mort. […] Il était réellement mort et en même temps repoussé de la réalité de la mort. Il était, dans la mort même, privé de la mort*[58] *[…]*

D'abord, l'échec d'être son propre fossoyeur, d'atteindre la mort dans un acte volontaire de creuser sa propre tombe, correspond à l'impossibilité du devenir-cadavre du langage dans « La littérature et le droit à la mort » et à la critique du suicide dans *L'Espace littéraire*. L'image du suicidaire transforme la corde en un objet contradictoire : elle est l'outil qui le tue, mais aussi un objet sensible qui le relie à la vie (sentir est le propre du vivant) ; l'étranglement censé le détacher de la vie l'y rattache[59]. Ensuite, un écroulement enterre Thomas, réduit à un état de

[57] William Shakespeare, *Hamlet*, Ann Thompson et Neil Taylor (éd.), London, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare », 2016, p. 458. Shakespeare reste marginal dans l'œuvre de Blanchot, contrairement à celle de Lévinas qui pense souvent la mort avec cette œuvre — surtout *Macbeth* et *Hamlet* — et exprime son admiration hyperbolique dans la phrase célèbre : « il me semble parfois que toute la philosophie n'est qu'une médiation de Shakespeare. » Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 60. Dans ses carnets de prison, la description de Shakespeare comme « fabricant du néant » préfigure ce qu'il écrira sur Blanchot : « La tragédie shakespearienne est avant tout le contact de l'homme et du néant, du néant dans son équivoque, dans sa forme diabolique… Il [Shakespeare] est le fabricant du néant. Celui qui donne au néant les apparences de l'être. » *Id.*, *Carnets de captivité et autres inédits*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Rodolphe Calin et Catherine Chalier (éd.), Paris, Grasset, coll. « Essais et documents », 2009, p.174. Sur la place de Shakespeare dans l'œuvre de Blanchot, voir Mario Aquina, « "Everything and Nothing" : Shakespeare in Blanchot », dans *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 5, nº 1-2, décembre 2015, p. 87-98.

[58] Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur. Première version*, *op. cit.*, p. 77.

[59] Coïncidence ou réécriture, une image similaire se trouve dans une description de pendaison chez Camus, lecteur de Blanchot : « je sais que, pour se maintenir, l'absurde ne peut se résoudre. Il échappe au suicide, dans la mesure où il est en même temps conscience et refus de la mort. Il est, à l'extrême pointe de la dernière pensée du condamné à mort ce cordon de soulier qu'en dépit de tout il aperçoit à quelques mètres, au bord de sa chute vertigineuse. » Ce « cordon de soulier » est probablement ce que le suicidaire attrape par hasard avant sa chute dans le néant. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 79. Camus a écrit sur *Thomas l'Obscur* et *Aminadab* dans ses carnets à la fin de 1942. Albert Camus, *Carnet II. Janvier 1941-mars 1951*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 66-67.

pur sentir dans la privation de tout objet (exactement comme la nausée de Lévinas, un état de sensation intense sans objet). Enfin, Thomas arrive à s'en extraire :

> *Ô l'horreur qu'il éprouvait en franchissant les derniers barrages tandis qu'il apparaissait sur la porte étroite de son sépulcre, non pas ressuscité mais mort et ayant brusquement, par le coup de foudre le plus impitoyable, le sentiment qu'il était arraché en même temps à la vie et à la mort. Il marchait, momie peinte, et il regardait le soleil qui comme sur du papier sensible s'efforçait de faire paraître sur sa figure absente un visage souriant et vivant. Il marchait,* seul Lazare véritable dont la mort même était ressuscitée *[je souligne[60]].*

Lazare est directement nommé. Thomas joue la scène exacte de l'échec de résurrection décrite dans « La littérature et le droit à la mort » ; il est le « Lazare au tombeau » désiré par le deuxième versant de la littérature. La mort est explicitement déclarée comme impossible par le narrateur : « Mais la mort aussi était impossible. Si chacun se préparait à mourir, c'était par un reste d'optimisme, par un espoir insensé qui amenait les gens sages à hausser les épaules devant les préparatifs funèbres[61]. » L'incompatibilité absolue de la mort et de la maîtrise, motif théorique récurrent dans *L'Espace littéraire* et *Le Livre à venir*, s'inscrit déjà dans l'écriture romanesque de Blanchot.

L'unité contradictoire de l'existence et de la mort s'exprime aussi dans une expérimentation de la syntaxe :

> *Mais ceux qui m'ont contemplé ont senti que la mort pouvait aussi s'associer à l'existence et former cette parole décisive : la mort existe. Ils ont pris l'habitude de dire de l'existence tout ce qu'ils pouvaient dire de la mort pour moi et, au lieu de murmurer : « Je suis, je ne suis pas », de mêler les termes dans une même et heureuse combinaison, de dire « Je suis, n'étant pas » et également : « Je ne suis pas, étant[62] » […]*

Derrida, lisant les récits de Blanchot, identifie ce qu'il appelle la « syntaxe de *sans*[63] » dans la stylistique de Blanchot : la forme « X sans X » se trouve dans ses œuvres littéraires ainsi que dans ses textes critiques et théoriques (mort sans mort, parole sans parole, absence sans absence etc.). Comme si Blanchot répondait par avance à la lecture de Derrida, il explore

---

[60] Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur. Première version*, *op. cit.*, p. 79.

[61] *Ibid.*, p. 127.

[62] *Ibid.,* p. 300.

[63] Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 35, 83, 90-91.

de nombreuses possibilités syntaxiques, au-delà de celle analysée par le philosophe : « X, le contraire de X » ou « X, la négation de X », une forme qui transgresse de manière flagrante le principe de non-contradiction, et les deux éléments peuvent être tour à tour nom, verbe ou participe présent. L'exemple le plus radical est un jeu sur le mot « absence », capable de nier le mot annexé à lui par un génitif, dans la scène où Irène, dont la conscience s'abolit dans un état de moi pur, tente d'entrer dans les pensées de Thomas :

> *Et elle tomba dans les cercles majeurs, analogues à ceux de l'Enfer, passant, éclair de raison pure, par le moment critique où il faut un dix-millionième d'instant demeurer dans l'absurde, et ayant quitté ce qui peut encore se représenter, ajouter indéfiniment, absurdement, l'absence à l'absence et à l'absence de l'absence et à l'absence de l'absence de l'absence, et ainsi avec cette machine aspirante faire désespérément le vide*[64].

Georges Poulet reprend probablement la métaphore mécanique et pneumatique de cette phrase quand il écrit : « [l]a création romanesque, chez Maurice Blanchot, est donc la création du rien. Son roman est une cloche pneumatique, une machine à faire le vide[65]. » Le jeu de l'autoréférence et de répétition excessive rappelle « Rose is a rose is a rose is a rose » de Gertrude Stein, une phrase analysée par Blanchot dans *L'Entretien infini*[66]. La logique de l'absence est encore plus retorse. Supposons qu'un état d'absence n'atteint pas le degré suffisant, peut-on rendre l'absence plus pure par une absence au second degré ? L'absence de l'absence, comme négation de négation, bascule vers la présence, et l'absence au troisième degré — qui n'est que l'inexistence de l'état précédent — n'est qu'un retour à l'état initial d'absence et n'est pas non plus capable de conduire au néant pur par une nécessité logique ; l'enchaînement du même mot est une tentative « désespérée » aboutissant à la régression infinie. L'impossibilité du néant pur, au lieu d'être démontrée dans une scène imaginée de l'apocalypse, est dramatisée dans une aventure linguistique.

Si le langage est un élément essentiel de la pensée lazaréenne comme refus de la saisie conceptuelle et approche de la matière brute, *Thomas l'Obscur* fait partie de la même entreprise. Le langage comme sujet véritable de ce roman est un lieu commun critique. En 1942, Thierry Maulnier, ami de Blanchot dans ses années d'extrême droite, le remarque déjà au début de son

---

[64] Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur. Première version*, *op. cit.*, p. 262.

[65] Georges Poulet, « Maurice Blanchot, critique et romancier », dans *Critique*, nº 229, 1966, p. 492.

[66] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 503-504.

compte rendu de *Thomas l'Obscur* : « l'effort même et l'extrême tension auxquels il [Blanchot] soumet un langage pour atteindre par le moyen du mot le plus loin possible dans le domaine des mystères qui se refusent habituellement à la parole[67] ». Alain Milon avance l'argument que *Thomas l'Obscur* « peut se lire comme un essai critique sur les limites du langage — qu'il montre bien comment l'étrangeté s'introduit dans le familier du mot[68]. » Anca Călin va jusqu'à considérer Thomas comme « le double de tout lecteur[69]. » Je me contente d'un seul exemple dans le roman. Le chapitre IV nous présente une phénoménologie de la lecture. Contrairement à la plupart des narrateurs des récits blanchotiens, Thomas n'écrit pas, mais lit dans sa chambre d'hôtel :

> *Il était, auprès de chaque signe, dans la situation où se trouve le mâle quand la mante religieuse va le dévorer. L'un et l'autre se regardaient. Les mots, issus d'un livre qui prenait une puissance mortelle, exerçaient sur le regard qui les touchait un attrait doux et paisible. Chacun d'eux, comme un œil à demi fermé, laissait entrer le regard trop vif qu'en d'autres circonstances il n'eût pas souffert*[70].

L'incapacité de subordonner un objet à la perception est décrite avec l'image de la mante religieuse qui inverse la relation sujet-objet : le perçu dévore le percevant ; l'objet est actant, et l'homme patient. La négativité donatrice de sens chez l'homme n'arrive pas à tuer l'objet. En outre, il ne s'agit pas de n'importe quel objet, mais le langage, outil ultime de l'apprivoisement humain. Il perd son instrumentalité en se retournant contre l'homme qui s'en sert. Cette défaillance — puissante et « mortelle » — du langage conduit nécessairement à l'informe (il ne signifie pas ; il menace et tue). On pourrait dire que le deuxième versant de la littérature est l'aspiration au langage-mante-religieuse.

La plupart des commentateurs de *Thomas l'Obscur* ont remarqué l'affinité de ce roman avec la pensée blanchotienne des années 40 et 50. Pourtant, il faut rappeler une remarque d'Éric

---

[67] Thierry Maulnier, « Causerie littéraire sur *Thomas l'Obscur* » (1942), dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », *op. cit.*, p. 187-188.

[68] Alain Milon, « Blanchot et Merleau-Ponty : autour de l'(im)possible nomination », dans *Revue de métaphysique et de morale*, nº 86, 2015, p. 182. Voir aussi *Id.*, « Avant-propos. L'adieu au langage de Thomas l'Obscur », dans Anca Călin et Alain Milon (dir.), *Défi de lecture.* Thomas l'Obscur *de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 9-17.

[69] Anca Călin, « Le pouvoir des mots : autour de *Thomas l'Obscur* », dans Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot entre roman et récit,* Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, « Résonances de Maurice Blanchot », 2013, p. 91.

[70] Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur. Première version*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 44.

Hoppenot qui considère ce roman comme « la fin d'une écriture, la fin d'une certaine figuration du monde[71]. » Dans une lettre adressée à Paulhan le 27 mai 1940, Blanchot écrit :

> *Il [*Thomas l'Obscur*] m'a servi personnellement à avancer là où il n'y a plus de chemin, à me séparer du monde de la psychologie et des analyses et à comprendre que sentiments et existence ne peuvent être profondément ressentis que dans un séjour où, comme disent les* Upanishads*, il n'y a ni terre ni eau, ni lumière ni air, ni infini de l'espace ni infini de la raison, ni absence totale de toute choses, ni ce monde-ci ni cet autre. J'ajoute que le manuscrit que vous avez a pour principale raison d'être, à mes yeux, la suite que je m'efforce de lui donner et qui commence exactement où l'autre finit, de sorte qu'il me serait aujourd'hui très pénible et très malaisé de revenir en arrière, sur un plan que je voudrais avoir dépassé*[72].

Blanchot écrit cette lettre pour décliner la demande de Paulhan de rédiger une lecture critique sur *Thomas l'Obscur*. Il refuse de « revenir en arrière » car l'écriture du roman est la traversée d'un péril dont le sens consiste dans l'expérience elle-même, non pas dans le produit. Ce que Blanchot écrit en 1945 dans un compte rendu que nous avons déjà analysé dans l'« Introduction » s'applique à lui-même : « C'est que plusieurs auteurs ont cru voir dans le roman un moyen d'expérience, une possibilité de découverte, un essai pour mettre en cause et éprouver le sens de leur destin[73]. » Doit-on voir dans *Thomas l'Obscur* la fin d'une forme d'écriture ? La rupture formelle entre ce roman et les textes narratifs ultérieurs est évident en termes de stylistique et de narratologie. Mais, sur le plan de la pensée, la continuité est évidente. Si Blanchot évoque la notion d'*il y a* en signalant sa proximité avec ses propres idées dans l'essai de 1948 (la seconde moitié de « La littérature et le droit à la mort »), les lecteurs n'ont pas hésité à appliquer le même concept au roman de 1941, à commencer par Lévinas. Après la réception d'une copie du roman, celui-ci écrit une lettre à Blanchot le 26 octobre 1941 : « La "présence de l'absence" n'est pas la présence de quelque chose ni de quelqu'un (comme tu le dis d'une manière trop nette) ; elle est essentiellement anonyme — c'est, comme je l'appelle, l'il y a[74]. » L'expression apparut dans le domaine privé de la correspondance avant sa théorisation dans les conférences et dans les textes de l'immédiat après-guerre. Dans un article

[71] Éric Hoppenot, « Chroniques des premières réceptions de *Thomas l'Obscur* », art. cité, p. 23.

[72] Maurice Blanchot, Lettre à Jean Paulhan du 27 mai 1940, dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », *op. cit.*, p. 156.

[73] *Id.*, « Autour du roman », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 18.

[74] Emmanuel Lévinas, Lettre à Maurice Blanchot du 26 octobre 1941, dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », *op. cit.*, p. 308.

publié dans deux numéros de *Critique* en décembre 1947 et février 1948, « De l'existentialisme au primat de l'économie », Bataille écrit sur *Thomas l'Obscur* et *De l'existence à l'existant* : « Levinas décrit et Maurice Blanchot crie en quelque sorte l'*il y a*[75] ». Si Blanchot dépasse le livre qui n'est qu'un moyen d'expérience, cette expérience restera avec lui et surgira dans les textes sous d'autres formes. L'application rétrospective de la notion d'*il y a* chez les lectures témoigne d'une telle continuité. Une analyse de cette notion est indispensable pour la compréhension de Blanchot, mais il faut se garder d'abuser de son utilisation. Comme nous l'avons déjà discuté, l'*il y a* se situe sur trois plans : ontologie, phénoménologie et esthétique — l'élargissement du concept peut conduire à l'imprécision. Au lieu de reconnaître partout l'*il y a*, il vaut mieux isoler le phénomène en question : le paradoxe de l'absence, l'impossibilité de la mort, l'être-rivé, le langage-cadavre, la matérialité informe etc. Cette excursion dans les textes des années 30s a aussi pour objectif de varier les concepts et les phénomènes souvent masqués par la répétition vide de cette expression.

3. Ponge, l'écrivain par excellence ?

Quels sont les exemples du versant lazaréen de la littérature ? Cette question est plus compliquée qu'elle ne le paraît. Mallarmé est plutôt la démonstration du glissement du premier versant au deuxième versant. Kafka n'est pas le représentant du versant lazaréen dans l'argumentation de Blanchot (il pourrait l'être) ; Blanchot le cite plutôt pour son usage de la figure du revenant dans ses récits et comme témoignage de la précarité de l'être-écrivain. L'exemple principal est Francis Ponge, celui dont la place entre les deux versants est la plus ambigüe.

Il y a dans le commentaire sur Ponge un double mouvement : du deuxième versant vers le premier, et puis inversement. Blanchot insiste d'abord sur l'intimité avec les choses chez le poète qui signe *Le Parti pris des choses*, une intimité qui conduit à l'inversion du sujet et de l'objet : « quand il décrit, c'est la chose elle-même qui se décrit […] l'arbre de Francis Ponge est un arbre qui a observé Francis Ponge et se décrit tel qu'il imagine que celui-ci pourrait le décrire[76]. » Or, le résultat de cette auto-description des choses est une prose claire qui se situe du côté « humain » de la littérature (mouvement du deuxième versant vers le premier). On

[75] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, p. 292-293.

[76] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, *p*. 322.

pourrait dire que Blanchot prend en considération la thèse d'un Ponge humaniste revendiquée par Sartre et par certains textes de Ponge lui-même ; dans « L'homme et les choses », un essai sur Ponge paru en 1944, Sartre écrit : « Ponge est humaniste. Puisque parler, c'est être homme, il parle pour servir l'humain en parlant[77]. » Pour Blanchot, cette clarté humaine vise pourtant « l'informe » et cache une « absence de sens[78] » (mouvement du premier vers le deuxième). Ponge est ainsi un écrivain de la frontière : « Ponge surprend ce moment pathétique où se rencontre, sur la lisière du monde, l'existence encore muette et cette parole, on le sait meurtrière de l'existence[79]. » Il est aussi l'écrivain de la double impossibilité au sens où son intérêt pour la matière produit un langage humain et que ce langage révèle la matière muette ; chaque versant rencontre sa propre impossibilité et se transforme en son contraire. Si la littérature est essentiellement déterminée par l'ambiguïté, par le glissement incessant entre les deux versants, Ponge semble remplacer Sade pour devenir le nouvel écrivain par excellence à la fin de « La littérature et le droit à la mort ». Tous les autres exemples (Mallarmé, Flaubert, Lautréamont et Sade) sont ceux d'un mouvement à sens unique — ils témoignent de la manière dont le premier versant bascule vers le deuxième, tandis que Ponge incarne l'indécidabilité elle-même. Ponge comme l'écrivain blanchotien par excellence ? Hypothèse légitime dans ce contexte restreint qu'on doit examiner plus en détail et mettre en question puisque Blanchot a peu écrit sur ce poète, même si celui-ci intervient quelquefois de manière abrupte dans sa réflexion[80].

Dans un compte rendu paru en 1942 sur *Au pays de la magie* d'Henri Michaux, Blanchot compare le geste poétique du poète belge à celui de Ponge dans *Le Parti pris des choses* : leur point commun consiste à présenter l'altérité (le mystérieux, le monstrueux et le fantastique pour Michaux ; les choses pour Ponge) sans la réduire par l'imposition d'un sens symbolique ou humain — thèse peut-être discutable vu, par exemple, les escargots pongiens

[77] Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situation, I)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1947, p. 228.

[78] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 323.

[79] *Ibid.*

[80] Pour une analyse de la compatibilité de la pratique poétique de Ponge et de la pensée de Blanchot, voir Alain Milon, Anca Călin, « Au croisement de Maurice Blanchot et de Francis Ponge : l'écriture hors langage », dans *Revista da Universidade de Aveiro*, nº 2, série II, 2013-14, p. 33-44. Pour Alain Milon, Ponge et Char sont les poètes essentiels à la réflexion de Blanchot sur la relation entre le langage et la matière : « le choix de Ponge n'est pas anodin car il reste avec Char, chacun sur des terrains qui leur sont propres, parmi les poètes qui ont le plus travaillé la matière brute de la Parole pour échapper à la langue dans l'espoir de toucher le Dire dans sa matérialité. » Alain Milon, « Nuit étrange : moment de modulations », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 35.

qui donnent au poète une « leçon[81] » sur l'art et la vie. L'idée que l'arbre de Ponge se décrit à travers l'homme est déjà présente : « les choses se décrivent en révélant leur véritable structure[82]. » L'intérêt à la matière qui échappe à la saisie humaine est déjà un motif identifié. Néanmoins, l'auto-révélation de la « manière d'être[83] » des choses s'accomplit par un travail du style personnel. Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot critique la conception de l'œuvre comme unité auto-suffisante et complète et l'associe à l'entreprise du « poème-chose » de Rilke et de Ponge (ils veulent créer « le langage de l'être muet, faire du poème ce qui sera, par lui-même, forme, existence et être : œuvre[84]. ») ; c'est peut-être la seule occurrence de Ponge comme exemple négatif. Dans « Réflexions sur le surréalisme », un essai dont on a discuté à propos de la notion blanchotienne de révolution, Blanchot ajoute une remarque à son argument que la liberté littéraire ne se réalise que sous condition de la liberté sociale effective : « (Francis Ponge note par exemple que ses poèmes sont comme écrits au lendemain de la révolution[85]). » Ce n'est pas la dernière fois que sa propre réflexion lui rappelle soudainement Ponge qu'il mentionne rapidement à la fin d'un raisonnement. Dans un chapitre du *Livre à venir* où Blanchot complexifie sa relation à un genre condamnée, le journal, en posant la question du journal de l'expérience créatrice, il finit par considérer la tentative de rendre au « jour » l'expérience et la source obscures de la création comme « rêve », rêve qui incarne pourtant une forme d'écriture proche de sa vision de la littérature. Le chapitre se termine avec l'apparition soudaine de la figure de Ponge : « Les tentatives poétiques les plus fermes et les moins rêvées de notre temps n'appartiennent-elles pas à ce rêve ? N'y a-t-il pas Francis Ponge ? Oui, Ponge[86]. » La poésie Ponge comme journal du sujet créateur (ou comme *autobiographie généralisée* telle que je la définie dans le premier chapitre à propose de Rousseau) — une thèse qui n'est pas loin de celle des chercheurs qui tentent de corriger le stéréotype simplificateur de Ponge en tant que poète matérialiste des choses, comme Bernard Beugnot qui identifie une « tentation

[81] Francis Ponge, *Œuvres complètes*, t. I, Bernard Beugnot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 27.

[82] Maurice Blanchot, « Au pays de la magie », dans *Chroniques littéraires du* Journal des débats. *Avrils 1941-août 1944*, *op. cit.*, p. 198.

[83] *Ibid*.

[84] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 43.

[85] *Id.*, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 101.

[86] *Id.*, *Le Livre à venir*, p. 259.

autobiographique[87] » du point de vue génétique ou Michel Collet qui formule un « sujet lyrique hors de soi » avec l'exemple de Ponge[88].

D'un côté, il est surprenant que Blanchot n'ait pas consacré un essai entier à ce poète qui cristallise plusieurs thématiques qui le préoccupent. De l'autre, l'apparition de Ponge s'explique plus par la logique de l'argumentation que par un attachement personnel ou une fascination exercée par son œuvre. On peut comparer sa situation à celle de Michaux — une comparaison que Blanchot fait lui-même quand il écrit sur Ponge pour la première fois — à qui il consacre quatre essais (« L'Ange du bizarre[89] », « Au pays de la magie[90] », « L'expérience magique d'Henri Michaux[91] » et « L'Infini et l'infini[92] ») regroupés dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement* de 1999, ainsi que des remarques éparses et toujours élogieuses dans des textes qui traitent de la question du fantastique et du merveilleux. « L'Infini et l'infini » est repris en 1966 dans un numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré à Michaux, accompagné d'une lettre de Blanchot à l'éditeur, Raymond Bellour. Blanchot écrit cette lettre principalement pour protester contre la publication des deux numéros des *Cahiers* sur Céline qu'il accuse d'antisémitisme, lettre qu'il commence ainsi : « Vous le savez, je suis heureux de participer à ce numéro d'hommage, et vous savez pourquoi : peu d'écrivains me sont aussi proches que Michaux[93]. » On ne retrouve pas cette sorte d'aveu de proximité à propos de Ponge.

La situation de Ponge est éclairante. Il paraît essentiel pour le versant lazaréen de la littérature en raison de la question de la dénomination, entendu au sens restreint de lier un mot et une chose matérielle. Sade se réjouit de cet acte tandis que Lazare y résiste. Ponge en tant

---

[87] « La tentation autobiographique dont les archives révèlent la prégnance, plus secrète seulement et voilée dans les textes publiés, dominée et masquée, n'est pas entièrement évacuée. Plus encore, en quoi Ponge est proche de la phénoménologie, la subjectivité se définit et s'exprime aussi bien dans un rapport aux choses que dans l'intimité et l'extériorité ». Bernard Beugnot, la notice du *Parti pris des choses*, dans Francis Ponge, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 893.

[88] Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 113-125.

[89] *Id.*, « L'Ange du bizarre », dans *Journal des débats*, le 7 octobre 1941, p. 3, recueilli dans *Faux Pas*, *op. cit.*, 254-259.

[90] Maurice Blanchot, « Au pays de la magie », dans *Journal des débats*, le 15 juillet 1942, p. 3, recueilli dans *Chroniques littéraires du* Journal des débats*. Avrils 1941 - août 1944*, *op. cit.*, p. 193-199.

[91] *Id.*, « L'expérience magique d'Henri Michaux », dans *Journal des débats*, le 17 août 1944, p. 2-3, recueilli dans *Chroniques littéraires du* Journal des débats*. Avrils 1941 - août 1944*, *op. cit.*, p. 663-663.

[92] *Id.*, « L'Infini et l'infini », dans *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, nº 61, janvier 1958, p. 98-110, recueilli dans *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 255-269.

[93] La lettre est aussi reproduite dans *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 255.

que le poète des choses devient évidemment un cas important. Mais Blanchot ne pense pas toujours la littérature à partir de la dénomination, mise en avant, ici, en raison de intérêt que Blanchot porte, dans les années 40, à la théorie du langage qui combine Hegel, Kojève et Mallarmé. Si la littérature reste toujours un travail du langage pour Blanchot, son principe s'appuie sur plusieurs axes : la contestation de la dénomination dans cet essai, la fascination du hors-langage (du début à la fin de sa carrière), la fidélité à l'état existentiel (dans *Faux Pas* et *La Part du feu*), le retour à l'origine de la création ou à sa condition de possibilité (*La Part du feu*, *L'Espace littéraire* et *Le Livre à venir*) et la résistance philosophique aux notions de l'unité, de la totalité, du système et aux pensées qui les présupposent (*L'Entretien infini*, *Le Pas au-delà*, *L'Écriture du désastre*). Le premier et le deuxième axe prêtent à la confusion. La dénomination, telle que Blanchot la présente, par l'entremise de Mallarmé et de Hegel, repose sur le lien ou l'impossibilité du lien avec une chose réelle, mais le hors-langage est une notion vaste qui ne pose pas nécessairement cette question du lien ; Blanchot n'est pas toujours préoccupé par la fleur absente de tout bouquet. Comme l'a remarqué Anne-lise Schulte Nordholt, il faut distinguer plusieurs moments dans la pensée blanchotienne du langage[94]. Si l'antagonisme entre deux « versants », deux « pentes » (« La littérature et le droit à la mort ») ou deux « versions » (*L'Espace littéraire*) du langage est toujours présent, il ne se développe pas toujours dans la relation avec un objet matériel singulier. Le premier versant reste caractérisé par la confiance en la puissance de la révélation et de la signification du langage, mais le deuxième n'est pas toujours l'aspiration vers l'objet (dénomination), mais vers *le hors-langage en général* qui prend diverses formes (origine, état affectif, expérience-limite, utopie philosophique de l'absence d'unité et de totalité) : elle n'a que quelques invariants comme la résistance à la signification, l'autoréférentialité et l'accent sur son propre aspect physique. Cette mise en avant de l'aspect physique du langage est d'ailleurs facilement confondue avec la relation à l'objet réel dans l'usage du concept général de matérialité ; insister sur la matérialité du langage est différent que d'aspirer à une chose matérielle — une distinction que Blanchot ignore lui-même quelquefois. Par exemple, dans un fragment sans titre dans *L'Amitié* de 1971, Blanchot reprend la « division violente » entre le langage brut et le langage essentielle ; cette division ressentie par les écrivains est déterminée comme le « vrai bilinguisme[95] ». La

[94] Anne-lise Schulte Nordholt, « Le "vrai bilinguisme". Théorie et pratique », dans *Europe*, nº 940-941, août-septembre 2007, p. 85-100.

[95] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971, p. 171.

question de dénomination, comme tentative de restituer la présence unique de l'objet, est complètement absente dans ce fragment.

On peut constater que Blanchot n'explore pas beaucoup d'autres aspects de Ponge qui, demeurant ainsi principalement le poète des choses, perd son importance quand Blanchot change d'axe de réflexion. Ponge n'est pas l'écrivain par excellence du versant lazaréen de la littérature, mais l'exemple principal dans une discussion sur le langage littéraire et la nomination. En dernière analyse, Blanchot n'offre curieusement aucun exemple du versant lazaréen à proprement parler dans « La littérature et le droit à la mort ».

4. Débat avec Malraux sur le musée et l'Art

La question du versant lazaréen se pose de nouveau de diverses manières dans *L'Espace littéraire*. Les mêmes figures du cadavre et de la résurrection réapparaissent, mais les discours qui les mobilisent ne traitent pas nécessairement des mêmes questions. Dans le chapitre « La solitude essentielle », Blanchot pastiche les paroles de Jésus ressuscité et crée la maxime « *Noli me legere* ». Pour lui, cette interdiction de lire caractérise l'attitude de l'écrivain face à sa propre œuvre, et ce passage appartient à la théorie de l'œuvre plutôt qu'à celle des deux versants de la littérature. Dans « L'œuvre et la communication », Blanchot commente en détail la figure de Lazare pour illustrer son analyse de la lecture. Le « *Lazare, veni foras* » est un appel à l'*œuvre* absente lancé par le lecteur face aux *livres*. L'opposition de l'œuvre et des livres, sujet récurrent de *L'Espace littéraire*, est réécrite du point de vue du lecteur. À la différence de Lazare de la Bible, l'œuvre reste toujours absente malgré l'appel du lecteur, et l'acte de lire ressemble à un échec de la résurrection, figure chère à Blanchot.

Ces deux occurrences de l'image de la résurrection ne prolongent pas les thèses qui concernent les deux versants de la littérature. Dans *L'Espace littéraire*, la véritable successeur de la pensée lazaréenne est en fait la théorie de l'image et de l'imaginaire. La question de l'image n'est pas seulement inséparable de celle du langage, mais partage aussi le même contexte heideggerien et la même insistance sur la matérialité, comme Blanchot l'a fait remarquer dans une note : « de même que la statue glorifie la marbre, et si tout art veut attirer vers le jour la profondeur élémentaire que le monde, pour s'affirmer, nie et repousse, est-ce que, dans le poème, dans la littérature, le langage ne serait pas, par rapport au langage courant,

ce qu'est l'image par rapport à la chose[96] ? » D'abord, on peut y discerner l'idée heidegerrienne de la terre sous-jacente à cette « profondeur élémentaire » refoulée par le monde. Ensuite, le langage littéraire n'est pas le langage imagé, mais langage comme image. Par image, Blanchot n'entend nullement les figures rhétoriques ou l'évocation d'un objet concret et sensible, mais une condition ontologique qui caractérise à la fois l'image extérieure (objets visibles et œuvres plastiques), l'image intérieure (souvenir et imagination) et le langage littéraire.

L'équivoque du mot image et l'interdiction de la penser comme figures de style rendent difficile l'entreprise du commentaire. L'insistance sur l'imaginaire, une puissance *subjective*, pourrait aussi paraître suspecte aux yeux de certains lecteurs car elle contredit la pensée de l'impersonnel chez Blanchot. Lisant en même temps certains passages de *L'Espace littéraire* et les œuvres narratives de la même période, Christophe Bident semble éprouver une certaine répugnance pour ce que Blanchot écrit sur la fascination de l'image, surtout par l'exemple de l'enfance comme l'âge de la fascination, et considère ce discours comme « anthropomorphisation fantastique ou mystique de l'œuvre[97] » en contradiction avec la pensée de la neutralité. Contestant Bident, Didi-Huberman propose une lecture exemplaire, sauf sur un point : soucieux de réconcilier la question de l'image avec la pensée de l'impersonnel, il analyse la phrase suivante : « la nuit se révèle faite d'organes[98] ». Une métaphore corporelle et humaine décrit ainsi un phénomène naturel censé représenter la neutralité. Il explique ensuite qu'il ne s'agit pas d'anthropomorphisme, mais d'un acte de « livrer l'image de l'homme à un espace impersonnel[99] ». Par conséquent, cette image n'est pas une projection de la subjectivité, mais sa dispersion dans l'espace de la neutralité. Or, il me semble que poser la question en termes d'anthropomorphisme et d'impersonnel — sans aucun doute une question importante — à propos de cette phrase, c'est déjà penser l'image en tant que figures rhétoriques (l'homme comme métaphore de la nuit ou la nuit comme métaphore de l'homme). Tout en sauvant la pensée de l'image du danger d'anthropomorphisme, on rate précisément ce que Blanchot veut dire par image.

---

[96] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 31.

[97] Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 311.

[98] Maurice Blanchot, « Roman et poésie » (1941), dans *Chroniques littéraires du* Journal des débats. *Avrils 1941-août 1944*, *op. cit.*, p. 46.

[99] Georges Didi-Huberman, « De ressemblance à ressemblance », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 145.

L'intérêt de Blanchot pour l'image commence en 1950 avec un long essai « Le Musée, l'art et le temps », repris tardivement dans *L'Amitié* en 1972. Dans cet article, il vise Malraux qui venait de publier le dernier tome de la *Psychologie de l'art* en 1949. Ce texte est souvent lu pour comprendre la théorie de l'art chez Blanchot et sa relation avec Malraux[100], mais il est aussi possible de le lire comme la préfiguration, comme une espèce de document génétique de *L'Espace littéraire*. Les notions d'image, de ressemblance et de fascination, essentielles pour le recueil de 1955, y sont déjà présente, même expliquées plus clairement ; le débat avec Malraux possède une valeur heuristique comme contextualisation théorique des notions qui ont tendance à l'équivoque et à l'abstraction dans *L'Espace littéraire*. Lisant le premier chapitre de ce livre, « La solitude essentielle », la transition soudaine entre les questions de l'image et la fascination, dans les dernières pages, peut sembler incongrue aux lecteurs et le contenu obscur, insuffisamment développé et dogmatique. C'est qu'avant 1953, l'année où parut « La Solitude essentielle » dans une revue, Blanchot avait déjà commencé à réfléchir sur ces notions dans ses essais sur l'art, comme dans le texte sur Malraux et « Les Deux Versions de l'imaginaire » de 1952 repris comme annexe. La forme du recueil crée un anachronisme dans l'ordre de lecture.

Si Blanchot est d'accord avec l'idée de l'art comme espace et durée autonomes et impersonnels, comme un « musée imaginaire » de Malraux, il refuse de suivre son récit de rupture à l'égard de la peinture moderne. Curieusement, l'autonomie de l'art ne contredit pas son ancienne fonction religieuse chez Blanchot. L'essence de l'art consiste en l'absence de monde ; le monde s'entend toujours au sens heideggerien de la quotidienneté et de l'activité humaine. Tout ce qui conteste le monde est proche de l'art, y compris la transcendance religieuse qui est, en ce sens, une sous-catégorie de la négativité artistique : « on pourrait dire que les dieux n'ont été que les substituts temporaires — mais sans beauté — de la puissance artistique, aussi longtemps que celle-ci, par la dialectique de l'histoire et des métamorphoses, n'avait pu conquérir, dans l'artiste enfin réduit à soi, la conscience de son autonomie et de sa solitude[101]. »

Cette autonomie de Blanchot n'est pas liée à la détermination du médium comme l'essence de la peinture. Chez Malraux, l'aventure moderne de la peinture (dès Manet) se

[100] Voir Bernard Vouilloux, « L'évacuation du musée », dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », *op. cit.*, p. 377-383.

[101] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 33.

définit par le processus de l'évacuation de la représentation (le « spectacle ») et celui de la réduction à la matérialité visuelle. Ce que Blanchot constate dans le récit de Malraux, c'est le refus des notions d'image et de ressemblance. L'opération de Blanchot consiste précisément à revendiquer l'image et la ressemblance à partir d'une détermination initiale de l'essence de l'art comme absence de monde. Pour simplifier, on peut penser la représentation visuelle à la fois comme imitation iconique d'un objet dans un médium et comme instauration d'une dichotomie ontologique du réel-sémiotique. Par image et ressemblance, Malraux n'entend que le premier et Blanchot le second. Imposer cette dichotomie à un objet, c'est le priver de monde : « La ressemblance n'est pas un moyen d'imiter la vie, mais plutôt de la rendre inaccessible, de l'établir dans un double fixe qui, lui, échappe à la vie[102]. » Quand Blanchot utilise les mots d'image, d'imaginaire et de ressemblance, il faut toujours les associer à l'absence de monde : « *hors* du monde, dans le lieu imaginaire[103] ». D'après cette description, l'imaginaire ou l'imagination de Blanchot est par définition impersonnel ; il n'est ni une puissance subjective de la conscience, ni une projection anthropomorphique.

On peut avoir l'impression qu'il ne s'agit que d'un débat sur la définition des mots et non pas sur des arguments, mais ce nouveau concept d'image comme absence de monde a diverses conséquences. D'abord, elle n'est plus intrinsèquement visuelle — c'est un point que Blanchot exploite non pas dans cet essai mais dans « La Solitude essentielle » et dans « Les Deux Versions de l'imaginaire » où il reconduit la question de l'image à celle de la littérature. Puis le sujet créateur, la figure d'artiste, perd son importance, et Blanchot réfute par là l'humanisme de Malraux. La privation de monde n'est pas une puissance que seuls les grands maîtres de la peinture possède : « l'enfant qui ignore presque le monde et le fou qui l'a presque perdu [sont] "naturellement" des artistes[104]. » Elle ne suppose même pas de sujet humain ; l'éloignement spatio-temporel peut produire par lui-même un effet de cette privation : « le lointain peut se substituer à l'art[105] ». Pourquoi garder le mot de ressemblance et ne pas le remplacer par l'expression « absence de monde » ? Outre l'influence de Lévinas et de Sartre que j'analyserai plus tard, l'insistance sur la ressemblance constitue une inversion du schéma malrucien de l'histoire de l'art. Par l'évacuation de la ressemblance, de l'imitation de la réalité,

[102] *Ibid.*, p. 42.

[103] *Ibid.*, p. 45.

[104] *Ibid.*, p. 44.

[105] *Ibid.*, p. 41.

Malraux arrive à affirmer une autre présence pleine, celle de la sensibilité du médium, des lignes, des taches et des couleurs, ainsi que l'homme comme créateur de cette forme. Bien que la mise en avant de la matérialité ne soit pas éloignée de l'idée propre de Blanchot, celui-ci tente aussi d'écarter la possibilité de la considérer comme une nouvelle présence et y parvient avec la réhabilitation de ce que Malraux exclut. Reconduire toute peinture, même la plus moderne, à la catégorie de la ressemblance, c'est réintroduire le néant au sein de la sensibilité. La réalité du ressemblant est par définition hors de lui-même, même si cette ressemblance est vide ou auto-référentielle. Le ressemblant est creusé par le néant : « l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous[106]. » Avec une nouvelle définition de l'image et de la ressemblance, Blanchot déplace la discussion du plan historique (l'imitation de la nature et refus de cette imitation) au plan ontologique (ressemblance comme dichotomie du réel-sémiotique et comme absence de monde) ; aucun objet esthétique n'échappe plus à « l'inépuisable profondeur négative[107] » de Blanchot. Avec cette résurgence de l'absence, Blanchot nous donne sa première définition de la fascination :

> *On ne saurait dire toutefois que le tableau soit tout entier dans ce qui est* là *[la matérialité du médium] — la toile, les taches, le frémissement devenu épaisseur —, car le tableau est tout entier dans cette assurance qu'il n'est pas là et que ce qui est là n'est* rien*, assurance qu'il nous communique au plus près, dans la fascination, ce regard qui voudrait se faire néant, qui est contact et non plus vision, possession éclatante par quelque chose qui a glissé hors de toute signification et de toute vérité[108].*

On ne regarde pas le néant ; on est regardé par lui. La fascination est une expérience de passivité face au néant qui nous envahit. Invisible, il établit une relation qui rend le mot de regard inapproprié et se décrit mieux par l'idée de contact. Cette *tangibilité du néant* est un oxymore qui ne désigne pas une surface matérielle prête au contact, mais l'absence de distance (non localisé, le néant ne peut se séparer de nous par une distance).

---

[106] *Ibid.*, p. 51.

[107] *Ibid.*

[108] *Ibid.*, p. 47.

5. Image et fascination

Dans « Les Deux Versions de l'imaginaire », article originairement publié en 1951 et repris comme la deuxième annexe dans *L'Espace littéraire*, Blanchot définit d'entrée de jeu l'image comme pouvoir de rendre son objet absent et de créer une forme intelligible : « humaniser l'informe[109] ». S'il est évident pour tous les commentateurs que la pensée blanchotienne de l'image ne peut se séparer de sa théorie du langage[110], je propose d'aller encore plus loin et de considérer la discussion sur l'image dans *L'Espace littéraire* comme une extension de la théorie des deux versants de la littérature. Malgré la capacité humaine de donner des formes, l'image a aussi partie liée avec « la matérialité élémentaire, l'absence encore indéterminée de forme ». L'image donatrice de forme remplace la négativité du langage donatrice de sens ; les deux sont également contestées par la matérialité informe et l'être irrémissible et glissent vers une deuxième version — Blanchot résume la deuxième partie de « La littérature et le droit à la mort » en deux pages. Même le titre de cet essai reprend la structure de la dualité toujours présente dans sa conception du langage.

Blanchot lui-même n'hésite pas à utiliser les figures rhétoriques pour décrire l'image, d'abord celle du « lourd sommeil du trépas dans lequel il nous viendrait des songes[111]. » Cette métaphore de la mort comme sommeil est tirée du monologue le plus célèbre de la littérature mondiale, celui de la scène 1 de l'acte III d'*Hamlet* dans lequel le prince médite sur le suicide. Blanchot n'explore que les figures du sommeil et du rêve et semble ignorer qu'il vient de citer une phrase qui concerne l'impossibilité de la mort. Hamlet dit : « For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil / Must give us pause[112] » ; le prince avance l'argument que l'incertitude sur la forme de notre vie après la mort nous empêche de nous suicider. Cet intertexte introduit déjà subrepticement la question de la mort dans l'analyse de Blanchot pour qui l'image se divise entre l'éveil et le sommeil, la vision et le

[109] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 342.

[110] Voir Raymond Bellour, « L'image », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 133-141. Manola Antonioli, *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999, p. 70-94. Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, *op. cit.*, p. 160-189. Laure Himy, *Maurice Blanchot. La solitude habitée*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997, p. 22-35.

[111] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 342.

[112] William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 315.

songe, comme le langage littéraire qui se conçoit dans sa double référence à la résurrection et au cadavre.

Il faut noter que, en dernière analyse, l'image blanchotienne ne semble pas se limiter à la catégorie d'objets visuels :

> *[…] si nous fixons un visage, un coin de mur, ne nous arrive-t-il pas aussi de nous abandonner à ce que nous voyons, d'être à sa merci, sans pouvoir devant cette présence tout à coup étrangement muette et passive ? Il est vrai, mais c'est qu'alors la chose que nous fixons s'est effondrée dans son image, c'est que l'image a rejoint ce fond d'impuissance où tout retombe*[113].

L'image signifie *ce en quoi un objet est transformé* dans un rapport spécifique avec lui (« les objets […] s'effondrent dans leurs image[114] »), dans la fascination. Ainsi l'image n'est-elle pas prioritairement représentation visuelle ou signes iconiques, mais le corrélât objectal de la fascination — on pourrait même demander si le visuel lui-même reste nécessaire ou sert simplement d'illustration puisque l'idée de fascination n'est pas intrinsèquement indissociable de celle de regard (on peut être fasciné par un son, par une odeur ou par une phrase). Du point de vue de la philosophie de l'art, il est légitime de développer une théorie de l'image — au sens des objets intérieurs et extérieurs à la perception visuelle — à partir de *L'Espace littéraire* et d'analyser sa relation avec le portrait, le masque mortuaire, la photographie et la sculpture comme l'ont déjà fait plusieurs commentateurs[115], mais il faut remarquer que l'image blanchotienne, curieusement, déborde largement la catégorie du visuel.

Dans la section consacrée à la notion de fascination intitulée « L'image », Blanchot la définit de manière suivante : « Ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature "sensible", abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace[116]. » La négation du monde, l'inhumanité et l'incapacité de donner un sens caractérisent le deuxième versant de la littérature et la deuxième version de l'imaginaire. L'instauration du rapport de fascination — on peut l'appeler mise en image ou

[113] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 343.

[114] *Ibid.*, p. 30.

[115] Voir par exemple Emmanuelle Ravel, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle. Une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Chiasma », 2007.

[116] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 29.

imagement dans ce contexte — a pour conséquence l'inversion du sujet et de l'objet, similaire à celle que l'on a analysée à propos de *Thomas l'Obscur*. Les mots deviennent une mante religieuse qui dévore Thomas car celui-ci les a mis en image et il est entré dans une relation de fascination avec eux. Cette conception d'image conteste la place secondaire que lui accorde la tradition de la philosophie occidentale, et Blanchot inverse l'image et l'objet dans l'ordre de leur primauté ontologique : « Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à présente […] l'élémentaire le revendique[117] ». L'objet est conçu comme secondaire par rapport à « l'élémentaire » qu'il dénature en lui donnant une forme ; l'image, dont la modalité ambiguë de présence et d'absence brise les confins d'objet, paraît plus proche de l'origine.

6. Cadavre et ressemblance

Blanchot illustre son argumentation avec sa discussion célèbre sur l'image-cadavre, non pas comme une sous-catégorie de l'image, mais comme l'affirmation du caractère cadavérique de toute image. Si la description phénoménologique du cadavre n'est pas facile à suivre, on peut résumer clairement les arguments de Blanchot par deux notions qu'il critique ou déplace : l'intentionnalité et la ressemblance. Le mot intentionnalité n'est pas présent dans le texte mais Blanchot utilise la notion de « viser », souvent associée à celle d'intentionnalité sous la plume des phénoménologues. Le cadavre est d'abord un contre-exemple qui conteste l'idée de l'image comme modification intentionnelle (la conscience imageante chez Sartre) par laquelle on vise l'objet. Manola Antonioli avait raison de se référer à *L'Imaginaire* de Sartre dans son essai même si elle n'a pas mentionné ce point[118]. Sartre écrit : « La conscience imageante que j'ai de Pierre n'est pas conscience de l'image de Pierre : Pierre est directement atteint, mon attention n'est pas dirigée sur une image, mais sur un objet[119]. » L'image de Pierre, à travers laquelle on vise Pierre, n'est pas une image au sens blanchotien. Pour reprendre l'exemple de Sartre, l'image blanchotienne est le cadavre à travers lequel on n'arrive pas à viser Pierre : « notre deuil, nos soins et la prérogative de nos anciennes passions, ne [peuvent] plus connaître

[117] *Ibid*.

[118] Manola Antonioli, « Entre Blanchot et Derrida. De l'image spectrale aux cimetières virtuels », dans *Chimères*, nº 66-67, janvier 2008, p. 133-144.

[119] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 22.

ce qu'ils visent[120] ». Tandis que le corps vivant renvoie à une personne, le cadavre présente à la fois l'impératif de ce renvoi (c'est le cadavre de quelqu'un) et son impossibilité (le cadavre n'est personne). Presque dépourvu de cette fonction de renvoi, le corps cadavérique apparaît en lui-même avec une présence plus imposante. Blanchot cite l'exemple de l'intérêt du surréalisme pour les ustensiles endommagés qui ne se transforment en objets esthétiques qu'avec la perte de leur fonction instrumentale. La figure de Heidegger est évidemment entre les lignes de Blanchot. Chez Heidegger, un ustensile disparaît au profit de notre utilisation et de ce pour quoi il est l'ustensile ; il n'apparaît qu'en lui-même comme objet substantif (*Vorhandenheit*) que quand il cesse de fonctionner. Or, l'image-cadavre de Blanchot est peut-être plus compliquée que l'ustensile du surréalisme ou celui de Heidegger. Malgré la capacité d'apparaître en elle-même, elle n'a pas complètement perdu sa structure de renvoi. C'est la persistance de ce renvoi à rien, de l'impératif de viser l'absence, qui constitue l'inquiétante étrangeté du cadavre.

Blanchot décrit cette structure de renvoi avec l'idée de ressemblance. L'utilisation de cette ancienne notion esthétique, rendue désuète par la modernité artistique, témoigne moins, de la part de Blanchot, de l'intention de réhabiliter un ancien concept que de ses dialogues avec Sartre qui définit la relation de l'image avec son objet comme ressemblance[121] et avec Lévinas qui reprend et détourne cette thématique dans un article de 1948, « La réalité et son ombre », publié dans la revue de Sartre, *Les Temps modernes*. La ressemblance selon Sartre sert à distinguer l'image (l'icône pour parler comme Peirce) du signe ou du langage (le symbole). Leur différence tient à la relation à l'objet ; tandis que l'aspect sensible d'un mot n'a aucun lien avec son objet, la matérialité de l'image présente un rapport direct avec lui, un rapport que Sartre appelle ressemblance. Phénoménologue, il réfute la thèse de l'image intérieure selon laquelle la ressemblance se construit par la comparaison d'une chose avec l'image mentale qui y correspond. Pour lui, la question consiste en la donation sensible et la synthèse de ces data sensoriels. Une image présente les mêmes données sensibles que l'objet qu'il représente, et on les synthétise soit comme objet (au cas de l'illusion), soit comme image. La ressemblance signifie l'identité des sensations : « c'est une tendance qu'a le portrait de Pierre à se donner pour Pierre en personne. Le portrait agit sur nous — à peu près — comme Pierre en personne

[120] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 346.

[121] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, *op. cit.*, p. 49-51.

et, de ce fait, il nous sollicite de faire la synthèse perceptive : Pierre de chair et d'os[122]. » Cette tendance n'est pas absolue, mais persiste toujours, et c'est pourquoi on arrive à viser Pierre à travers son portrait (ce n'est pas Pierre en personne, mais c'est l'image *de Pierre*).

L'article de Lévinas est extrêmement riche et indispensable pour comprendre « Les Deux versions de l'imaginaire » Blanchot, surtout la thèse difficile du cadavre ressemblant à lui-même, de la ressemblance comme relation auto-référentielle. Cette notion de ressemblance comme, non une relation entre deux choses, mais le rapport entre un objet et son double, est développée précisément dans « La réalité et son ombre » de Lévinas. Celui-ci nomme la conception sartrienne de l'image — image comme ce à travers quoi on vise l'objet — une théorie de la « transparence[123] ». Il réfute implicitement Sartre en attribuant cette transparence au signe (au langage) et non à l'image, celle-ci pensée plutôt en termes d'opacité et d'obscurcissement de l'être. La ressemblance est décrite de manière suivante : « non pas comme le résultat d'une comparaison entre l'image et l'original, mais comme le mouvement même qui engendre l'image. La réalité ne serait pas ce qu'elle est, ce qu'elle se dévoile dans la vérité, mais aussi son double, son ombre, son image[124]. » Lévinas situe sa discussion sur le plan ontologique : il ne s'agit plus des manières de synthétiser les sensations, mais d'un dédoublement inhérent à tout ce qui existe : son être et son aspect sensible. Dans chaque objet ou chez chacun, la matérialité sensible déborde, ne recouvre pas complètement son être : l'apparence physique d'une partie isolée de mon corps n'est pas *moi* ; je ne me reconnais pas dans une présentation sensible de mon corps. L'une des meilleures descriptions de cette expérience se trouve dans l'incipit d'*Ulysse* où Joyce décrit Stephen Dedalus qui contemple sa propre *image* : « Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me ? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too[125]. » Un corps de chien qui est pourtant lui. L'image de Stephen lui ressemble dans la mesure où elle entretient une relation paradoxale d'appartenance et de non-appartenance. Un autre exemple : au début de *Roland Barthes par*

[122] *Ibid.*, p. 51.

[123] Emmanuel Lévinas, « La réalité et son ombre » (1948), dans *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1994, p. 114.

[124] *Ibid.*, p. 115.

[125] James Joyce, *Ulysses. The 1922 text*, Jeri Johnson (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 6.

Roland Barthes, Barthes décrit l'expérience de l'incapacité de se reconnaître dans ses photographies de jeunesse :

> *[…] l'imagerie met en rapport avec le "ça" de mon corps ; elle suscite en moi une sorte de rêve obtus, dont les unités sont des dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à long bas, qui ne m'appartient pas, sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi : me voici dès lors en état d'inquiétante familiarité : je* vois *la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire[126]).*

Barthes exprime la même idée d'un dédoublement originaire (« fissure », sans doute au sens psychanalytique sous la plume de Barthes), et son regard est une intuition eidétique : il ne voit pas seulement l'image, mais aussi ce dédoublement constitutif de toute image. La ressemblance est ainsi le rapport entre l'être et son aspect sensible, son ombre ; l'image échappe à la saisie conceptuelle et ne doit pas être pensée en termes de révélation de l'être, mais comme son obscurcissement. La représentation visuelle (peinture et sculpture par exemple) ne fait que réitérer un dédoublement ontologique toujours déjà à l'œuvre. Cette idée de ressemblance comme relation autoréférentialle d'un être et de son aspect sensible sera reprise directement par Blanchot. Or, celui-ci ne suit pas la conclusion de Lévinas qui déduit par là l'insuffisance, ou même le danger de l'art et la nécessité d'une critique philosophique de l'art sous la perspective de la relation à autrui. Pure sensibilité, anti-conceptualité, et la dissolution du sujet dans la fascination, ces caractéristiques rendent l'art étranger à une pensée éthique, le souci toujours prioritaire de Lévinas[127]. Comme ce qui arrive souvent, Blanchot mobilise certains arguments de Lévinas pour des objectifs complètement différents.

Blanchot avance la double thèse : le cadavre ressemble à lui-même, et il ne ressemble à rien. La structure paradoxale du renvoi vide nous conduit à penser à la fois que le cadavre n'est personne et qu'il est quelqu'un. Il se ressemble d'abord dans la mesure où il apparaît de manière plus imposante (comme ustensile dédommagé) en lui-même. Or, en raison de la persistance de la fonction de renvoi, cette présence dominatrice du cadavre nous fait penser qu'il y quelqu'un là, non pas le défunt impossible d'être visé à travers le cadavre (le cadavre ne ressemble à rien), mais quelqu'un tout court. Ce « quelqu'un », être anonyme de la neutralité,

[126] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 581.

[127] Sur la relation ambivalente entre l'éthique et l'esthétique chez Lévinas, voir Annelies Schulte Nordholt, « Tentation esthétique et exigence éthique. Levinas et l'œuvre littéraire », dans *Éthique et littérature*, vol. 31, nº 3, été 1999, p. 69-85.

double ou remplace le défunt dans le cadavre, le rend solennel et majestueux (« être de grand format[128] »). Cet état ambigu est nécessaire pour la double thèse de Blanchot. D'un côté, si l'on confond l'être anonyme et le défunt, le premier magnifiant le dernier, on a l'impression que le défunt ressemble à lui-même. Le vivant ne se ressemble pas ; plus précisément, le corps vivant ne ressemble pas à la personne au sens fort : on vise directement la personne à travers son corps qui, comme simple étape intermédiaire de l'intentionnalité, reste incapable d'apparaître en lui-même et de donner ainsi le sentiment explicite de ressemblance (thèse peut-être discutable : par exemple, l'expérience de l'érotisme ne fait-elle pas apparaître le corps vivant en lui-même ?). De l'autre côté, le défunt n'est plus ; le cadavre ne ressemble qu'à « quelqu'un » d'indéterminé et d'innommable, à rien. Où est le défunt ? Il n'est nulle part, c'est-à-dire qu'il peut être n'importe où — Blanchot explique ainsi le phénomène de la hantise et notre besoin de localiser symboliquement un mort (tombeau, monument, tablette ancestrale etc.). En s'appuyant sur le texte de Blanchot, Hans Belting considère cette impulsion de relocalisation symbolique comme l'origine anthropologique de la production des images des morts, des images qui, contrairement à l'image-cadavre de Blanchot, servent à supprimer l'ubiquité insupportable des défunts (il n'est pas partout ; il est dans cette statue, dans ce portrait etc.[129])

On a pu remarquer que le sens de ressemblance est plus ou moins modifié ; elle semble identifiée à l'acte d'apparaître en soi qui dédouble un objet (objet-image et objet-ustensile, ou cadavre-image et corps-personne). Ressembler, c'est laisser paraître un être en soi qui ressemble à soi-même au sens où il double son existence : « La catégorie de l'art est liée à cette possibilité pour les objets d'"apparaître", c'est-à-dire de s'abandonner à la pure et simple ressemblance derrière laquelle il n'y a rien — que l'être. N'apparaît que ce qui s'est livré à l'image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire[130]. » Bien que Blanchot n'aborde pas cet aspect dans *L'Espace littéraire*, cette notion de dédoublement s'applique aussi à l'art de la représentation ou de la mimésis comme processus de priver les objets de leur instrumentalité et, plus largement, de toute réalité effective pour ne garder que l'apparition sensible : on perd toutes les possibilités d'interaction avec un objet peint dans un tableau, et cet objet devient image et ressemblance au sens blanchotien. L'analyse de Blanchot rejoint celle de Heidegger à propos de la paire de chaussures de Van Gogh dans « L'origine de l'œuvre d'art » ainsi que

[128] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 346.

[129] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Jean Torrent (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2004, p. 185.

[130] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p.348.

De l'Existence à l'existant de Lévinas, un texte moins exploré par rapport à la question de l'image. Le texte de Lévinas mérite particulièrement d'être rapproché de celui de Blanchot vu que les commentateurs, à la suite de Jean-Luc Nancy, ont tendance à se focaliser principalement sur *Kant et le problème de la métaphysique* de Heidegger[131].

Pour Lévinas, la représentation est un acte d'« entremise » et d'« arracher la chose à la perspective du monde[132] ». Une chose représentée (dans un tableau ou dans un récit) ne s'offre ni comme objet usuel ni comme objet cognitif. Il nomme cet état « exotisme » au sens étymologique : l'art met les objets *hors* du monde. Même l'imitation la plus minutieuse de la réalité comporte cette modification ontologique essentielle. C'est pourquoi, ajoute Lévinas, l'archaïque produit par lui-même une impression esthétique — l'éloignement temporelle est un mode d'être « dehors ». L'idée que le caractère d'exotisme constitue une valeur esthétique est sous-jacente à plusieurs aspects de la pensée blanchotienne, et il est légitime de la rapprocher des notions blanchotienne de « dehors » et d'« absence de temps ». On peut se demander si la mort chez Blanchot fonctionne comme un processus similaire à celui décrit par Lévinas : le cadavre blanchotien, grave et grandiose, n'est-il pas rendu esthétique par l'exotisme de la mort ? Dans *L'Arrêt de mort*, la détérioration de la santé de J., une amie du narrateur, le conduit à la réflexion suivante : « Après la mort, il est connu que les êtres beaux redeviennent, un instant, jeunes et beaux[133] ». Avec l'approche progressive de la mort et les injections de morphine, « son visage prit cette expression de beauté[134] ». Agonisant, « [elle] n'est déjà plus qu'une statue[135] », c'est-à-dire un objet d'art. L'exotisme caractérise aussi les objets transposés dans le musée, un espace de mort pour Blanchot : « Lieux artificiels, dit-on des musées, d'où la nature est bannie, monde contraint, solitaire, mort : il est vrai, la mort est là ; au moins, la vie n'est plus là, ni le spectacle de la vie, ni les sentiments et les manières

[131] Le masque mortuaire et sa photographie servent d'exemples d'image chez Heidegger. On l'a comparé avec l'image-cadavre de Blanchot ainsi qu'avec son intérêt pour L'Inconnue de la Seine. L'exemple bizarre de Heidegger s'explique par la popularité d'un livre d'Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz*, une collection d'une centaine de photographies de masques mortuaires. L'analyse comparative de leurs théories de l'image a été déjà bien faite ; je renvoie à Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003. Georges Didi-Huberman, « De ressemblance à ressemblance », art. cité. Emmanuel Alloa, « Bare Exteriority : Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot », dans *Colloquy text theory critique*, nº 10, 2005, p. 69-82.

[132] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, *op. cit.*,p. 73.

[133] Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, p. 28.

[134] *Ibid.*, p. 29.

[135] *Ibid.*, p. 35.

d'être à travers lesquels nous vivons[136]. » Le musée confère aux objets le caractère exotique en les privant de leurs contextes originels et en les transformant en purs objets de contemplation sans utilité. Pour prolonger la logique de Lévinas avec un infléchissement blanchotien, l'impersonnel n'est-il pas déjà une qualité esthétique ? Le devenir-impersonnel chasse aussi une personne du monde — c'est le moins qu'on puisse en dire — au sens de la destruction de toute possibilité de relation intersubjective. La représentation elle-même accomplit déjà ce processus, mais il y a encore diverses manières de le renforcer. Reprenant probablement un exemple de Malraux, Blanchot écrit : « Les torses s'accomplissent parce que le temps a brisé les têtes[137]. » D'après Didi-Huberman, Blanchot se réfère à *Aphrodite et Dioné*, fragments d'une statue grecque du V^e^ siècle avant J.-C., dont l'absence de têtes et l'anonymat intensifie leurs torses[138]. Il ne s'agit pas seulement de l'orientation du regard, mais de la difficulté de les reconnaître en tant qu'individus. Qui est Aphrodite et qui est Dioné ? Les noms deviennent superflus ; on n'y voit ni Aphrodite ni Dioné, mais deux corps amplifiés par l'absence d'identité. Cette perte d'identité opérée par une déformation du corps est mobilisée par Blanchot pour sa création littéraire. Comme Jérémie Majorel l'a remarqué, le portrait sans visage est un motif récurent dans *Aminadab*[139]. Dans ces portraits, le visage est tour à tour recouvert par un palimpseste, méconnaissable, effacé ou simplement absent[140]. Encore plus troublant est le visage tatoué de Dom. Que représente ce tatouage ? Son propre visage, une figure du second degré : « les traces d'une deuxième figure qu'un tatoueur avait dessinée, probablement sur les conseils d'un artiste, pour reconstituer sur le visage même le portrait de ce visage[141]. » Le doublement du visage aboutit à une défiguration, à l'abolition de ce visage même, un acte qui le rend pourtant fascinant pour le héros du roman.

Avons-nous trop élargi le champ de l'image ? D'un côté, l'image est le corrélât objectal de la fascination, un phénomène rare vu la force que lui accorde Blanchot. De l'autre, « [n]'apparaît que ce qui s'est livré à l'image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire[142]

[136] Maurice Blanchot, « Le musée, l'art et le temps » (1950), dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 25.

[137] *Ibid.*, p. 45.

[138] Georges Didi-Huberman, « De ressemblance à ressemblance », art. cité, p. 151.

[139] Jérémie Majorel, « Portraits avec visage absent : *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot », dans *Alea*, vol. 12, n° 1, 2010, p. 97-106.

[140] Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1942, p. 8, 23, 28, 51, 131.

[141] *Ibid.*, p. 27.

[142] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p.348.

». On peut supposer que le mot apparaître doit s'entendre au sens strict discuté ci-dessus ; l'identification de l'image à l'apparition n'étend pas la notion d'image, mais restreint celle d'apparition. Reprenant la syntaxe de Blanchot, on pourrait dire que n'apparaît que ce qui fascine. Tout le reste n'apparaît pas au sens où on vise toujours quelque chose d'autre (son instrumentalité, sa valeur cognitive etc.) à travers lui. Cette définition restreinte du concept d'image pourrait le rendre moins opératoire, et Blanchot n'est pas toujours consistant. Dans le même essai sur Malraux, Blanchot écrit :

> *Un portrait, on s'en est peu à peu aperçu, n'est pas ressemblant parce qu'il se ferait semblable au visage, mais la ressemblance ne commence et n'existe qu'avec le portrait et en lui seul, elle est son œuvre, sa gloire ou sa disgrâce, elle est liée à la condition d'œuvre, exprimant ce fait que le visage n'est pas là, qu'il est absent, qu'il n'apparaît qu'à partir de l'absence qui est précisément la ressemblance, et cette absence est aussi la forme dont le temps se saisit, quand s'éloigne le monde et que, de lui, il ne reste plus que cet écart et cet éloignement*[143].

La ressemblance cadavérique caractérise le portrait en général, mais est-ce que tout portrait est fascinant du simple fait qu'il est portrait ? C'est une question difficile. Blanchot pense l'image dans deux directions en même temps. Il y a la notion d'apparaître pur dont le domaine d'application peut être très large. De ce point de vue, le portrait, ou toute représentation, est déjà image. Or, Blanchot associe aussi l'image avec une espèce d'expérience-limite en insistant sur la fascination. On peut considérer la description de la fascination comme hyperbolique et conclure que toute représentation est par nature déjà fascinante dans un certain degré. Ou on peut voir deux définitions de l'image qui ne sont pas dissociées (l'apparition pure est certes la condition de la fascination) mais ne se recouvrent pas nécessairement : l'image fascinante est constituée par une relation spécifique avec l'objet, une relation que l'exotisme de la représentation a tendance de créer mais n'y arrive pas toujours. La relation de fascination existe d'ailleurs aussi sans art et sans représentation, comme dans le cas du cadavre.

7. Moulage et photographie : exemples de l'image-cadavre chez Blanchot

Quels sont les exemples de l'image-cadavre ? Si Blanchot aborde les statues et les portraits dans l'essai sur Malraux, il ne donne aucun exemple sauf celui du cadavre dans « Les

[143] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 43.

deux Versions de l'imaginaire ». Cette tendance à l'abstraction a une portée théorique à mon sens (il est plus facile de reconduire son discours vers la littérature s'il donne moins d'exemples venant des arts visuels), mais les exemples que les commentateurs offrent à la place de Blanchot méritent d'être discutés. Georges Didi-Huberman et Emmanuel Alloa considèrent le masque mortuaire comme l'emblème de l'image blanchotienne[144] ; Anne-Lise Schulte Nordholt s'arrête sur l'analyse barthésienne de la photographie ; et Patrick Lyons analyse « Les deux Versions de l'imaginaire » dans une étude sur Blanchot et la photographie[145]. Les commentateurs ont tendance à illustrer le concept de Blanchot par la représentation du corps humain. Cette tendance est vraisemblablement justifiée ; Serge Zenkine a avancé l'hypothèse intéressante de l'image blanchotienne comme « maladie du corps[146] » : les corps agonisants chez Blanchot subissent un processus de devenir-image, et les corps représentés sont, par le simple fait de la représentation, comme ravagés par une maladie. En effet, si l'on repère les occurrences des images visuelles dans les romans et les récits de Blanchot, la plupart concernent le visage ou le corps, comme les portraits dans *Aminadab*. Le masque mortuaire n'est jamais analysé dans ses essais sur l'image et l'art, mais apparaît dans *Une voix venue d'ailleurs* où il décrit sa résidence à Èze : au mur était suspendue l'effigie de l'Inconnue de la Seine ; une photo de Blanchot tenant ce masque dans les mains a été mise en vente[147]. Il s'installa à Èze en 1946, l'année qui coïncide probablement avec la période de la rédaction de *L'Arrêt de mort*, un récit dans lequel le moulage du corps humain joue un rôle essentiel. J. fait un moulage de ses mains que le narrateur garde encore au moment de l'énonciation du récit : « Les mains de J. étaient petites et elle ne les aimait pas ; mais les lignes m'en paraissaient tout à fait singulières, hachées, enchevêtrées, sans la moindre unité apparente : je ne saurais pas les décrire, bien qu'en ce moment je les aie sous les yeux et qu'elles vivent[148]. » Les mains « vivent » encore pour le narrateur qui souhaite en finir avec les événements qu'il raconte. La hantise du passé se manifeste d'une autre manière à la fin : Nathalie, ou N., une de ses compagnes,

[144] Voir Georges Didi-Huberman, « De ressemblance à ressemblance », art. cité ; Emmanuel Alloa, « Bare Exteriority : Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot », art. cité.

[145] Voir Patrick Lyons, « Retracer l'image obscure : Maurice Blanchot et la photographie », dans *Cahiers Maurice Blanchot*, nº 5, 2018, p. 107-120.

[146] Serge Zenkine, « Blanchot et l'image visuelle », dans Monique Antelms, Gisèle Berkman, Christophe Bident, Jonathan Degenève, Leslie Hill, Michael Holland, Olivier Le Trocquer, Jérémie Majorel et Parham Shahrjerdi (dir.), *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon/Vs, 2009, p. 219.

[147] Voir URL : https://www.edition-originale.com/fr/oeuvres-dart/photographies/blanchot-photographie-originale-de-maurice-1900-52958.

[148] Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, p. 21.

découvre la carte du statuaire qui a fabriqué le moulage de J. et se fait, à son tour, mouler la tête et les mains[149]. L'échec et, par conséquent, la hantise, de la mort se concrétisent dans l'*image* d'un fragment du corps qui survit et revient ; cela rappelle le fétichisme des mains et des gants chez Breton dans *Nadja*, un livre qui s'ouvre avec la question de « savoir qui je hante[150] ».

Les commentateurs n'ont pas manqué de remarquer que ce recours à l'ancienne pratique de la prise d'empreintes nous ramène à l'étymologie latine du mot d'image. Chez Pline l'Ancien, l'*imago* désigne, outre le portrait, le masque d'un mort moulé en cire pour la procession funéraire et la préservation du lien généalogique[151]. Or, puisqu'il s'agit des mains et non du visage dans le cas de J., on peut aussi se référer à une autre pratique : la céroplastie médicale, c'est-à-dire la fabrication de pièces anatomiques, non moins mortifères parce que moulées sur des corps malades ou des cadavres. La première grande école de la céroplastie anatomique fut créée en Florence au XVII^e^ siècle et Charcot continue encore cette pratique à la fin du XIX^e^. Didi-Huberman, dans son livre consacré à l'empreinte (Blanchot est presque absent de cet ouvrage qui est pourtant très utile pour comprendre sa théorie et son usage de l'image), a dégagé le lien entre cette pratique et la mort : « Nous savons tous, plus ou moins obscurément, que l'anatomie désigne en nous un "destin" : celui de notre mise en morceaux observables pour autrui, celui de notre mise à mort visualisée[152] ». Le narrateur de *L'Arrêt de mort* transmet le moulage des mains de J. à chiromancien et d'astrologue pour connaître son « destin ». Ce « destin » paraît plus compliqué que dans la phrase de Didi-Huberman. La divination consiste à dire qu'« elle ne mourra pas[153] », ce qui est à la fois vrai et faux : J. se meurt, revient à la vie, meurt et survit sous forme de hantise et de répétition. Pourtant, l'idée d'une mort préalable dans la fragmentation du corps, d'une mort par moulage, nous révèle aussi un angle intéressant pour entrer dans le texte de Blanchot. J. met en scène une inversion de la

[149] *Ibid.*, p. 119-127.

[150] André Breton, *Nadja* (1928, 1962), Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 1998, p. 11. Sur le motif de main chez Breton, voir Bernard Vouilloux, « Mains et merveilles : Petit manuel du surréalisme », dans Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Enchantements : Mélanges offerts à Yves Vadé*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 161-173. Sur la relation intertextuelle de *Nadja* et de *L'Arrêt de mort*, voir Michael Holland, « Rencontre piégée : "Nadja" dans *L'Arrêt de mort* » (1994), dans *Avant dire. Essais sur Blanchot*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2015, p. 37-66.

[151] Voir Georges Didi-Huberman, « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance », dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 59-83.

[152] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 117-118.

[153] Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, p. 22.

mort : avant son agonie, elle subit cette mort par moulage qui, à son tour, produit un objet de survie. Détacher la forme d'une partie de son corps constitue une mise à mort symbolique, et — inversion logique blanchotienne — le produit de cet acte, les mains moulées, « vivent » encore après sa mort réelle. On pourrait dire que Blanchot dialectise la relation entre la vie et la mort et complexifie cette idée de l'empreinte anatomique d'un fragment du corps comme une mort visualisée. Certes, l'idée d'anatomie n'est qu'implicite ; elle est déduite de la fragmentation inhérente à l'acte de mouler. Le moulage de J. est fabriqué par un statuaire, non un anatomiste. Reléguée dans les champs religieux et médical, la pratique de l'empreinte reste, la plupart du temps, soit hors de l'histoire d'art soit à ses frontières. Cependant, la pratique de moulage est commune dans les ateliers de sculpture grâce à ses effets pédagogiques[154]. Ce fait historique explique la présence du statuaire qui connaît cette pratique dans le récit.

L'imagination du moulage chez Blanchot n'est pas sans évoquer le geste corporel de contact, essentiel pour l'acte de la prise d'empreintes. D'un côté, le contact confère au produit l'aura de la présence unique : le moulage n'est pas les mains de J., mais il les a touchées et en garde physiquement la trace dans sa forme même. On sait qu'en anthropologie, on appelle la « magie contagieuse » cette croyance en un lien établi par le contact de deux objets, un lien qui persiste après leur séparation ; Frazer définit cela ainsi : « things which have once been conjoined must remain ever afterwards, even when quite dissevered from each other, in such a sympathetic relation that whatever is done to the one must similarly affect the other[155] ». L'exemple commun en est la pratique de la sorcellerie ou de la magie effectuée sur une partie détachée du corps, comme les cheveux ou les ongles, mais capable d'atteindre la personne absente. La magie du contact n'explique pas seulement les rites ou la sorcellerie, mais aussi notre perception d'une catégorie d'objets dont un contact corporel dans le passé produit une intensité, comme le manuscrit d'un écrivain. En effet, cette modalité d'existence est éminemment blanchotienne (d'ailleurs aussi derridienne) dans la mesure où il s'agit d'une présentation sensible non de l'absent mais de son absence. De l'autre côté, le contact et la reproduction du contour du corps peuvent avoir un sens érotique, à la fois sous-jacent et évident dans le récit de Blanchot. Dans un court chapitre sur le désir et l'empreinte, Didi-Huberman analyse le cas du sculpteur Aguste Clésinger, dont *Femme piquée par un serpent* de 1847 fit

[154] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p. 146-149.

[155] Sir James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1922), New York, Macmillan LTD, 1990, p. 37.

scandale à cause de l'utilisation de moulages du corps du modèle, Apollonie Sabatier, la maîtresse du sculpteur, puis celle d'Alfred Mosselman qui commanda cette œuvre et, passagèrement, celle de Baudelaire. L'excès du réalisme inhérent à cette forme d'empreinte fait de cette statue un « mémorandum érotique[156] », un aspect que l'artiste tenta d'atténuer par une attribution iconographique pourtant très vague (le titre qui évoque la mort de Cléopâtre par la présence d'un serpent autour du poignet du personnage). Baudelaire n'a pas écrit à propos de cette sculpture, mais Théophile Gautier a rédigé un texte sur elle en 1847 :

> *[…] elle n'est pas en marbre, elle est en chair ; elle n'est pas sculptée, elle vit, elle se tord ! Et n'est-ce pas une illusion ? elle a remué ! Il semble que si l'on posait la main sur ce corps blanc et souple, au lieu du froid de la pierre, on trouverait la tiédeur de l'existence ! […] Jamais sculpture plus réelle n'a palpité aux regards surpris. Si ce n'était pas du marbre, on croirait qu'une belle et superbe créature a été saisie et figée à son insu dans un moule magique à l'instant où quelque rêve charmant et terrible la faisait se tordre sous sa couche de plaisir et de douleur*[157].

Il ne s'agit pas d'un personnage mythique *crée* par un artiste, mais d'une substitution d'un corps accomplie par un mécanisme automatique ou, pour reprendre la métaphore de pétrification, d'une mise en forme alternative du corps originel. Les détracteurs accusent surtout l'« indécence » de cette œuvre : la chair féminine du modèle se livre de manière flagrante à la possession et au regard des hommes. Gautier indique plus ou moins l'érotisme de cette pièce par l'imagination de l'acte de toucher, non seulement le marbre, mais aussi un « corps blanc et souple ». L'érotisme du moulage n'est pas mis en avant, mais certainement présente dans le récit de Blanchot. Il n'y a moulage que de corps féminins dans *L'Arrêt de mort* : Nathalie est en outre la compagne du narrateur, et le corps agonisant de J. est offert à la contemplation esthétique et décrit lui-même comme une statue, comme si sous les yeux du narrateur sa chair était aussi un moulage symbolique, consubstantiel avec la reproduction de ses mains.

L'exemple de la photographie est extrêmement intéressant. Ce motif est peut-être sous-utilisé par Blanchot. S'il est éternellement associé avec son geste existentiel du retrait, de

---

[156] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p. 142.

[157] Théophile Gautier, « La *Femme piquée par un serpent*, de M. Clésinger », dans *L'Artiste*, série IV, X, 1847, p. 123, cité dans Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p. 143.

l'anonymat, avec la difficulté légendaire de retrouver des images qui le représente (Foucault, déjà lecteur avide de Blanchot, ne le reconnut pas dans la cour de la Sorbonne pendant les événement de Mai 68[158] ; la situation a changé après la mort de Blanchot avec sa canonisation par l'académie) et l'enregistrement de sa voix (toujours introuvable à ma connaissance), les débats théoriques suscités par la photographie sont très proches de ce dont il discute dans ses essais sur l'image. Pour illustrer l'image-cadavre de Blanchot, Schulte Nordholt se réfère à § 27 de *La Chambre claire* où Barthes pose la question de la reconnaissance à propos d'une photographie de sa mère, qui offre un fragment sensible (similaire à l'*Abschattung* de la phénoménologie) mais non son essence. La même relation paradoxale d'appartenance et de non-appartenance que Barthes a décrit à propos de ses propres photos de jeunesse s'applique mot à mot à l'image de sa mère : « Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre » ; la conclusion de Barthes est que « c'est *presque* elle[159] ! » Schulte Nordholt y voit l'essence de l'image-cadavre comme présentation de l'absence et de l'éloignement et comme une ressemblance problématisée. À cela peut s'ajouter la détermination de la photographie comme « contre-souvenir[160] » dans § 37. Barthes ne développe suffisamment pas cette remarque et décrit vaguement la photographie comme l'exhibition de la chose sans odeur ni musique mais on peut supposer qu'il pense à la même présentation sensible d'un fragment à qui il manque l'essence du représenté. En effet, la thèse du « contre-souvenir » est mieux présentée par Siegfried Kracauer dans un article intitulé « La photographie », publié dans *Frankfurter Zeitung* en 1927. Kracauer utilise aussi l'exemple de l'album de famille : une grand-mère hypothétique est « livrée en fragments » dans sa photo et devenue « un mannequin archéologique[161] ». Le souvenir suppose un investissement du sujet et une donation de sens — plus précisément le souvenir ne conserve que ce qui a un sens tandis que la photographie s'empare de tous détails sensibles indifféremment, avec la même exactitude. Quand une photo vieillit, l'écart entre elle et le souvenir apparaît — pour reprendre le vocabulaire de Blanchot, la pure extériorité cadavérique ne s'accorde pas avec la reconstruction affective de la mémoire : « car ce n'est pas la connaissance de l'original qu'elle concrétisent, mais la configuration spatiale d'un instant ; ce n'est pas l'être humain qui s'avance dans sa photographie, mais la

[158] Blanchot a décrit cette rencontre manquée : « je lui ai adressai quelques mots, lui-même ignorant qui lui parlait ». Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 111.

[159] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. V, p. 843.

[160] *Ibid.*, p. 863.

[161] Siegfried Kracauer, « La photographie », dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2014, p. 28.

somme de ce qu'on peut détacher de lui[162]. » Il me semble que c'est aussi ce que vise l'expression de contre-souvenir chez Barthes et que la description de cette pure extériorité sensible fait de la photographie un exemple concret d'un aspect de l'image-cadavre.

Or, pour démontrer le lien entre l'image-cadavre de Blanchot et une certaine conception de la photographie, il n'est pas nécessaire de s'appuyer sur le livre de Barthes publié en 1980. Dès l'invention de la photographie, elle est déjà liée à la mort et au cadavre. À ma connaissance, aucun commentateur n'a exploré le rapport entre la théorie blanchotienne de l'image et l'histoire du discours sur la photographie au 19e siècle qui l'associe avec la mort. Ce sujet mérite une étude à part, et je me limiterai ici à quelques exemples. Dans la première moitié du 19e siècle, à cause des limites techniques qui requéraient un temps de pose long, on ne photographiait bien que les objets inanimés, c'est-à-dire les « cadavres » quand il s'agit des personnes[163]. Hippolyte Bayard, l'un des inventeurs de la photographie, se fit en 1840 un *Autoportrait en noyé* avec les yeux fermés et une posture rigide. En 1854, André Disdéri entama la commercialisation du portrait photographique avec la fabrication de ce qu'il appelait la « carte de visite », cliché de taille réduite (environ 6 x 9 centimètres[164]). Deux ans après, le *Journal Amusant* publia un article de Marcelin intitulé « À Bas la photographie !!! » dans lequel on retrouve le même discours qui associe la photographie à la mort. À l'idéalisation du portrait peint s'oppose la déformation de l'objectif (grossissement des parties saillantes du corps, muscles du visage contractés à cause de la luminosité nécessaire pour obtenir l'empreinte, le contraste trop grand entre le clair et l'obscur), et la raideur surtout paraît mortifère : « Parce que cette roideur, cette immobilité du personnage trouble l'esprit ; on se rappelle involontairement les portraits après décès[165]. » Marcelin conclut précisément avec la métaphore du cadavre : « ne donneront-ils pas l'idée, ces fantômes photographiques, ridés, contractés, grinçants, aux regards faux, ayant à la fois l'immobilité de la mort et l'inquiétude de la vie : des cadavres préoccupés[166] ! » L'auteur illustre son article avec une gravure qui représente un portrait de famille intitulé « Au caveau de famille » comme si la photographie remplaçait désormais les effigies en cire romaines en tant qu'image funéraire par excellence — ce

[162] *Ibid.*, p. 37.

[163] Laurent Jenny, *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Paris, Mimésis, coll. « L'esprit des signes », 2019, p. 17.

[164] Voir André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 61.

[165] Marcelin, « À Bas la photographie !!! », dans *Journal Amusant*, nº 36, le 6 septembre 1856, p. 3.

[166] *Ibid.*

rapprochement avec le cadavre n'est pas seulement métaphorique : la photographie post-mortem se constituait comme un genre et comptait parmi les moyens de la représentation d'un défunt sur son lit de mort. Dans un compte rendu de *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* de Gautier, Édouard Thierry écrit : « un peintre et un poëte, qui pût ajouter à la photographie ce qui lui manque, la couleur, le chatoiement et le rayon, qui fût l'intelligence de la vie de l'image morte, l'âme rendue au spectre des choses[167] ». La photographie paraît ici comme la seule forme de représentation dépourvue d'une animation nécessaire pour lui donner vie et sens. Si l'on ne lit Blanchot que dans le contexte de la théorie de l'image et de la philosophie de l'art, on peut s'étonner de son obsession pour la mort et le cadavre. Mais si l'on descend dans le discours sur une forme spécifique de l'image, la photographie, on s'aperçoit que cette obsession n'est pas nouvelle et qu'elle a été fondée sur l'expérience anthropologique de l'émergence d'un nouveau régime de visibilité ; une expérience de devenir-cadavre est d'ailleurs corporellement vécue par les gens qui s'immobilisaient pendant des minutes pour obtenir des portraits avant la maîtrise de l'instantané à la fin du 19e siècle[168].

Que dit Blanchot lui-même sur la photographie ? Sur le plan théorique, on ne dispose que d'une note dans un chapitre de *L'Entretien infini* intitulé « La Parole quotidienne », originellement publié en revue sous le nom de « L'homme de la rue » en 1962. Il s'agit d'une réflexion sur la notion heideggerienne de quotidienneté (*Alltäglichkeit*) à partir des travaux d'Henri Lefebvre. Le quotidien est défini comme région d'anonymat sans sujet ni objet, une région sans événement (contrairement à l'histoire) et difficile à saisir. Sans contenu spécifique, le quotidien est une dissimulation de lui-même. La « rue », l'espace de la quotidienneté, est publique mais non « ostentatrice[169] » : les gens y paraissent tout en restant impersonnels et invisibles. La question du journal se présente comme un cas ambigu — censé être le média du quotidien par excellence, pourtant il ne l'est pas. Contre la dissimulation du quotidien, il nous présente l'ostentation, et les événements qu'il raconte se situent à un niveau intermédiaire entre la grandeur historique et l'insignifiance de la vie journalière. C'est dans cette réflexion sur le journal que la question de l'image et de la photographie se pose : « Or, dans le journal, tout

[167] Édouard Thierry, « La photographie et la librairie », dans *La lumière*, nº 22, le 28 mai 1859, p. 87.

[168] Sur la question de temps de pose, voir André Gunthert, « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », dans *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1, 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 janvier 2021. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/743 ; *id.*, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat sous la direction de Hubert Damisch, EHESS, 1999.

[169] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 363.

s'annonce, tout se dénonce, tout se fait image[170]. » La forme de l'image mobilisée par le journal est la photographie, sur laquelle Blanchot écrit quelques lignes dans une note et se réfère à un article de Roland Barthes :

> *La photographie (mobile, immobile) comme exposition, mise au premier plan et mise en condition d'apparaître de la présence humaine qui n'a pas encore de face, qu'on ne peut aborder ni dévisager (celle de la rue), est, en ce sens, la vérité de la publication journalière où tout doit être mis en vedette. Cf. l'étude de Roland Barthes sur le* Message photographique dans Communications *(éditions du Seuil[171]).*

La photographie est immobile en tant que capture d'un instant figé, mais mobile comme circulation publique d'une image. La référence à Barthes ne signale aucune similitude dans leurs approches. Dans « Le message photographique », Barthes se focalise sur la tension dans la photographie entre l'apparence d'une pure dénotation de la réalité et les connotations qu'elle véhiculent subrepticement. Blanchot propose une autre manière de concevoir la relation de la photographie et de la réalité : l'acte photographique n'est pas une donation ou dissimulation de significations, mais la constitution de la visibilité, un processus qui précède les questions sémiologiques abordées par Barthes. Si celui-ci discute du pouvoir de la photographie à complexifier son statut d'« analogue mécanique du réel[172] », Blanchot semble vouloir dire qu'il n'y a pas de « réel » avant sa mise en image dans le cas du portrait photographique : l'homme de la quotidienneté n'a pas de visage ; c'est le média qui lui en donne un. S'arrêter sur le mot de vedette et l'associer à l'analyse barthésienne de « *vedettisation*[173] » seraient une surinterprétation car cette question est complètement absente dans « Le message photographique » et est traitée dans un article de 1963, un an après la publication de celui de Blanchot. L'expression de « mis en vedette » chez Blanchot doit être lue au sens courant et métaphorique, non au pied de la lettre. Il rejoint pourtant le Barthes des années 50 en considérant la photographie journalistique comme modalité principale de cette forme d'image, même si son onto-phénoménologie heideggerienne n'a aucun rapport avec la linguistique et la sémiologie. Il est surprenant que Blanchot n'ait discuté que cette forme de photographie dans

[170] *Ibid.*, p. 363.

[171] *Ibid.*

[172] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1122.

[173] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 202.

son discours théorique et critique ; c'est pourquoi il n'a pas assez profité de la potentialité de ce sujet à mon sens.

La photographie joue des rôles plus diversifiés dans les œuvres narratives de Blanchot. Au début de *L'Arrêt de mort*, le narrateur raconte sa rencontre avec le médecin de J. :

> *Sur le mur de son cabinet, il y avait une admirable photographie du Saint Suaire de Turin, photographie où il reconnaissait la superposition de deux images, celle du Christ, mais aussi celle de Véronique ; et, en effet, derrière la figure du Christ, j'ai vu distinctement les traits d'un visage de femme extrêmement beau et même superbe, à cause d'une bizarre expression d'orgueil*[174].

Le médecin, qui se dit croyant, suspend au mur une reproduction photographique du Saint Suaire, une image dans laquelle les deux personnages voient deux visages en même temps, celui du Christ et celui de Véronique. Ce dédoublement du visage n'a pas été bien expliqué — un détail fugitif qui n'a pas de conséquence en termes d'intrigue. S'agit-il d'une interprétation subjective du médecin et du narrateur ou d'un effet visuel créé par le producteur de l'image ? Manola Antonioli semble suggérer la deuxième possibilité sans proposer une hypothèse à l'égard du mécanisme spécifique qui réalise cette superposition[175]. Dans un article sur Blanchot et la photographie, Patrick Lyons écrit :

> *[…] le suaire est photographié à l'aide d'une technologie moderne qui, on peut le présumer, ajoute l'image fugitive de Véronique. La trace mystique est ici clairement juxtaposée. Celle-ci évoque l'expérience de l'excès ou du neutre décrite dans « Les deux versions », ainsi qu'une trace technologiquement avancée, habilement manipulée ou dénaturée pendant le processus chimique de développement. Dans les deux cas, la photographie se présente comme une technologie instable ayant le pouvoir d'altérer et de manipuler la plus divine des images*[176].

Il présume une retouche de la part du photographe qui superpose l'image de Véronique à celle du Christ. Cette explication n'est pas impossible du point de vue historique : la technique de retouche fut inventée longtemps avant la naissance de la photographie numérique. Le pictorialisme (environ 1890-1930) est surtout connu pour la mobilisation de divers moyens

[174] Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, p. 19.

[175] Manola Antonioli, « Entre Blanchot et Derrida. De l'image spectrale aux cimetières virtuels », art. cité, p. 139.

[176] Patrick Lyons, « Retracer l'image obscure : Maurice Blanchot et la photographie », art. cité, p. 111.

d'intervention manuelle sur le négatif[177]. Blanchot a-t-il décrit une photo retouchée du Saint Suaire pour évoquer « l'expérience de l'excès ou du neutre » dans son récit ? Pourquoi un photographe songe-t-il à superposer le visage de Véronique à celui du Christ ? Ce sont peut-être des fausses questions. L'image photographique du Suaire du Turin n'est pas fictionnelle. Secondo Pia prit le premier cliché en 1898. Giuseppe Enrie photographia également le Suaire en 1931. Vu l'intérêt que suscita ces photographies du Suaire pour la communauté religieuse, il n'est pas invraisemblable qu'un croyant dans les années trente en dispose d'une. Si l'on regarde les photos de Pia ou d'Enrie, on s'aperçoit que l'hypothèse de retouche est superflue. La forme de visage est extrêmement floue et incertaine ; on peut y voir facilement d'autres personnages que Jésus, ou un autre visage derrière celui supposé du Christ. Comme Didi-Huberman l'a montré, l'empreinte de la Sainte Face (le Saint Suaire, Véronique, le Mandylion) est structurellement une vision défective, « un champ de traces sur un tissu[178] » dans lequel on ne voit presque rien. La spécificité de cette catégorie d'objets consiste précisément en sa capacité de solliciter, à partir de presque rien, le surinvestissement imaginaire. Ce que le médecin dans *L'Arrêt de mort* possède n'est pas une image transformée en palimpseste de manière artificielle ; l'image elle-même possède déjà la possibilité de palimpseste — c'est la subjectivité du regard qui « reconnaissait la superposition des deux images » à cause de l'ambiguïté de la représentation. L'acte de mise en image — l'empreinte sur un tissu et sa photographie — désigne ici l'entrée dans l'espace de l'impersonnel et la perte de l'origine. Réduit à des effets visuels imprécis, celui qui est représenté n'a plus d'identité déterminée ; il est même dépourvu d'unité : on peut trouver plus d'une personne dans un seul visage. C'est en ce sens que l'on peut parler du « neutre » à propos de cette photographie dans *L'Arrêt de mort*.

Pourquoi le visage de Véronique précisément ? Outre la confusion du masculin et du féminin qui augmente l'indétermination de l'identité, Véronique est elle-même productrice de l'image : le voile de Véronique, avec lequel elle essuie le visage du Christ, porte l'empreinte de son visage. Comme Serge Zenkine l'a remarqué, « deux figures en principe incompatibles parce que situées des deux côtés opposés du médium (la toile) […] se superposent dans l'espace d'une seule image[179]. » Ce commentateur compare cette image avec les *Ménines* de Velasquez où le peintre figure dans le tableau qu'il peint. Il faut pourtant noter que le voile de Véronique

[177] Voir André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, *op. cit.*, p. 328-347.

[178] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p. 77-78.

[179] Serge Zenkine, « Blanchot et l'image visuelle », art. cité, p. 217.

et le Suaire de Turin sont deux objets distincts. S'il y a sans doute un jeu dans la co-présence du producteur et de l'objet d'image, il ne s'agit pas d'une métalepse par laquelle le créateur s'introduit dans l'œuvre même qu'il est en train de créer. La présence féminine de Véronique s'inscrit dans la thématique de l'érotisme de l'empreinte dans *L'Arrêt de mort* : ce sont des femmes qui laissent les traces de leurs corps par contact. J. et Nathalie produisent des moulages, et les traces non identifiables du Saint Suaire manifestent le visage d'une femme.

Dans *Le Très-Haut*, le narrateur, Henri Sorge, rencontre sa voisine, Marie Scadran, chargée de la gérance dans un studio de photographie. Les clients viennent dans ce studio surtout pour des photos d'identité ; Sorge, fonctionnaire d'état, fait remarquer au photographe la similitude de leurs services : « grâce à nous, les individus avaient une existence juridique, ils laissaient une trace durable, l'on savait qui ils étaient[180] ». Il imagine qu'un studio de photographie peut établir les archives de tous les clients avec leurs images et leurs coordonnées, une documentation qui rivaliserait avec celle de la préfecture. Contrairement au journal qui isole et rend visible une existence immergée dans la région indistincte de la quotidienneté, cette existence juridique attribuée par l'image photographique ne confère aucune individualité. Pendant l'absence de Marie, le narrateur ouvre le tiroir d'un classeur et trouve un grand nombre de photos d'identité :

> *Ce grand nombre de figures me causa une sensation extraordinaire, il y en avait peut-être cent, deux cents à ma disposition, je les amoncelai devant moi. Toutes ces photographies se ressemblaient, comme c'est le cas chez les photographes professionnels : l'attitude était la même ; les habits, toujours des habits de fête, passaient d'une personne à l'autre ; la différence des traits s'effaçait sous l'identité des expressions ; bref, la plus grande monotonie. Pourtant, je ne me laissais pas de les regarder, il m'en fallait toujours plus. C'étaient les mêmes, mais les mêmes en nombre infini. J'y enfonçais les doigts, je les palpais, j'en était ivre*[181].

La multiplication de visages révèle leur homogénéité sous le regard du narrateur. La perte de l'identité dans la constitution de l'image se manifeste visuellement dans cette juxtaposition des centaines de photos. La photographie semble toujours liée au processus de dépersonnalisation dans *Le Très-Haut*. Marie raconte qu'il lui est demandé de photographier un enfant qui habitait le même bâtiment qu'elle et qui est mort à cause d'une épidémie. Le

[180] Maurice Blanchot, *Le Très-Haut* (1948), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975, p. 32.

[181] *Ibid.*, p. 43.

narrateur décrit ainsi ses impressions face à ces photographies : « Spectacle déplaisant : un enfant mort n'a aucune beauté, aucune jeunesse ; celui-ci était affreusement décharné et donnait l'impression d'un tas d'ossement retrouvés par hasard dans une fosse[182]. » La métaphore d'« un tas d'ossement » et de la « fosse » représente la réduction à la pure matérialité sans individuation, un processus effectué par toute image blanchotienne. La photographie elle-même n'échappe pas à ce processus. Elle possède un portrait qu'elle montre au narrateur, vers le début du roman, et, plus tard, quand le narrateur a l'impression d'apercevoir ce portrait photographique derrière son visage, elle s'effondre dans un fond impersonnel fusionnant avec le narrateur :

> *Je l'entendis murmurer quelque chose, puis parler plus fort, mes yeux s'ouvrirent, je la vis et, sur-le-champ, je reconnus ce visage de photographie, cette figure brillante de papier. « Quoi ? » dit-elle. Alors je la saisis, la secouai, emporté par le désir de la voir se détacher d'elle-même, se séparer de moi, devenir quelque chose d'autre, de différent*[183].

Voir le visage de quelqu'un comme une image photographique, c'est la plonger dans un espace sans identité que le sujet n'arrive pas à distinguer de soi. Sorge la secoue pour qu'elle sorte de la région indistincte de l'image et de la ressemblance. Plus tard dans le roman, Sorge insiste sur cette ressemblance entre Marie et lui et, pour le lui prouver, l'entraîne devant une glace :

> *Je l'entraînai dans le studio, la poussai, et brusquement, dans la glace, sa figure se montra à côté de la mienne, les têtes se touchaient, ses yeux, fixés sur les miens, devinrent troubles. Peu à peu la ressemblance surgit dans ce monde d'en face, l'envahit, y répandant son évidence, régnant et dominant dédaigneusement, dans la sérénité d'une présence inaccessible, et je vis, à son air hagard, qu'elle aussi reconnaissait cette ressemblance, la saisissait sans pouvoir s'en défaire, que désormais elle ne cesserait d'en être hantée comme du voisinage inéluctable de la loi*[184].

Le miroir fonctionne de la même manière que la photographie et révèle la ressemblance de tout à tout dans l'espace informe de l'image.

---

[182] p. 41

[183] p. 98.

[184] p. 100.

8. Langage imaginaire : Blanchot sur Bachelard

La dernière partie des « Deux Versions de l'imaginaire » est consacrée à la comparaison des deux versions de l'image, de leur ambiguïté, comme à la fin de « La Littérature et le droit à la mort » : « il y a, ainsi, deux possibilités de l'image, deux versions de l'imaginaire, et cette duplicité vient du double sens initial qu'apporte avec soi la puissance du négatif et ce fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin[185]. » La division de l'image, identique à celle du langage, repose sur deux conceptions de la mort. La version humaine, *mondaine*, de l'image est celle théorisée par la tradition philosophique platonicienne et par l'art « classique », les deux ayant ceci de commun qu'elles accordent une place ontologique secondaire à l'image et supposent une notion de ressemblance non-autoréférentielle. Cette image se prête à l'instrumentalisation et à son intégration dans l'activité humaine ; elle est anti-cadavre. Blanchot utilise le même mot pour décrire cette duplicité : ambiguïté. Il ne s'agit pas deux catégories dans une typologie, mais de deux puissances ou fonctions au sein d'une même image.

Pour revenir au point de départ, comment comprendre le langage comme image sans le concevoir comme langage figuré ou imagination fantastique ? Que veut dire la phrase « le langage devient sa propre image[186] » ? Cette phrase laissée en suspens dans une note à la fin du premier chapitre de *L'Espace littéraire* devient claire : le langage littéraire a la même structure de ressemblance que celle de l'image-cadavre. « Le cadavre est sa propre image[187] », écrit Blanchot. Il reprend et développe ainsi sa théorisation du versant lazaréen comme l'aspiration du langage au cadavre. D'un côté, les mots ne ressemblent à rien et à eux-mêmes : ils gardent une structure de renvoi mais ne renvoient à rien (Blanchot pense à la poésie et peut-être aussi à la fiction). Le langage littéraire, né du dysfonctionnement du langage-outil, apparaît en lui-même. Cette apparition sensible crée la possibilité de fascination. De l'autre, l'objet devient à son tour image dans le langage :

> *Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence*

[185] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 351.

[186] *Ibid.*, p. 32.

[187] *Ibid.*, p. 347.

de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde[188].

Le mot de figure doit s'entendre au sens de forme en général. Notre analyse de l'exotisme comme modification ontologique de l'objet s'applique à toute représentation, y compris celle accomplie par le langage. Un objet dans le langage est hors du monde et obtient par là une valeur esthétique (certes c'est une proposition discutable). Dépourvu de toute fonction pratique, il est pur sensibilité (la thèse de Blanchot s'applique mieux avec les arts plastiques ; imaginons une description poétique d'un objet dans ce cas-là) et plus proche de la matérialité informe. Blanchot n'abandonne pas les conceptions classiques de ressemblance et de représentation, mais les conteste de l'intérieur en pervertissant leur sens et application.

La question de l'image et du langage revient dans un article de 1959 publié dans *La Nouvelle Revue française*, « Vaste comme la nuit », un essai consacré à *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard. La notion d'image chez ce penseur sert à décrire une lecture anti-allégorique (surtout anti-psychanalytique) qui ne dénature pas la puissance de la poésie par l'explication non spontanée d'un motif. On peut la nommer image-origine dans la mesure où elle n'est pas un produit pris dans une chaîne de causalité psychologique, mais un langage à l'état naissant du point de vue d'une phénoménologie de la lecture : « la poésie met le langage en état d'émergence[189]. » La position de Blanchot à l'égard de cette thèse reste incertaine. Son méta-discours se tient curieusement sur le plan historique. Au lieu d'approuver ou de réfuter directement Bachelard, il se limite à énumérer les exemples qui soutiennent le philosophe (comme Schelling) et ceux qui en nuancent les thèses (notamment Caillois, qui analyse le rapport entre image et énigme dans *Art poétique*). Si, comme Bachelard, Blanchot refuse de penser l'image en termes de métaphore, il ne condamne pas l'allégorie en elle-même : par exemple, sa lecture des *Mouches* dans *Faux Pas* et son auto-interprétation du *Dernier Mot* dans *Après coup* sont résolument allégoriques. Son différend avec Bachelard concerne presque exclusivement la conception d'image bien qu'aucun des deux ne la définisse clairement. Chez Bachelard, l'image désigne à la fois l'espace, les objets de rêveries (maison, tiroir, coquille etc.) et les fragments du langage qui les évoquent et que l'on peut isoler — image comme évocation sensible et concrète telle qu'on l'entend vaguement dans la critique littéraire. Si Blanchot reconnaît l'expérience du langage à l'état naissant et de son retentissement (comme

[188] *Ibid.*, p. 31.

[189] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p. 10

saisissement total de l'être du lecteur selon Bachelard) dans sa lecture, l'image au sens de fragments linguistiques n'y joue aucun rôle pour Blanchot : « J'avouerai que dans les poèmes qui me sont le plus proches je trouve tout ce que Bachelard éclaire si parfaitement en parlant de l'image poétique, à cette réserve près que je n'y trouve aucune image[190]. » Blanchot récuse l'image selon Bachelard au deuxième sens, comme unité minimale du langage poétique, et y oppose sa version de l'image comme espace de la littérature :

> *Jamais, dans la surprise de leur découverte, le sentiment de l'image comme telle, de cette image brève et distincte, ne vient s'imposer ; c'est au contraire une absence profonde, bouleversante, d'image, et dans cette absence d'images — dans le refus de chacune d'elles d'émerger et de se désigner — la présence même de l'espace d'écriture (qualifié quelquefois d'imaginaire), son évidence de réalité dans l'affirmation irréelle (non positive) du poème*[191].

L'image, ou l'espace imaginaire, se définit par son statut ontologique inséparable de la dichotomie réelle-symbolique. Sur ce point, Blanchot n'est pas loin de Platon qui détermine l'image comme l'entrelacement de l'être et du non-être. Or, cette double affirmation de la présence et de l'absence ne conduit pas à son assignation à une place ontologique secondaire, mais se manifeste comme la puissance même de la littérature. Cette définition de l'image s'allie aussi avec la réfutation de la méthodologie de Bachelard qui consiste à isoler les images dans de courtes citations d'un ou deux vers ; pour Blanchot, l'image ne se prête pas à une telle pratique de découpage : « je ne vois pas dans le poème d'images, car dans le poème tout est image et tout se fait image[192]. » Par le mot d'image, Blanchot ne vise aucun objet iconique ou verbal, mais la région ontologique à laquelle un tel objet nous permet d'accéder, une région définie par l'entrelacs de la présence et de l'absence. L'expression de Blanchot « espace imaginaire » peut convenir si nous la débarrassons des connotations de spatialité physique et d'imagination comme puissance subjective. Le désintérêt de Blanchot pour les *images* se trahit par le choix des citations. Son analyse porte principalement sur l'introduction du livre de Bachelard et ne s'arrête sur aucune image sauf celle d'immensité, un phénomène caractérisé par l'absence d'images. L'immensité n'est pas un objet, et l'intentionnalité qui la vise est vide en un certain sens. Dépourvu de produit spécifique, nous assistons au processus pur de la production — telle est le mérite épistémologique de cette contre-image selon Bachelard : « une

[190] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 472.

[191] *Ibid.*

[192] *Ibid.*, p. 474.

phénoménologie qui n'a pas à attendre que les phénomènes de l'imagination se constituent et se stabilisent en des images achevées pour connaître le flux de production des images[193]. » Or, ce phénomène ne reste pas toujours vide chez Bachelard ; il appelle, par nature, d'autres images concrètes pour se combler, et ce processus d'appel constitue la dynamique de l'imagination. Bien sûr, ce retour des images n'intéresse pas Blanchot qui préfère saisir le moment où la structure demeure vide : « ce lieu de l'image où l'image n'est plus que son lieu[194] ». Dernière le mot « vaste » de Baudelaire, Bachelard discerne un « complexe d'images[195] » qu'il identifie dans plusieurs textes. Blanchot, avec ruse, n'en discute que la plus abstraite : « Vaste comme la nuit et comme la clarté » ; sans image comme évocation sensible d'un objet, cette phrase témoigne d'un devenir-image au sens de « la présence de ce contre-monde qu'est peut-être l'imaginaire[196]. »

Contre l'émergence et l'éclat de la présence chez Bachelard, Blanchot revendique l'énigme de l'image dans le sillage de Caillois sans, bien sûr, reprendre le mot dans le même sens. L'image ne se donne pas dans une présence pleine à cause de sa structure ontologique de la duplicité — le dualisme blanchotien revient cette fois pour décrire un mouvement de retrait : l'objet représenté se retire dans son absence. Plus récemment, Jean-Christophe Bailly utilise le mot de « sortie[197] » pour caractériser cette situation : l'image existe en sortant de l'être, et ce qui est présent renvoie à ce qui est absent. Blanchot ne dit pas autre chose avec la même métaphore :

> *L'image tremble, elle est le tremblement de l'image, le frisson de ce qui oscille et vacille : elle sort constamment d'elle-même, c'est qu'il n'y a rien où elle soit elle-même, toujours déjà en dehors d'elle et toujours le dedans de ce dehors, en même temps d'une simplicité qui la rend plus simple que tout autre langage et est dans le langage comme la source d'où il « sort », mais c'est que cette source est la puissance même de « sortir », le ruissellement du dehors dans (de par) l'écriture[198].*

[193] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 169.

[194] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 475.

[195] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 176.

[196] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 475.

[197] Jean-Christophe Bailly, *L'Imagement*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020, p. 18.

[198] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 476.

Chez Blanchot, le mouvement de sortir est un peu différent : l'image sort de sa présence vers l'absence (l'objet) en raison de sa structure de renvoi. Ce dehors n'est pas une présence de l'objet perdu, mais l'espace imaginaire de l'irréel ; l'image est « l'ouverture de l'irréalité[199] ».

Du point de vue de la théorie de l'image, cet article sur Bachelard paraît faible par comparaison avec ce que Blanchot a écrit dans *L'Espace littéraire* et *La Part du feu*. Il est pourtant révélateur parce qu'il montre le plus clairement que Blanchot vise la littérature à travers son discours sur l'image. Si nous avons questionné la nécessité des exemples visuels dans *La Part du feu* et *L'Espace littéraire* en raison de la généralité et de l'abstraction de ses propositions, le visuel est complètement abandonné dans l'article sut Bachelard recueilli dans *L'Entretien infini*. La théorie blanchotienne de l'image n'est pas essentiellement une contribution à la philosophie de l'art, mais un prolongement de l'hypothèse des deux versants de la littérature proposée dans « La littérature et le droit à la mort ».

[199] *Ibid.*, p. 477.

Chapitre IV. Survivant et témoin

La thèse de l'impossibilité de la mort s'incarne dans de diverses figures et s'appuie sur des arguments différents. Ces formulations similaires mais divergentes révèle une tension persistante dans la pensée de Blanchot. En tant que téléologie de la littérature, l'impossibilité de la mort est l'objet du désir dont l'accès est interdit par les contradictions de la littérature. Selon la description des deux versants de la littérature, si l'écrivain désire le cadavre de Lazare, c'est que la fonction naturelle du langage équivaut à la résurrection. En outre, la recherche de l'état cadavérique du langage (la pure matérialité sans signification) est entravée par le glissement vers le premier versant comme l'a démontré l'exemple de Ponge. Or, Blanchot n'est pas toujours consistant sur ce point. Comme nous allons le voir, la thèse de l'impossibilité de la mort peut jouer un rôle contraire. Elle n'est plus l'objet impossible de la recherche, mais fait partie de la structure ontologique de notre existence. La thèse de l'impossibilité de la mort peut avoir des sens différents selon la figure que choisit Blanchot — Lazare est lié à la téléologie impossible de la littérature tandis que les autres figures que nous examinerons représentent une structure ontologique de l'existence.

1. Kafka et la mort

L'une des figures les plus importantes du survivant est le chasseur Gracchus, personnage créé par Kafka. Blanchot n'a pas beaucoup écrit sur lui, mais le nom de Gracchus est souvent mentionné dans les textes qui traitent de la question de la mort. Dans « La lecture de Kafka », le premier essai de *La Part du feu* originellement publié dans une revue en 1945, Blanchot décrit ce qu'il appelle « l'ambiguïté de la mort[1] » à propos du récit « Le Chasseur Gracchus ». Ce personnage, chasseur de la Forêt Noir, tombe d'un rocher en poursuivant un chamois. Mort de sa chute, il ne part pourtant pas pour l'au-delà ; sa barque de la mort s'égare et transporte le chasseur de pays en pays, le condamnant ainsi à une errance éternelle. Récit fantastique que l'on peut considérer comme une variation kafkaesque du mythe du Juif errant. Le thème de mer — le récit met en scène l'arrivée de la barque du chasseur dans une ville — rappelle aussi « La Complainte du vieux marin » de Coleridge. Cependant, contrairement au vieux marin du poète anglais, condamné à ne pas périr pour avoir tué un albatros, le chasseur de Kafka se plaint d'être puni sans raison — l'absence, ou du moins l'indétermination, d'une

[1] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 15.

faute provoque pourtant une conséquence disproportionnée, comme ce qui arrive souvent dans un monde kafkaesque. Il est facile de comprendre pourquoi Gracchus retient l'attention de Blanchot. Il est un survivant dont la survie n'exclut pas le rapport le plus intime avec la mort — en réalité, il est déjà mort tout en étant un survivant. Si l'intimité avec la mort est le ressort de la création littéraire, l'écrivain blanchotien est face à un dilemme évident : s'il est mort, il ne peut écrire ; s'il peut encore écrire, il a survécu et n'est pas encore allé jusqu'au bout dans l'expérience du mourir. En ce sens-là, tout écrivain blanchotien rêve d'être Gracchus, qui résout le dilemme en étant mort et survivant en même temps.

L'explication de l'impossibilité de la mort dans ce texte illustre très bien la dualité que j'ai mentionnée au début du chapitre. D'un côté, sur le plan de la téléologie de la littérature, « [i]l n'y a pas de fin, il n'y a pas de possibilité d'en finir avec le jour, avec le sens des choses[2] ». Connaissant ce que Blanchot écrira dans le futur, on peut dire que ce qu'il affirme ici c'est l'impossibilité du deuxième versant de la littérature. De l'autre côté, Blanchot s'éloigne de l'analogie du langage et de la mort pour élaborer le concept de la survivance : « Nous ne mourons pas, voilà la vérité, mais il en résulte que nous ne vivons pas non plus, nous sommes morts de notre vivant, nous sommes essentiellement des survivants[3] » Cette notion de la survivance ne s'applique plus à une téléologie de la littérature comme la poursuite du silence impossible, mais à la condition ontologique de l'homme. Comment comprendre cette condition ? Blanchot remarque que Kafka s'intéresse à cet état intermédiaire entre la vie et la mort « sous l'influence des traditions orientales[4] ». On pourrait penser à la cosmologie bouddhiste qui identifie le malheur de l'homme à l'impossibilité d'échapper au cycle de réincarnation. Quant à Blanchot, il est sous la triple influence de Lévinas, de Heidegger et de Rilke : « Du moment que nous ne pouvons sortir de l'existence, cette existence n'est pas achevée, elle ne peut être vécue pleinement, — et notre combat pour vivre est un combat aveugle qui ignore qu'il combat pour mourir et qui s'englue dans une possibilité toujours plus pauvre[5]. » L'article de Blanchot est paru avant l'essai intitulé « Il y a » et *De l'existence à l'existant* de Lévinas. Pourtant, l'expression « sortir de l'existence » rappelle le lexique lévinassien dans *De l'évasion*, dans lequel Lévinas l'utilise pour définir le concept d'«

[2] *Ibid.*, p. 15.

[3] *Ibid.*, p. 16.

[4] *Ibid.*, p. 87.

[5] *Ibid.*, p. 16.

excendance ». Parler de l'existence en termes d'achèvement et d'inachèvement est aussi un geste heideggerien. Le premier chapitre de la deuxième section d'*Être et temps* est consacré à la possibilité d'« être-entier [*Ganzsein*] » du Dasein. Ce chapitre, connu surtout pour son analyse de l'être-vers-la-mort, est une référence constante chez Blanchot. Quant à l'expression « combat pour mourir », il s'agit d'une idée que Blanchot développera dans son commentaire sur Rilke, sur lequel on reviendra plus tard.

La figure du chasseur Gracchus offre à Blanchot un schéma interprétatif qu'il généralise et applique à l'œuvre de Kafka dans un autre essai, « Le langage de la fiction ». Il aborde premièrement « La Métamorphose ». À la fin de cette nouvelle, Kafka décrit la manière dont les parents de Gregor Samsa, après la mort de celui-ci, pensent à l'espoir de la vie future, incarnée d'ailleurs par leur fille atteignant l'âge de mariage. Pour Blanchot, « s'il [Gregor Samsa] meurt comme vermine, sa disparition devient synonyme, chez les autres, de renouveau, d'appel à la vie, d'éveil de la volupté[6]. » Blanchot va peut-être trop loin en associant la figure de Gregor Samsa à sa thèse de l'impossibilité de la mort, mais il a certainement raison de mettre en avant cet épilogue d'« appel à la vie », épilogue qui constitue la cruauté du récit par le contraste entre le destin de Gregor et celui de ses membres de famille. Si, à la différence du chasseur Gracchus, Gregor est sans aucun doute mortel, on peut dire que la scène finale représente une continuation de la vie après la mort sur le plan symbolique et textuel. Blanchot écrit : « Il n'y a pas de mort véritable dans l'œuvre de Kafka ou, plus exactement, il n'y a jamais fin[7]. » L'absence de fin, notion plus générale que celle de l'impossibilité de la mort, décrit bien cette nouvelle : la mort du protagoniste — sur qui se focalise, au sens genettien du terme, le récit — n'est pas l'équivalent de la fin de l'histoire, et la scène finale accentue les sentiments de continuation et du futur. Blanchot semble conscient de l'ambiguïté de son usage de l'idée de la fin et de celle de la mort, de la coexistence de deux interprétations — l'une ontologique et l'autre textuel — qui s'échangent parfois. À propos du « Chasseur Gracchus », il écrit : « il y a une contradiction entre la nature du récit qui est achevé et précis et un contenu qui exige l'ambiguïté absolue de la négation[8]. » Parabole de l'impossibilité de la fin (le protagoniste n'arrive pas à mourir), « Le Chasseur Gracchus » est pourtant un court récit concis

[6] *Ibid.*, p. 87.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

et *fini* : sa forme contredit son contenu ; le thème de l'inachèvement ontologique de l'homme s'exprime dans un texte bien construit, achevé, qui se termine avec une *fin* efficace.

Selon ce raisonnement de Blanchot, le vrai succès de Kafka est peut-être *Le Château*, roman qui n'a pas abouti et dont l'inachèvement lui-même le rend plus proche de la vision blanchotienne de la mort. Blanchot en propose une lecture symbolique en identifiant l'impénétrable château à la mort. K., parallèlement au chasseur Gracchus, sort de l'existence (symbolisé par son lieu natal) et erre, comme s'il était au purgatoire, à la recherche de la mort, recherche dont le processus démontre les contradictions d'une telle poursuite : « s'il s'efforce, lutte, désire, il fait preuve de toujours plus d'existence ; et s'il reste passif, il manque ce qu'il vise, la mort n'étant mort que lorsqu'on la fait sienne, lorsqu'elle cesse d'être la mort de n'importe qui, une mort quelconque[9]. » On peut apercevoir une structure de pensée récurrente chez Blanchot : l'opposition dont chacun de termes conduit à sa propre impossibilité. L'attitude active face à la mort dénature l'objet de recherche, comme l'a montré notre analyse de la question du suicide chez Blanchot, tandis que l'attitude passive n'arrive pas à l'atteindre. Les notions de la « mort sienne » et de la « mort quelconque » seront surtout développées dans un commentaire sur Rilke dans *L'Espace littéraire*.

Blanchot continue sa réflexion en introduisant l'idée de la « transcendance » dans un curieux passage :

> *Kafka a éprouvé très profondément les rapports de la transcendance et de la mort. Et c'est pourquoi, dans son œuvre, tantôt c'est la mort qui s'annonce aux êtres comme ce qu'ils ne peuvent atteindre, tantôt c'est ce qui dépasse les êtres qui s'annonce dans le désœuvrement et la misère de la mort. Tantôt la mort apparaît comme la transcendance, tantôt la transcendance apparaît morte*[10].

Certains commentateurs qui ont écrit sur ce sujet se focalisent sur le concept de « transdescendance », proposé par Jean Wahl, repris par Lévinas et analysé par Blanchot dans *L'Écriture du désastre*[11]. Ici, l'emploi du mot « transcendance » semble fort moins technique.

---

[9] *Ibid.*, p. 87-88.

[10] *Ibid.*, p. 88.

[11] Voir William S. Allen, « Dead Transcendence : Blanchot, Heidegger, and the Reverse of Language », dans *Research in Phenomenology*, vol. 39, Leiden, 2009, p. 69-98 ; *id.*, « Dead Transcendence : Blanchot, Paulhan, Kafka », dans *Aesthetics of Negativity. Blanchot, Adorno*, New York, Fordham University Press, 2016, p. 93-113 ; Kevin Hart, « From the Star to the Disaster », dans *Paragraph*, vol. 30, n°. 3, 2007, pp. 84-103.

Le terme désigne largement ce qui se situe hors des limites de la connaissance et de l'expérience, avec une résonance de la théologie négative — comme Bataille, Blanchot fut lecteur des mystiques chrétiens, particulièrement de Jean de la Croix. Ce passage caractérise peut-être mieux la pensée de Blanchot que celle de Kafka ; ce qui est frappant, c'est la place structurale accordée à la mort. En premier abord, la mort et la transcendance ne sont pas juxtaposables, la différence dans leurs degrés d'abstraction et de généralité étant trop grande. On peut dire que l'originalité de Blanchot consiste à penser la mort en lui accordant la fonction qu'occupe normalement la transcendance dans un système de pensée. En d'autres termes, la mort n'est pas un problème philosophique, un sujet de réflexion, un thème littéraire parmi d'autres, mais ordonne le paradigme général de la pensée à l'instar d'une idée aussi large que celle de la transcendance, un paradigme à partir duquel on aborde d'autres questions ; comme l'écrit Blanchot, « [p]enser comme on meurt[12] ». Quand ces deux idées coexistent, elles peuvent prendre tour à tour la place du sujet et celle du prédicat : la mort est transcendante, et la transcendance est morte — cette permutation, ce chiasme est capable de définir la structure profonde de la pensée blanchotienne. Le style de la pensée blanchotienne consiste à déployer certains mots, jamais clairement définis, précisément dans cette relation avec la transcendance. Selon Zarader, ces mots sont nuit, dehors, neutre, désastre ; ou selon Blanchot lui-même : dehors, neutre, désastre, retour[13]. Tous ces mots, « lieux de dislocation » plutôt que concepts déterminés, décrivent une région de transcendance qu'on ne peut « réintroduire dans le monde[14] » ; et ils modifient en même temps notre conception de la transcendance (par exemple, on peut dire que la nuit est transcendante et que la transcendance est nocturne). La mort elle-même se situe dans une telle région (la mort est transcendante) ; notre relation à la transcendance possède la même structure que notre relation à la mort ; et la transcendance n'offre aucun espoir, aucun contenu positif : elle est morte au sens où elle ne se distingue guère du néant.

Revenons à la tension entre le contenu et la forme. « Le Chasseur Gracchus » est une parabole, un genre qui « nous [fait] toucher ce qu'il veut dire[15] » selon Blanchot. En établissant un rapport univoque du texte et du thème de la mort, la forme de la parabole falsifie ce sujet parce que notre relation avec la mort est indissociable de l'ambiguïté. *Le Château*, en revanche,

[12] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 67.

[13] *Ibid.*, p. 95.

[14] *Ibid.*

[15] *Id.*, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 87.

n'est pas une parabole, mais ce que Blanchot appelle le récit symbolique. Cette catégorie sert à décrire certains ouvrages de Kafka, et elle est aussi apte à caractériser certaines œuvres narratives de Blanchot. Le récit symbolique est défini par un « manque » qui rend une lecture littérale insuffisante. Cette insuffisance suscite le désir des interprétations symboliques et dans un certain sens en prescrit la nécessité. Il est intéressant que Blanchot parle en termes négatifs de manque et d'insuffisance. Il ne s'agit pas d'un signifié caché, fixé par avance et qui détermine le sens et la structure du récit. Un tel signifié n'existe pas, ou plus précisément n'existe qu'en tant que centre absent autour duquel prolifèrent les interprétations. Pour Blanchot, cette indétermination du sens symbolique (le château est-il un symbole de la mort ?) et le sentiment de désorientation qu'elle provoque reproduisent sur le plan formel notre relation avec la mort. Si Blanchot se réfère principalement au chasseur Gracchus comme la figure emblématique de l'impossibilité de la mort, c'est *Le Château* qu'il qualifie du véritable récit kafkaïen de la mort.

Cependant, l'argument que *Le Château*, *grâce à sa forme du « récit symbolique »*, est le roman kafkaïen de la mort par excellence souffre peut-être d'un raisonnement fallacieux. Blanchot ne manque pas de remarquer la profusion des interprétations symboliques extrêmement diverses proposées par les commentateurs de Kafka — un geste rituel souvent répété par ces commentateurs eux-mêmes. Sa réponse à cette situation consiste précisément à inventer le modèle du récit symbolique, un terme qu'il n'utilise qu'à cette occasion. Ce modèle implique, à un certain degré, la futilité de l'interprétation elle-même : l'essentiel n'est pas quelconque sens spécifique, mais l'indétermination du sens elle-même. Cette indétermination reflète notre rapport à la mort et justifie ainsi la lecture de Blanchot selon laquelle le Château symbolise la mort. Mais pourquoi la mort au lieu du pouvoir politique ou du paradis chrétien ? Si, dans le cadre du récit symbolique, on n'est pas capable d'établir d'emblée la relation entre le récit en question et le sujet de la mort, il est vain de discuter la structure commune de la forme narrative et de notre rapport à la mort, puisqu'une telle discussion suppose la relation entre le récit et la mort en premier lieu. On peut substituer le pouvoir ou la rédemption à la mort et tenir le même discours blanchotien en arguant que la forme du récit symbolique reproduit notre relation ambiguë au pouvoir politique ou à la transcendance religieuse. Un récit symbolique, tel que Blanchot le définit, implique nécessairement *l'arbitraire du sujet* : dire que le Château symbolise la mort est plutôt un choix personnel de Blanchot qu'une conséquence naturelle du raisonnement. Et la similarité de l'indétermination du récit symbolique et de notre

rapport avec la mort ne peut pas justifier après coup la thèse que *Le Château* est un roman sur la mort.

2. Surmonter et attendre : Blanchot sur Rilke

La première présentation plus ou moins systématique de la pensée de l'impossibilité de la mort chez Blanchot se trouve dans son commentaire sur Rilke. Le roman autobiographique du poète allemand, *Carnet de Malte Laurids* Brigge, nous présente une figure métaphorique du survivant au sens où le narrateur vit dans l'intimité avec la mort après une crise initiale située vers le début du livre. Comparé à Gracchus, Malte est un survivant au sens plus élargi du terme : il a survécu de son angoisse, non pas d'une blessure mortelle. Pourtant, il faut ajouter que sa crise pourrait le conduire au suicide ; Blanchot suggère qu'il attend la mort de Malte dans le livre — attente évidemment déçue. Selon Blanchot, Malte a survécu, mais la mort ne le quitte plus. Dans « Rilke et l'exigence de la mort », l'article le plus long de *L'Espace littéraire*, Blanchot analyse ce qu'il appelle la double mort, souvent reprise par les commentateurs, en interrogeant la thématique de la mort en termes de l'individuel et de l'impersonnel. Cette interrogation permet à Blanchot de préciser sa propre position par rapport à Rilke et, par extension, à Heidegger à propos de ce sujet ; la thèse centrale de Blanchot consiste à dire que la recherche de l'authenticité, érigée en règle par certains textes de Rilke et Heidegger, est une tentative illusoire et une réification de la mort. L'article de Blanchot présente une synthèse éclectique des écrits de Rilke liés à ce thème : les plus célèbres comme *Les Élégies de Duino*, *Sonnets à Orphée* et *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* ainsi que les moins connus comme *Requiem pour Wolf, Comte de Kalckreuth*. Outre la discussion fameuse sur la double mort, l'article offre une variété de concepts qui méritent notre attention.

L'incipit de l'essai se focalise sur deux mots, « surmonter » et « attendre ». Ces deux termes, vite délaissés, sont révélateurs en ce qu'ils partagent des points communs avec la pensée générale de la littérature et de la mort chez Blanchot. Sans aucune référence précise, Blanchot remarque que Rilke utilise souvent le mot « surmonter » à propos de la mort. Blanchot définit ainsi ce verbe : « surmonter veut dire dépasser, mais en soutenant ce qui nous dépasse, sans nous en détourner, ni rien viser au-delà[16] ». Curieusement, en analysant ce mot, il ne se réfère à aucun texte de Rilke, mais à la notion de surhomme chez Nietzsche. Il met l'accent sur

[16] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 151.

la dernière partie de sa définition : la notion de surhomme ne vise rien au-delà de l'humanité. Dépasser sans viser rien au-delà, Blanchot nomme cela « excès » sous le signe de Bataille. L'excès s'oppose à la maîtrise de la mort par le suicide, maîtrise qui se définit comme l'imposition d'une limite (Blanchot veut dire peut-être par là limiter l'inconnu de la mort). L'excès, au contraire, dépasse la limite sans assigner un contenu cognitif à l'au-delà. Cette manière de penser est extrêmement similaire à celle de Bataille dans, par exemple, *L'Expérience intérieure*[17].

Dans l'analyse de *Requiem pour Wolf, Comte de Kalckreuth*, Blanchot se concentre sur la notion de l'attente. Rilke rédige ce *Requiem* en 1908, deux ans après la mort de Wolf, comte de Kalckreuth, jeune poète qui s'est suicidé le 9 octobre 1906. Malgré le pathos élégiaque du poème, le ton paraît didactique. Rilke avance la thèse que la recherche volontaire de la mort est suscitée par une projection au sens psychologique ; le suicidaire transporte le bonheur de vie dans l'état imaginé de la mort. Rilke regrette que le suicidé n'ait pas pu « trouver dans la gravitation des étoiles lointaines » « la joie que d'ici [il a] transportée / dans l'être-mort de [ses] rêves[18]. » Le bienfait du suicide est une illusion s'il est fondé sur l'idée de la possession, contredite par la mort : « Tu avais l'illusion / de mieux posséder là-bas où personne / n'attache de prix à la possession[19]. » Le jeune comte ne se donnerait pas la mort s'il connaissait plus profondément la joie de la création artistique et son processus qui, selon Rilke, suppose une longue période de maturation (comme tailler longtemps une pierre) — il lui suffirait d'avoir « attendu » un peu. Rilke énumère trois « matrices » de l'artiste : le « sentiment baigné d'espace », le « regard qui ne désire rien » et « une mort finement travaillée[20] ». Non seulement l'art, mais aussi la mort elle-même, demande la patience. Cette mort travaillée, ou la « propre mort », n'est pas à chercher dans l'acte de s'y précipiter, mais dans une relation qu'on maintient et approfondit durant la vie : « car nous la vivons, et dont / nous ne sommes jamais aussi proche qu'ici. » Dans la troisième et la dernière strophe, Rilke atténue ses reproches en conseillant au poète suicidé de garder sa dignité quand il croise les autres morts, qui sont morts « proprement

[17] Bataille revendique une expérience mystique sans religion : « Si je disais décidément : "j'ai vu Dieu", ce que je vois changerait. Au lieu de l'inconnu inconcevable — devant moi libre sauvagement, me laissant devant lui sauvage et libre — il y aurait un objet mort et la chose du théologien — à quoi l'inconnu serait asservi, car, en l'espèce de Dieu, l'inconnu obscur que l'extase révèle est asservi à m'asservir […] ». Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 16.

[18] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Gérald Stieg (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 494.

[19] *Ibid.*

[20] *Ibid.*, p. 497.

», aux enfers. Le poème se termine avec une remarque mystérieuse sur le monde moderne dans un ton métaphysique, et une devise : « Ils ne sont pas pour nous, les grands mots / qui remontent aux temps où tout ce qui arrive / était encor visible. / Qui parle de victoire ? Surmonte et tu vaincras [*Überstehn ist alles*[21]]. » Pour Claude David, il s'agit d'une « *Kulturkritik* nietzschéenne[22] » ; mais la phrase rappelle aussi la remarque de Blanchot selon laquelle Rilke parle souvent de la mort en employant le mot « surmonter ». On peut traduire ainsi la dernière phrase au pied de la lettre : « surmonter c'est tout ». Non pas *übersteigen*, mot nietzschéen et rilkien qui signifie aussi « surmonter » ou « dépasser », mais *überstehen*, verbe qui met l'accent sur le sens d'« endurer », comme l'a défini Blanchot : « dépasser, mais en soutenant ce qui nous dépasse ». Soutenir au sens de soutenir une épreuve — Blanchot emploiera plus tard le mot « souffrir ». L'acte d'endurer implique la longueur du processus, laquelle correspond aux thèmes de la patience et de l'attente explorés dans le poème à propos de l'art et de la mort. Le résumé de Blanchot combine la critique de la culture (au sens de la critique du monde moderne) et la méditation sur l'art et la mort : « L'impatience est une faute contre la maturité profonde, laquelle s'oppose à l'action brutale du monde moderne, cet affairement qui court à l'action et qui s'agite dans l'urgence vide des choses à faire. » Et cette impatience est un « refus d'attendre[23] ».

Bien que Blanchot ne s'arrête pas ici sur la notion de l'attente, les quelques occurrences du mot n'échapperont pas aux connaisseurs de Blanchot. En 1962, Blanchot publie *L'Attente l'oubli*, un ouvrage fragmentaire dans lequel se fusionnent un récit désincarné et minimaliste, dialogues fictifs et réflexions philosophiques. Quant au titre du livre, l'attente renvoie au futur, et l'oubli au passé. Ils ont ceci de commun que leurs objets sont par définition absents. En termes husserliens, ce sont des actes quasi-présentatif (contrairement à la présentification, modalité de la perception des objets) ou des actes non-originels donateurs de sens. Voici la définition de l'attente : « Attendre, se rendre attentif à ce qui fait de l'attente un acte neutre, enroulé sur soi, serré en cercles dont le plus intérieur et le plus extérieur coïncident, attention distraite en attente et retournée jusqu'à l'inattendu. Attente, attente qui est le refus de rien attendre, calme étendue déroulée par les pas[24]. » Ce qui caractérise l'attente blanchotienne,

[21] *Ibid.*, p. 498.

[22] *Ibid.*, p. 1541.

[23] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 152.

[24] *Id.*, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962., p. 16.

c'est l'absence d'objet : « Dès qu'on attendait quelque chose, on attendait un peu moins. » Cette absence d'objet n'est pas celle de la phénoménologie, qui explique comment un objet de l'imagination ou du souvenir est présent à la conscience avec la marque de son absence. L'objet est structurellement absent, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'objet en premier lieu. La structure de l'attente est à cet égard similaire à celle de l'angoisse chez Kierkegaard et Heidegger, ainsi qu'à celle de l'idéal de l'amour chez Rilke qui demande dans la première *Élégie* : « N'est-il pas temps qu'aimant nous / nous détachions de ce que nous aimons[25] » ? La définition curieuse du mot « surmonter » n'est pas loins à cet égard : soutenir ce qui nous dépasse, sans s'en détourner et sans viser quelque chose au-delà. La thèse fondamentale de Blanchot est peut-être exactement ceci : *la seule relation avec la mort qui ne la dénature pas est une telle relation définie par l'absence d'objet*. Les thèmes divers qui fascinent Blanchot — surmonter, attente, angoisse — révèlent aussi la même structure de l'absence d'objet et peut être considérés comme des modalités de notre relation à la mort. Cette thèse fondamentale, illustrée ici par l'œuvre de Rilke, permettra plus tard à Blanchot de le dépasser en rendant illusoire toute recherche de la mort propre ou de la mort authentique. Dans un passage de *L'Attente l'oubli*, Blanchot décrit la situation par un paradoxe, par « une étrange opposition de l'attente et de la mort[26] » : on attend la mort, et la mort ne peut pas être l'objet de l'attente. On n'attend pas la mort comme un événement, mais rend la mort impossible pour l'attente en l'attendant : « L'attente, dans la tranquillité intime au sein de laquelle tout ce qui arrive est détourné par l'attente, ne laisse pas arriver la mort comme ce qui pourrait suffire à l'attente, mais la tient en suspens, en dissolution et à tout instant dépassée par l'égalité vide de l'attente[27]. » L'attente, acte absolument neutre qui n'attribue aucun contenu à ce qui est attendu, est le geste concret qui incarne, sur le plan existentiel, la théologie négative. Et on sait combien Blanchot s'appuie sur la théologie négative quand il écrit sur l'art et la mort.

3. L'angoisse de Malte

Blanchot examine d'abord la recherche de la mort propre chez Rilke dans le contexte de l'opposition entre l'individualisme et l'anonymat de la vie moderne. Cet individualisme, que Blanchot attribue à Rilke et à Nietzsche, est l'objet principal de sa critique. La figure qui

[25] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 528.

[26] Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 43.

[27] *Ibid.*, p. 43.

représente cette opposition est le narrateur des *Carnet de Malte Laurids Brigge*, l'alter-ego de Rilke. Dans ce roman, le poète allemand qui décrit l'angoisse du jeune écrivain séjournant à Paris. Les scènes urbaines de la grande capitale manifeste un aspect angoissant pour le narrateur : l'anonymat nous prive du sens de la vie, ainsi que de celui de la mort. Blanchot cite le passage suivant de Rilke :

> *Il est évident qu'en raison d'une production intense, chaque mort individuelle n'est pas aussi bien exécutée, mais d'ailleurs cela importe peu. C'est le nombre qui compte. Qui attache encore du prix à une mort bien exécutée ? Personne. Même les riches, qui pourraient s'offrir ce luxe, ont cessé de s'en soucier : le désir d'avoir sa mort à soi devient de plus en plus rare. Quelque temps encore, et il deviendra aussi rare qu'une vie personnelle*[28].

Rilke parle de la mort en termes de « production » et de « nombre », en supposant que la mort n'échappe pas à l'industrialisation générale de la société. Une catégorie existentielle devient, à l'instar des objets concrets, un produit de consommation de masse, une marchandise reproductible. Si l'industrialisation des aspects de la vie paraît évidente, celle de la mort est d'autant plus choquant qu'elle va à l'encontre de notre instinct du respect pour les morts, de notre besoin de ritualiser ce phénomène ; et elle donne par conséquent une impression encore plus angoissante de la déshumanisation.

Dans l'œuvre de Rilke, Blanchot repère d'un côté ce constat de l'état impersonnel de la mort et de l'autre l'espoir pour une mort personnelle. Pour ce dernier, il cite trois vers dans la troisième partie du *Livre d'Heures* : « Ô seigneur, donne à chacun sa propre mort. / Qu'il meure d'une mort éclose de la vie / qui lui donna amour, sens et détresse[29]. » L'individuation de la mort donne sens à la vie, mais cette mort doit être « éclose de la vie ». La vie et la mort constituent une circularité logique. Pour Blanchot, cette tension entre deux versions de la mort naît d'une mauvaise compréhension de la mort impersonnelle. Il accuse Rilke d'historiciser un caractère essentiel de la mort ; le poète pense que la modernité transforme la mort en sa version impersonnelle, tandis que l'impersonnalité est toujours déjà un attribut intrinsèque de la mort : « il glisse de la neutralité essentielle de la mort à l'idée que cette neutralité n'est qu'une forme historique et provisoire, la mort stérile de grandes villes[30]. » Grâce à cette historicisation, Rilke

[28] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p.156.

[29] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 342.

[30] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 156.

imagine un état contraire qu'il est maintenant à même de localiser dans un passé nostalgique — pour cette raison, *Malte*, le livre de l'angoisse et du désespoir, n'est pas assez pessimiste au goût de Blanchot. L'exemple qu'il choisit est l'épisode célèbre de la mort du chambellan, le grand-père de Malte qui meurt d'une manière grandiose et surhumaine : « Et quelle mort ce fut : elle dura deux mois pleins et fit tant de bruit qu'on l'entendait jusque dans les dépendances du château[31]. » Dans la perspective blanchotienne, on peut lire cet épisode comme une construction nostalgique d'un passé, construction dont l'objectif est de rendre possible la mort personnelle. La narration se présente comme une réminiscence de l'enfance, et les remarques du narrateur sont ponctuées par « jadis » et « autrefois » : par exemple, on savait autrefois « qu'on contenait la mort à l'intérieur de soi-même, comme un fruit son noyau[32]. » Le noyau est formé par le fruit et se développe avec lui. Chaque noyau est unique en ce sens qu'il garde un rapport organique avec le fruit et lui appartient. C'est ainsi que Rilke imagine la mort d'autrefois : « On possédait sa mort et cela conférait à chacun une singulière dignité et une paisible fierté[33] ». Et le chambellan est la figure qui représente cette relation avec sa mort ; selon les mots de Rilke, « il portait sa mort en lui[34]. »

Cette image de la maturation végétale a retenu les yeux de Blanchot qui en propose des analyses perspicaces. D'abord, Blanchot voit dans cette image la relation entre la création artistique et la recherche de la mort personnelle. Rilke déplore la banalité de la mort contemporaine comme il regrette l'industrie moderne qui remplace le travail des artisans. Selon Blanchot, « il y a la tristesse de l'artiste qui honore les choses bien faites[35] », comme si Rilke opposait une sorte d'artisanat traditionnel de la mort à son industrialisation moderne. Un artisan garde un rapport intime avec son œuvre, comme le fruit avec son noyau, tandis que ce lien n'existe pas dans un produit industriel. C'est ici que Blanchot tente de relier la question de la mort et celle de l'art. Attentif aux nuances, il distingue cette conception de l'individuel des « belles individualités de la Renaissance[36] » (dans le monde anglophone, on désigne l'affirmation de l'individuel pendant cette période par le mot « *self-fashioning* » à la suite de Stephen

[31] Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, trad. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 27.

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*

[35] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 157.

[36] *Ibid.*

Greenblatt). Faire de la vie et de la mort une œuvre d'art, comme on le faisait à l'époque de la Renaissance selon l'imagination de Blanchot, est une exaltation triomphale de l'individualité, et rien n'est plus éloigné de sa pensée. En réalité, le rapport entre l'art et la mort n'est pas précisé dans le texte. Il n'est même pas sûr qu'on puisse dire que Blanchot conceptualise ici la mort avec le modèle de la création artistique ou *vice versa* ; il est plus juste de dire qu'il identifie la même expérience de l'incertitude et de la difficulté dans la pensée de la mort et dans celle de l'art. Quant à Rilke, Blanchot souligne son soupçon et son ignorance avouée qui atteste sa modestie : en supposant que l'art nous aide dans la recherche d'une mort juste, on n'est pourtant pas sûr de l'art elle-même en premier lieu, aussi mystérieuse et inabordable que la mort. Blanchot va jusqu'à dire que « la recherche d'une mort qui serait mienne éclaire précisément, par l'obscurité de ses voies, ce qu'il y a de difficile dans la "réalisation" artistique[37]. » Puis il aborde les métaphores de la naissance et de la maturation chez Rilke. À part l'image du fruit et du noyau, Rilke utilise aussi celle de la mère et de l'enfant : nous donnons naissances à notre mort comme une mère son enfant. Comment Blanchot comprend-t-il ces deux images ? À l'arrière-plan se trouve la notion de la nécessité : « faire de notre fin autre chose qu'un accident qui surviendrait du dehors[38] ». L'exigence de la nécessité, credo que l'on a analysé à propos de Mallarmé, s'impose à la fois comme un critère artistique et comme une question existentielle de la mort juste. Outre cette notion, il y a aussi celle de l'authenticité, comprise au sens heideggerien de l'appartenance unique : est authentique ce qui est propre à moi, chaque fois le mien ; Blanchot l'appelle aussi « intimité ». La nécessité et l'authenticité sont toujours liées chez Rilke, qui écrit dans la première lettre à Kappus : « Vous verrez en [vos travaux] ce qui vous appartient naturellement et vous est cher : une part comme une expression de votre vie. Une œuvre d'art est bonne qui surgit de la nécessité[39]. » Ces deux notions vont ensemble chez Blanchot aussi ; on peut le constater dans sa manière de décrire la mort impersonnelle, « une mort d'emprunt et de hasard[40] » ; « emprunt » et « hasard » sont exactement les antonymes d'« authenticité » et de « nécessité ». Ici la littérature et la mort se trouvent face à la même double exigence de la nécessité et de l'authenticité ; la mort se justifie comme le concept métaphorique de la littérature en ce sens (on écrit comme on meurt parce que l'on se soumet aux mêmes exigences dans ces deux cas), et le roman et la poésie de Rilke servent de passage qui relie la

[37] *Ibid.*, p. 158.

[38] *Ibid.*

[39] Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, trad. Marc B. De Launay, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993, p. 31.

[40] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 159.

recherche de la nécessité chez Mallarmé (Igitur qui désire abolir le hasard) et la pensée de la mort chez Heidegger (la recherche de l'authenticité par la mort). C'est ici que se révèle la force et la faiblesse de l'approche blanchotienne de la modernité littéraire. Si une version de la modernité littéraire, d'après la synthèse blanchotienne de Mallarmé et de Valéry, se définit par la recherche de la nécessité et l'absence des critères de nécessité, Blanchot redéfinit l'idée de la nécessité par celle de l'authenticité. Face à la question embarrassante de comment concevoir la nécessité littéraire dans un ère où les traditions génériques a perdu toute normativité, c'est-à-dire dans le régime esthétique, Blanchot pourrait répondre qu'est nécessaire ce qui est authentique, ce qui découle organiquement et naturellement de soi. Et cette définition de la nécessité s'applique à la mort aussi.

Le défaut flagrant de cette approche est qu'elle ne s'accorde pas avec « l'obscure exigence de l'art » analysée dans *L'Espace littéraire* et du *Livre à venir* à propos de Valéry : rien ne détermine ce qui est poésie et ce qui ne l'est pas ; la poésie est chaque fois à réinventer par le poète[41]. L'absence de critères de nécessité est essentielle à cette conception de l'art. Sans elle, on bascule en arrière dans le régime représentatif, et la question de la nécessité ne se pose même pas — la poésie ne serait plus chaque fois à réinventer, mais ce que les normes génériques reconnaissent comme poésie. Souvenons-nous que Blanchot développe sa vision de la création littéraire à partir de ce paradoxe (l'exigence de la nécessité et l'absence de tout ce qui assure la nécessité) ; les critères de nécessité eux-mêmes sont à inventer dans le processus de la création, laquelle se conçoit ainsi comme exploration et aventure ou, selon l'expression de Blanchot, *errance* et *recherche*. Déléguer la nécessité non à l'inventivité de la littérature elle-même mais à l'authenticité, à son lien biographique avec l'écrivain, n'est-ce pas ruiner la théorie blanchotienne de l'œuvre ? La solution de Blanchot qui rend ces deux pensées compatibles pourrait être déjà évidente à ce moment. La recherche de l'authenticité, par rapport à la littérature et à la mort, est jugée aussi impossible que celle de la nécessité. Quand Blanchot déclare l'impossibilité de l'écriture et de la mort, il pense à la fois à ces deux notions. Dans ce chapitre sur Rilke, il ne décrit pas l'impossibilité de ces deux recherches sur le plan de la littérature, mais sur celui de la mort, tout en suggérant que la même pensée s'applique à la littérature avec une argumentation par analogie, argumentation sans doute problématique. Si l'authenticité est un objectif aussi impossible que la nécessité, on ne sort pas du schéma du paradoxe établi par la théorie de l'œuvre. Même si la notion de l'authenticité ajoute un nouveau

[41] Voir Chapitre I, section 5, « L'"obscure exigence" de l'art » dans notre étude.

contenu au problème de la nécessité, celle nouvelle notion ne sert que d'une finalité vide vers laquelle on s'oriente sans l'atteindre. Si l'authenticité est un sujet évident quand on traite de la question de la mort chez Blanchot, elle est souvent ignorée dans une discussion sur sa théorie de l'écriture. C'est pourquoi nous avons consacré une analyse à son commentaire sur Rousseau et sur ses innovations formelles suscitées par une recherche de l'authenticité.

Retournons à *Malte*. Ce qui caractérise la mort du chambellan, c'est sa *grandeur.* Cette mort est *grande* sous plusieurs aspects : le temps de l'agonie (elle dure deux mois), le bruit que fait l'agonisant et son corps lui-même qui grandit sans cesse ; comme si la grandeur de sa mort s'incarnait physiquement à travers son corps et sa voix. Cette distorsion expressionniste ou surnaturelle de la réalité semble être due à l'état d'angoisse du narrateur et au fait qu'il décrit son souvenir de l'enfance ; les yeux de l'enfant intensifient les impressions créées par cet événement.

Pour compliquer la situation, la relation entre le chambellan et sa mort s'inverse. Bien que la métaphore du fruit et du noyau nous fasse croire qu'on possède notre mort, la mort se révèle capable de remplacer notre subjectivité :

> *Il restait une voix, une voix qu'encore sept semaines plus tôt, personne ne connaissait, car ce n'était pas la voix du chambellan. Ce n'était pas à Christoph Detlev qu'appartenait cette voix, c'était la mort de Christoph Detlev. La mort de Christoph Detlev vivait donc maintenant à Ulsgaard, depuis de longs, de très longs jours et elle parlait à tous et elle avait ses exigences*[42].

Désormais, le personnage central de l'épisode n'est plus le chambellan, mais « la mort de Christoph Detlev ». C'est sa mort qui émet la voix et les ordres, qui rend l'agonie grandiose. On voit s'exprimer chez Rilke la pensée, similaire à celle de Blanchot, selon laquelle la mort magnifie la personne. Si Blanchot critique souvent Rilke pour son espoir d'une mort personnelle et digne, comme celle du chambellan, la dernière partie de cet épisode réfute cette critique dans une certaine mesure : le cas de Christoph Detlev montre que le sujet ne possède pas la mort, mais lui appartient. Malgré cela, on ne peut pas non plus dire qu'il s'agisse ici d'une pensée proprement blanchotienne. La mort de Christoph Detlev prend la place du sujet humain et agit comme tel ; si Blanchot s'arrêtait sur ce passage, il accuserait Rilke de céder à

[42] Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 30.

une forme d'anthropomorphisme. Dans une perspective blanchotienne, personnaliser la mort, si puissante soit-elle, c'est déjà réduire sa part d'inconnu et la rendre plus supportable.

Cependant, dans ces quelques pages dans *L'Espace littéraire* consacrées à *Malte*, Blanchot reste sur un ton d'affinité plutôt que sur celui de la critique. Comment Blanchot y-arrive-t-il malgré la différence de leurs positions théoriques sur la question de la mort ? Le discours de Blanchot maintient une distance curieuse avec le texte de Rilke. Il préfère citer ses lettres plutôt que le récit. Comme un généticien, il s'intéresse à l'avant-texte et à l'après-texte. Au lieu des pensées présentées dans le récit, il théorise sur l'expérience de pensée elle-même. Cette démarche permet à Blanchot de créer une version de Rilke qui l'inspire et avec qui il est généralement d'accord. Cette distance est essentielle au style de Blanchot quand il s'abstient de méta-discours explicites (il ne précise pas s'il est d'accord ou non avec ce qu'il résume) et s'exprime à travers les textes des autres. Dans ces cas, il n'a pas besoin de préciser les positions théoriques ni d'approuver ou réfuter des arguments ; il fait comprendre l'affinité entre lui et l'auteur en question par un ton admiratif, compréhensif ou presque lyrique, en cherchant une espèce d'unité de l'expérience. Il est possible pour lui de parler de tant d'auteurs divers sur ce ton approbatif en raison précisément de cette distance qui permet à Blanchot de sélectionner les textes qui lui conviennent et de se focaliser sur la description de l'expérience d'un auteur (contrairement à une description des textes, celle de l'expérience intérieure est plus difficilement contredite).

Dans le cas de *Malte*, Blanchot parle étonnamment peu du livre lui-même, et justifie sa démarche par un modèle de la création artistique souvent décrite sous sa plume : l'écriture est le mouvement de s'approcher d'un centre caché et indicible, de produire un discours qui vise quelque chose inassimilable au discours :

> *[Rilke] tourne autour d'un centre caché dont l'auteur n'a pu s'approcher. Ce centre est la mort de Malté ou l'instant de son effondrement. Toute la première partie du livre l'annonce, toutes les expériences tendent à ouvrir, au-dessous de la vie, la preuve de l'impossibilité de cette vie, espace sans fond où il glisse, tombe, mais cette chute nous est dissimulée […] Bien plus, à mesure qu'il s'écrit, le livre ne semble se développer que pour oublier cette vérité, et s'enfonce dans des diversions où l'inexprimé nous fait signe de plus en plus loin*[43].

[43] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 166.

Selon le résumé de Blanchot, *Malte* est un récit qui trace l'intériorité d'un sujet qui s'effondre avec l'expérience de plus en plus intense de penser la mort. Le paroxysme de cette expérience coïncide avec la découverte de l'impersonnalité de la mort et présente un danger de l'aphasie. Blanchot appelle ce moment « l'extrême dénouement » et cite le passage suivant :

> *Je puis, un moment encore, écrire et dire tout cela. Mais il viendra un jour où ma main se sera éloignée de moi et, quand je lui ordonnerai d'écrire, elle écrira des mots que je n'aurai pas pensés. C'est qu'auront point les temps de la signification nouvelle ; et aucun mot ne restera plus uni à aucun autre et tout ce qui est sens se dissipera comme un nuage et s'écoulera comme de l'eau. En dépit de toute ma peur, je suis malgré tout comme quelqu'un que de grandes choses attendent et je me rappelle que j'avais autrefois un sentiment semblable avant de commencer à écrire. Mais, cette fois, c'est moi qui serai écrit. Je suis l'impression qui va se changer. Oh ! Il suffirait de peu de choses pour que je puisse tout comprendre et approuver. Il suffirait d'un pas et ma profonde misère se changerait en félicité. Mais je ne peux pas franchir ce pas, je suis tombé et ne peux pas me relever, parce que je suis brisé*[44].

L'angoisse de Malte, comme souvent, reste indéterminée et imprécise. Pourquoi peut-on dire que la pensée de la mort en est la cause, comme le soutient Blanchot ? Quelques pages avant, le narrateur se décrit comme un « mourant[45] ». Il raconte aussi sa rencontre avec un homme dans une crémerie, une expérience qui déclenchera plus tard la réflexion citée dessus. Sans aucune explication, le narrateur aperçoit chez cet inconnu l'imminence de la mort :

> *Une communication s'était établie entre nous ; je savais qu'il était raide d'épouvante devant quelque chose qui se passait en lui. Peut-être un vaisseau venait-il de se rompre, peut-être quelque poison, qu'il redoutait depuis longtemps, venait-il tout juste de pénétrer dans le ventricule de son cœur, peut-être un grand abcès venait-il de s'épanouir dans son cerveau, comme un nouveau soleil qui métamorphosait le monde entier*[46] *?*

Épouvanté par cette figure qui incarne la mort, le narrateur s'enfuit — un acte qui s'accorde avec l'observation de Blanchot selon laquelle Malte se détourne de l'expérience la plus radicale. Le caractère impersonnel de la mort n'est pas directement indiqué dans cet épisode — le texte de Blanchot pourrait laisser penser le contraire — mais ce caractère est sans doute la condition nécessaire pour cette crise du narrateur. La mort personnelle donne sens à la

[44] Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 66.

[45] *Ibid.*, p. 64.

[46] *Ibid.*

vie ; elle est unique et individuelle, comme la mort du chambellan manifeste la grandeur qui lui est propre. Il n'y a que la mort impersonnelle de l'âge moderne qui puisse déclencher chez Malte cette crise du non-sens, non-sens au sens où elle est sans rapport avec l'individu en question.

L'angoisse de Malte et sa rencontre avec l'homme dans la crémerie ont pour conséquence la perte du langage et le non-sens du monde (« tous les objets quotidiens et proches seront devenus inintelligibles, étranges et pesants[47] »), ce qui rappelle l'expérience de Lord Chandos chez Hofmannsthal. En 1902, cinq ans avant que Rilke entreprenne la rédaction de Malte, Hofmannsthal publie une lettre fictive dont le sujet est une « maladie de l'esprit[48] » proche de l'angoisse de Malte. La méfiance envers la généralité du langage et l'incapacité de conceptualiser le monde éveillent chez Lord Chandos une faculté nouvelle de jouir intensément des sensations immédiates et brutes ; en termes phénoménologiques, il commence à sentir au lieu de percevoir. Tandis que Rilke évoque « les temps de la signification nouvelle », Lord Chandos apprend « une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent[49] ». Cette « signification nouvelle » et cette langue des choses muettes n'appartiennent pourtant pas au langage proprement dit. Elles représentent une communion sensible et non-verbale avec le monde. La question se pose de savoir si cette langue est compatible avec le métier d'écrivain. Malte est encore capable d'écrire parce qu'il se défend de sombrer complètement dans l'angoisse aphasique, qu'il refuse, comme dirait Blanchot, d'aller jusqu'au bout. La défaillance du sens comme le ressort de l'écriture contredit l'acte d'écrire lui-même. On retrouve encore une fois le paradoxe performatif cher à Blanchot. Si Rilke attire tant Blanchot, ce n'est pas seulement en raison de sa pensée de la mort, mais aussi de ce paradoxe de l'écriture qui rejoint le thème de l'impossibilité de la littérature.

Blanchot remarque avec justesse que ce « dénouement » se situe presque au début du livre, comme si Rilke inverse l'ordre de l'intrigue pour démontrer avec la forme narrative que cette *fin* n'est ni celle de la vie ni celle de l'écriture. Dans le reste du livre, Rilke aborde peu ce sujet qui pourtant, selon Blanchot, maintient une présence fantomatique. Cette hantise ne se termine pas non plus avec l'achèvement de *Malte* ; s'appuyant sur la correspondance de Rilke,

[47] *Ibid.*, p. 65.

[48] Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, trad. Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 38.

[49] *Ibid.*, p. 51

Blanchot retrace une crise spirituelle qui dure dix ans chez le poète. Quelques aveux de Rilke sont cités par Blanchot : « Peux-tu comprendre que je sois resté derrière ce livre tout à fait comme un survivant, au plus profond de moi-même, désemparé, inoccupé, inoccupable ? » « Dans un désespoir conséquent, Malte est parvenu derrière tout, dans une certaine mesure derrière la mort, si bien que rien ne m'est plus possible, pas même de mourir[50]. » L'écriture du livre est imaginée comme une épreuve à laquelle il a survécu — le poète est le survivant de l'intimité la plus extrême qu'on puisse avoir de la mort, intimité *éprouvée dans l'écriture* ; et son alter-ego n'arrive pas à mourir proprement et prolonge son existence au-delà du texte auquel il appartient. Le parcours de Rilke et sa relation à son personnage dans une œuvre de jeunesse illustrent ainsi la pensée de l'impossibilité de la mort chez Blanchot. La figure de Malte acquiert une dimension supplémentaire, au deuxième degré — il n'est pas seulement le sujet fictif qui pense la mort dans un roman, il est lui-même une incarnation de la mort impersonnelle et interminable qui côtoie l'écrivain. Malte est le Juif errant qui suit Rilke partout dans le monde.

La figure du survivant — à la fois Malte et Rilke — implique une temporalité : celle de l'antériorité. Le moment de la plus grande intimité avec la mort de Malte se situe plutôt vers le début que vers la fin du roman ; au lieu d'une logique de l'intensification dramatique et affective, Rilke choisit celle de la crise initiale similaire à celle que nous avons analysée à propos du commentaire de Blanchot sur *Aytré qui perd l'habitude* de Paulhan. Sur le plan de l'allégorie de l'écrivain, *Malte* est rédigé dans la première moitié de la carrière de Rilke. Le séjour du poète à Paris de 1902 est contemporain de certains textes dans *Nouveaux poèmes* et précède les autres ; et il faut attendre janvier 1912 pour qu'à Duino, au bord de la mer, Rilke entende la voix qui lui crie : « Et qui, si je criais, m'entendrait donc depuis les ordres des anges[51] ? ». En février 1922, Rilke, résidant dans la tour de Muzot, se trouve face à un dessin de Giovanni Cima de Conegliano, lequel représente Orphée sous un arbre et des animaux enchantés par sa musique ; c'est en ce moment que Rilke écrit le premier des *Sonnets à Orphée* : « Lors s'éleva un arbre. Ô pure élévation[52] ! »

[50] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 168.

[51] L'anecdote douteuse rapportée par Lou Andreas-Salomé. Voir Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 1561.

[52] *Ibid.*, p. 585.

4. Temporalité de la mort : Heidegger et Blanchot

Il est temps de traiter de la question du temps chez Blanchot. La notion de l'antériorité de la mort se manifeste sous des formes diverses. Le déjà-mort peut signifier simplement se retirer de la vie, du monde social, pour se consacrer à l'écriture. C'est la figure mythique de Proust qui renonce à la mondanité et mène une existence recluse dans la chambre au deuxième étage du 102 boulevard Haussmann pour se consacrer uniquement à la rédaction de la *Recherche*. Blanchot évoque également Kafka :

> *« L'aptitude à pouvoir mourir content » signifie que la relation avec le monde normal est d'ores et déjà brisée : Kafka est en quelque sorte déjà mort, cela lui est donné, comme l'exil lui a été donné, et ce don est lié à celui d'écrire […] Il se retranche du monde pour écrire, et il écrit pour mourir dans la paix. Maintenant, la mort, la mort contente, est le salaire de l'art, elle est la visée et la justification de l'écriture*[53].

L'écrivain est à la recherche d'une forme de mort dans son écriture ; en même temps, se vouer à cette recherche c'est avoir déjà rencontré la mort au sens où il faut d'abord tuer son moi social.

La question se complique une fois que l'on prend en considération la notion de temps chez Blanchot, notion sous-jacente dans ses discussions sur notre relation à la mort. Blanchot a toujours été fascinée par une forme de temporalité paradoxale, forme qu'il appelle « temps autre » dans *L'Espace littéraire* et qui s'exprime souvent par la formule « toujours déjà » — expression chère à Derrida aussi — à partir de *L'Entretien infini*. Ce « temps autre » conteste la temporalité quotidienne (un geste heidegerien qui oppose une conception authentique du temps à sa forme inauthentique liée à l'absorption du *Dasein* dans sa quotidienneté) et désigne l'expérience du temps dans la création artistique et dans l'intimité avec la mort. Le « temps autre », ou le temps de « toujours déjà », présente une structure temporelle paradoxale, sans commencement ni fin ; au sein de ce temps labyrinthique, un événement décisif — généralement lié à la mort — se situe à la fois dans un passé immémorial et dans un avenir infiniment différé[54]. Comme l'a remarqué un commentateur, l'association du « toujours » et du « déjà » défie la logique : « "déjà" oriente vers une anticipation passéiste de la propriété,

[53] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 133.

[54] Françoise Collin le formule ainsi : « ce qui n'est jamais arrivé, étant toujours déjà arrivé », *Maurice Blanchot et la question de l'écriture, op. cit.*, p. 47.

“toujours” en signifie l’existence future. Le temps du “toujours” nous met sous la fascination d’un déploiement conçu dans l’illimité, celui du “déjà” nous met en présence d’une antériorité consommée où tout sombre[55]. » La question consistera alors à conceptualiser la mort de sorte qu’elle manifeste cette dimension du « toujours déjà ».

Il n’est pas surprenant que Blanchot réfléchisse sur le temps dans un essai intitulé « L’Expérience de Proust », recueilli dans *Le Livre à venir*. Dans cet article, il postule que l’identité du narrateur de la *Recherche* est la même que celle de l’écrivain, Marcel est Proust. La rencontre de Marcel avec le temps passé coïncide avec la rencontre de Proust avec l’expérience originelle de la littérature. Une forme de synchronicité temporelle, la fusion du présent et du passé dans la mémoire involontaire, définit à la fois l’illumination du narrateur à l’intérieur de l’univers de fiction et un événement dans la vie de l’auteur, événement décisif qui rend possible la création de cette œuvre. On peut supposer que l’illumination de Proust précède celle de Marcel, que le premier rencontre cette illumination du temps dans sa vie et la transporte après coup dans son roman, dans l’expérience de Marcel. Blanchot avance au contraire un argument contre-intuitif : ce n’est pas un événement dans la vie de l’auteur qui lui permet la création de son œuvre ; c’est précisément le temps de la littérature, éprouvé par l’écrivain au moment de la création, qui rend possible une telle illumination : Proust comprend le temps parce qu’il écrit la *Recherche*, non pas l’inverse :

> *Ainsi finit-il [Proust] par vivre sur le mode du temps du récit et trouve-t-il alors dans sa vie les simultanéités magiques qui lui permettent de la raconter ou du moins de reconnaître en elle le mouvement de transformation par lequel elle s’oriente vers l’œuvre et vers le temps de l’œuvre où elle s’accomplira*[56].

En d’autres termes, Proust reconnaît rétrospectivement dans sa vie la même structure temporelle qu’il aperçoit à travers l’écriture.

Cette thèse sert à conduire la discussion à l’opposition entre le temps quotidien et le temps littéraire. Le journal privé et la biographie qui incarnent le premier constituent aux yeux

[55] Slimane Lamnaoui, « Le temps du “Toujours déjà” dans l’œuvre de Blanchot », dans Éric Hoppenot (dir.), *L’Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006, p. 52.

[56] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 20.

de Blanchot l'*anti-littérature*. Dans le chapitre « Le Journal intime et le récit » du *Livre à venir*, Blanchot écrit :

> *Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause d'apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier… Écrire son journal intime, c'est se mettre momentanément sous la protection des jours communs, mettre l'écriture sous cette protection, et c'est aussi se protéger de l'écriture en la soumettant à cette régularité heureuse qu'on s'engage à ne pas menacer*[57].

Si la création littéraire se définit pas le danger, le risque et la volonté d'« aller jusqu'au bout », le journal représente un retour à la vie paisible, non menacée par la littérature. L'écriture du journal est une « heureuse compensation[58] ». Les dates — symbole d'une forme temps déterminée et rassurante — éloignent l'écrivain de l'expérience plus radicale de la temporalité, expérience qu'exige la littérature. Les écrivains écrivent le journal pour échapper à la littérature.

Blanchot baptise ce temps littéraire du nom de l'« incessant » ou de l'« interminable » dans *L'Espace littéraire*. Ce temps est aussi identifié à l'« absence de temps », qui n'est pas identique à l'éternel, à l'intemporel ou au dehors du temps : « Cet événement [de l'œuvre] n'arrive pas en dehors du temps, pas plus que l'œuvre serait seulement spirituelle, mais, par elle, arrive dans le temps un autre temps[59] ». Dans *L'Entretien infini*, Blanchot se tourne vers Nietzsche pour s'approprier la notion de « l'éternel retour » : « écrire, c'est dans le retour toujours déjà affirmer le détour comme, par la répétition, la différence sans commencement ni fin[60]. » Dans son essai sur Proust, la synchronicité de deux instants — le moment de faire un pas sur les pavés chez de Guermantes et le moment où il marche sur la place Saint-Marc — est

[57] *Ibid.*, p. 252.

[58] *Ibid.*, p. 255.

[59] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 303.

[60] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 413-414. L'idée de l'éternel retour permettra à Blanchot de questionner la notion de l'identité elle-même, comme l'a remarqué Manola Antonioli : « Blanchot voit dans l'Éternel Retour non pas une pensée du Même identique à lui-même, mais un processus où il faut une infinité de retours pour que le même s'identifie, l'affirmation de la non-identité du Même qui nous pousse à penser ensemble la différence et la répétition. » Manola Antonioli, « Nietzsche et Blanchot : Parole de fragment », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 108.

identifiée à l'abolition du temps : « incident infime, bouleversant, qui déchire la trame du temps et par cette déchirure nous introduit dans un autre monde : hors du temps[61] ».

Cette identification permet à Blanchot de proposer une interprétation singulière d'une formule de Proust dans le dernier tome de la *Recherche* : « un peu de temps à l'état pur ». La *pureté* de cet état signifie pour Blanchot le néant et l'absence d'événements :

> *Vivre l'abolition du temps, vivre ce mouvement, rapide comme l'"éclair", par lequel deux instants, infiniment séparés, viennent (*peu à peu quoique aussitôt*) à la rencontre l'un de l'autre, s'unissant comme deux présences qui, par la métamorphose du désir, s'identifieraient, c'est parcourir toute la réalité du temps, en la parcourant éprouver le temps comme espace et lieu vide, c'est-à-dire libre des événements qui toujours ordinairement le remplissent[62].*
> *[L]a vérité de [l'] expérience [de Proust] qui ne le dégage pas seulement du temps ordinaire, mais l'engage dans un temps autre, le temps "pur" où la durée ne peut jamais être linéaire et ne se réduit pas aux événements. C'est pourquoi le récit exclut le déroulement simple d'une histoire, de même qu'il se concilie mal avec des « scènes » trop nettement délimitées et figurées[63].*

Sans aucun événement comme repère, la folie du temps blanchotien nous empêche de le concevoir avec les catégories habituelles telles que le début, la fin, le présent et la linéarité. Si Blanchot imagine souvent un incident décisif et antérieur comme condition de possibilité pour la création et à l'origine de l'écriture, il faut maintenant penser l'être de cet incident et notre relation avec lui sans s'appuyer sur les idées du présent et de la chronologie :

> *Le temps de l'absence de temps est sans présent […] Le souvenir dit de l'événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment. C'est sans fin, sans commencement[64].*

On aperçoit déjà la structure de « toujours déjà » qui se dérobe à la catégorie du présent. Selon cette logique, Proust ne se souvient pas d'un moment passé dans l'instant présent ; la

---

[61] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 21.

[62] *Ibid.*, p. 22.

[63] *Ibid.*, p. 35.

[64] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 26.

mémoire involontaire « attir[e] le présent hors du présent[65] » dans la mesure où la synchronicité de deux instants détruit la chronologie et la progression linéaire et nous conduit dans une nouvelle temporalité dans laquelle la distinction du passé, du présent et de l'avenir n'a pas de sens. Proust ne se souvient pas, il découvre l'absence du temps qui rend le souvenir superflu.

Cette conception de temps est nécessaire pour comprendre le rapport de la théorie de l'œuvre et de la mort. Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot écrit à propos de Kafka :

> *L'on peut même supposer que les rapports si étranges de l'artiste et de l'œuvre, ces rapports qui font dépendre l'œuvre de celui qui n'est possible qu'au sein de l'œuvre, une telle anomalie vient de cette expérience qui bouleverse les formes du temps, mais vient plus profondément de son ambiguïté, de son double aspect que Kafka exprime avec trop de simplicité dans les phrases que nous lui prêtons :* Écrire pour pouvoir mourir — Mourir pour pouvoir écrire*, mots qui nous enferment dans leur exigence circulaire, qui nous obligent à partir de ce que nous voulons trouver, à ne chercher que le point de départ, à faire ainsi de ce point quelque chose dont on ne s'approche qu'en s'en éloignant, mais qui autorisent aussi cet espoir : là où s'annonce l'interminable*[66].

La circularité de la mort et de l'œuvre est elle-même une anomalie temporelle. Il est impossible de savoir laquelle précède l'autre ; les deux semblent se présupposer mutuellement, et elles annoncent également le temps de l'interminable. Il est évident que l'œuvre au sens blanchotienne manifeste cette forme temporelle : elle désigne un processus continu de la création, lequel qui échappe à la chronologie de l'histoire littéraire ; les événements — l'achèvement d'un livre et sa publication — sont extérieurs à ce processus et interrompent sa continuité de manière arbitraire (c'est la contingence du monde réel, non pas la logique interne de la création artistique). Mais de quelle manière la mort annonce-t-telle l'interminable ?

Il faut d'abord rejeter l'idée de la mort comme événement ultime, un point dans le temps, qui coïncide avec la fin d'une vie. La métaphore rilkienne du noyau et du fruit peut nous aider ici. Si la mort est le noyau que nous portons en nous, nous l'avons toujours déjà porté et ne cesserons jamais de le porter tant que nous existons — en ce sens-là, la mort est un processus continu à l'instar de l'œuvre ; elle est sans commencement ni fin du point de vue phénoménologique. C'est pourquoi Blanchot, au lieu d'employer la forme nominale, préfère

[65] *Ibid.*, p. 28.

[66] *Ibid.*, p. 114-115.

substantiver le mot « mourir », dont la forme verbale suggère la continuité d'un processus. La mort n'est jamais présente, mais elle entretient une relation avec nous dans son absence. S'il faut la considérer comme événement, il est à la fois dans un passé immémorial (nous avons toujours déjà porté le noyau de la mort) ou dans un futur qui n'arrivera jamais (puisque nous ne serons plus là pour avoir ce futur).

Cette notion de la mort comme processus témoigne sans aucun doute de l'influence de Heidegger, dont Blanchot, dans sa jeunesse, a étudié *Être et temps*. Le discours sur la mort dans *Être et temps* s'inscrit dans le contexte de la détermination de l'existence humaine comme possibilité : « L'"essence" du Dasein tient dans son existence. En conséquence les caractères qui peuvent être relevés sur cet étant ne sont pas des "qualités" là-devant [*Vorhandenen*] d'un étant là-devant ayant l'"air" de ceci ou de cela, ce sont au contraire chaque fois pour lui des manières possibles d'être, et rien que cela[67]. » La notion de possibilité implique une orientation vers le futur (l'avance sur soi du *Dasein*, pour reprendre la formule de Heidegger), une tendance présente aussi chez Sartre qui emploie le mot « projet », plus souvent repris pas Blanchot. Déterminer la mort dans ce contexte constitue pour Heidegger une analyse « existentiale » de la mort — « existentiale » parce qu'en relation avec les manières d'être spécifiques du Dasein — qui doit précéder son analyse biologique qui domine pourtant notre conception irréfléchie de la mort. Le concept le plus important pour notre propos est celui d'« imminence » : « Être-à-la-fin veut dire existentialement : être vers la fin. L'ultime pas-encore a le caractère de quelque chose *à quoi* le Dasein *se rapporte*. La fin attend le Dasein, elle le guette. La mort n'est pas un étant qui n'est pas encore là-devant ni le dernier restant réduit au minimum ; non c'est plutôt une imminence [*Bevorstand*[68]]. » La mort n'est pas quelque chose que l'on attend — penser ainsi c'est situer la mort dans le domaine de *Vorhandenheit*, des objets substantifs ; il faut la penser dans la structure exitentiale, c'est-à-dire comme une manière possible d'être : « En fait de pouvoir-être, le Dasein n'est pas en mesure de dépasser la possibilité de la mort. La mort est la possibilité de la pure et simple impossibilité du Dasein[69]. » La mort est une manière possible d'être qui est l'impossibilité du *Dasein* et qui est toujours imminente. Ce concept d'imminence illustre la manière dont la mort se situe dans le futur mais non pas comme un événement qui arrivera ; nous nous rapportons à la mort en tant que toujours imminente,

[67] Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 74.

[68] *Ibid.*, p. 304.

[69] *Ibid.*, p. 305.

c'est-à-dire située dans le futur mais sans aucune autre détermination temporelle — cette indétermination peut d'ailleurs conduire à un rapport inauthentique avec la mort, ignorée par le *Dasein* préoccupé de ses affaires quotidiennes. Cette modalité temporelle du toujours-futur se trouve souvent chez Blanchot. La dimension du toujours déjà est également important pour Heidegger : « dès que le Dasein existe, il est déjà jeté aussi dans cette possibilité [de la mort[70]]. » La mort, en tant que caractère existentiale, est *toujours déjà* une manière possible d'être pour le *Dasein*, comme le fruit de Rilke porte toujours déjà son noyau.

L'analyse existentiale de la mort chez Heidegger peut ainsi être lue comme une illustration de la structure blanchotienne du temps comme à la fois le passé immémorial et le futur qui n'arrivera jamais, structure explicitée par la notion d'imminence et celle des manières possibles d'être. Il faut noter que Blanchot abandonne la formule heideggerienne de « la possibilité de l'impossibilité » pour décrire la mort, et inverse les termes ; il évoque quelquefois la mort comme l'impossibilité de la possibilité, et emploie le plus souvent la formule « l'impossibilité de la mort ». Cette inversion est partiellement dû à l'influence de Lévinas (le concept d'« il y a » dans *De l'existence à l'existant*) et de Bataille (la notion de « l'impossible »), mais révèle aussi un enjeu important : la pensée blanchotienne de l'impersonnel l'empêche d'accepter une pensée de la mort comme personnelle.

Pour Heidegger, la mort n'est pas seulement une possibilité d'être ; elle est « la possibilité la plus propre[71] », propre au sens de l'appartenance unique. Il emploie aussi le mot « *Jemeinigkeit* », « être-chaque-fois-à-moi ». Dans § 47 d'*Être et temps*, Heidegger écrit sur l'impossibilité de délégation quand il s'agit de la mort : « cette possibilité de représenter par délégation va voler en éclat pour peu qu'il s'agisse de représenter la possibilité d'être qui constitue l'arrivée-à-la-fin du Dasein et lui confère comme telle son entier[72]. » La mort est ainsi « constituée ontologiquement par l'être-chaque-fois-à-moi et par l'existence[73]. » Puisqu'elle est la possibilité la plus propre, la plus « à-moi », une attitude authentique envers la mort conduit à l'« esseulement » du *Dasein* :

[70] *Ibid.*

[71] *Ibid.*

[72] *Ibid.*, p. 293.

[73] *Ibid.*, p. 294.

La mort n'« appartient » pas seulement de manière indifférente au Dasein qui est le mien mais elle réclame *au contraire celui-ci* dans ce qu'il a d'unique*. L'absence de relation de la mort entendue en y marchant esseule le Dasein sur lui-même. […] Le Dasein n'est proprement lui-même que dans la mesure où* en tant qu*'être préoccupé après… et être en souci mutuel pour… il se projette prioritairement sur son pouvoir-être le plus propre et non sur la possibilité du nous-on. La marche d'avance jusqu'à la possibilité sans relation force l'étant en marche dans la possibilité à assumer de lui-même son être le plus propre à partir de lui-même*[74].

En assumant cette manière d'être la plus propre, le *Dasein* résiste à son absorption constante par le souci quotidien dans le monde et par la collectivité, le fameux « on [*das Man*]» heideggerien. Cet acte d'assumer la mort, nommé aussi « être vers la mort [*Sein zum Tode*] », permet au *Dasein* d'atteindre son authenticité (*Eigentlichkeit*) dans la mesure où il devient ainsi « le sien [*eigen*] » au sens fort du terme.

Heidegger résume ce chemin vers l'authenticité d'un ton presque lyrique :

La caractérisation de l'être propre vers la mort dans sa projection existentiale se résume ainsi : la marche d'avance révèle au Dasein la perte dans le nous-on et le place devant la possibilité d'être soi-même sans attendre de soutien du souci mutuel qui se préoccupe — mais d'être soi-même dans cette liberté passionnée, débarrassée des illusions du on, factive, certaine d'elle-même et s'angoissant : la liberté envers la mort[75].

L'angoisse de la mort est accompagnée par une « liberté passionnée » ainsi qu'une fierté de s'être dégagé de la masse, d'avoir sorti de son existence inauthentique. C'est précisément cette rédemption par une forme personnelle de la mort que Blanchot refuse en qualifiant la mort d'impossible. Comme impossibilité, la mort ne peut être la possibilité la plus propre ni transformée en une affirmation du personnel ; et il est discutable qu'elle situe encore à l'intérieur de la structure existentiale heideggerienne puisque celle-ci est constituée par « les manières possibles d'être ». Au mot « authentique », que Blanchot emploie aussi quelquefois, il préfère celui d'« intimité » pour décrire un rapport juste avec la mort ; la résonance heideggerienne évoque trop le rapprochement de l'authentique et du personnel, du mot «

[74] *Ibid.*, p. 318.

[75] *Ibid.*, p. 321.

Eigentlichkeit » et de l'adjectif « *eigen* ». L'impossibilité de la mort prendra plusieurs formes chez Blanchot, à commencer par son inaccessibilité.

5. L'espace intérieur du monde

Dans son commentaire sur *Élégies de Duino*, Blanchot reformule la question de la mort en termes de son accessibilité. Si le ressort de la création artistique est une relation juste avec la mort, comment une telle relation est-elle possible vu que la mort est ce dont on ne peut avoir l'expérience ? On pourrait dire que Blanchot cherche dans *Élégies de Duino* une conceptualisation de cette inaccessibilité de la mort et y identifie la recherche d'une relation malgré cette inaccessibilité.

Blanchot résume ici la pensée de Rilke avec les concepts pré-phénoménologiques de conscience et de représentation. D'après le poète, nous nous interposons toujours entre nous-même et tous les objets de perception parce que nous avons accès, non aux objets eux-mêmes, mais à notre représentation de ces objets. Pour employer l'expression de Rilke sur laquelle insiste Blanchot, nous sommes toujours « détournés ». L'inaccessibilité n'est pas le propre de la mort, mais qualifie tous les objets ; la conscience humaine semble prisonnière d'elle-même. Contrairement à cette condition humaine de l'enfermement, l'animal vit dans l'Ouvert, dans accès au monde sans médiation. En accord avec toutes ces métaphores spatiales, la mort est « le côté qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous[76] », écrit Rilke dans une lettre célèbre à Witold Hulewicz du 13 novembre 1925. Cependant, Blanchot affirme le contraire :

> *La mort serait, en ce sens, l'équivalent de ce qui a été appelé l'intentionnalité. Par la mort, « nous regardons au-dehors avec un grand regard d'animal ». Par la mort, les yeux se retournent, et ce retournement, c'est l'autre côté, et l'autre côté, c'est le fait de vivre non plus détourné, mais retourné, introduit dans l'intimité de la conversion, non pas privé de conscience, mais, par la conscience, établi hors d'elle, jeté dans l'extase de ce mouvement*[77].

Le mot « intentionnalité » doit être compris dans son sens sartrien plutôt que husserlien ; le philosophe français définit la conscience comme « un mouvement pour se fuir, un glissement

[76] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 170.

[77] *Ibid.*, p. 172-173.

hors de soi[78] » ; Blanchot, marqué par sa lecture de Heidegger, préfère le mot d'extase entendu dans son sens grec. La mort devient extrêmement ambiguë, sinon contradictoire, dans ce passage de Blanchot : « l'autre côté » est à la fois l'inaccessible et l'espoir d'une communion immédiate avec le monde. L'état qui nous permet de l'atteindre s'appelle, selon Blanchot, *Weltinnenraum*, « l'espace intérieur du monde », un mot composé proposé par Rilke dans le poème « Presque tout le réel invite à la rencontre… » recueilli dans *Élégies de Duino*. Voici la strophe en question : « Un *même* espace unit tous les êtres : espace / intérieur du monde. En silence l'oiseau / vole au travers de nous. Ô, moi, qui veux grandir, / je regarde au-dehors, et *en* moi grandit l'arbre[79]. » L'éloge de l'union de soi et du monde, union qui fait que les événements extérieurs (l'oiseau vole et l'arbre grandit) se passent simultanément à l'intérieur du sujet (« au travers nous », « *en* moi »). L'absence de frontière entre le dedans et le dehors est décrite par une fantasmagorie physique : l'oiseau et l'arbre pénètrent le corps humain comme si les trois perdaient leur matérialité individuelle qui les empêchaient d'occuper un même point dans l'espace.

Blanchot ne s'arrête pas longtemps sur la notion de *Weltinnenraum* et se tourne vers une autre notion bien connue de Rilke, l'Ouvert, que Blanchot utilise de manière presque interchangeable avec la précédente. Sujet central de la huitième élégie, l'Ouvert désigne la région habitée par les animaux qui, contrairement à l'homme sous la malédiction de la conscience et de la représentation, communiquent avec le monde sans aucune médiation[80]. Ignorant le fait que l'être humain est lui-même une espèce biologique et que des millions d'espèces animales se regroupent mal dans une même catégorie, Rilke développe une pensée similaire à ce que Jean-Marie Schaeffer nomme la thèse de l'exception humaine, thèse selon laquelle « le monde des êtres vivants est constitué de deux classes radicalement disjointes, les formes de vie animales d'un côté, l'homme de l'autre[81]. »

Selon la reconstruction de Blanchot, la manière dont on se rapproche de l'Ouvert ou de l'espace intérieur du monde ne consiste pas à sortir de soi, mais à descendre plus profondément

[78] Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de Husserl » (1939), dans *Critiques littéraires. (Situation, I)*, *op. cit.*, p. 30.

[79] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 568.

[80] Pour une analyse philosophique du concept de vie et de la question des animaux à partir de cette notion, voir Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joel Gayraud, Pris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2002.

[81] Jean-Marie Schaeffer, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2007, p. 26.

dans l'intériorité. S'appuyant sur la même lettre à Hulewicz, Blanchot propose d'appeler « conversion[82] » l'opération par laquelle la conscience, devenue plus intérieure, établit des « significations plus hautes ou plus exigeantes, plus proches aussi peut-être de leur source et du jaillissement de cette source[83] ». Pour l'instant, cette conscience convertie ressemble à la conscience phénoménologique tout court, et Blanchot la décrit dans un langage similaire à celui de Sartre comme « la force du dépassement où l'intimité est l'éclatement et le jaillissement du dehors[84]. » Pourquoi ce mouvement vers l'intériorité conduit à l'ouverture vers l'extériorité ? C'est que le retour à soi est pensé comme un rejet de la représentation ; la conscience « convertie » ne s'éloigne pas du dehors, mais des objets représentés qui s'interposent entre la conscience et le monde. Blanchot explique très bien pourquoi Rilke introduit ici l'opposition entre le visible et l'invisible : la représentation ayant été rejetée, l'objet dans la conscience ne peut qu'être invisible. Avec cette notion de la « transmutation » du visible en invisible, Rilke finit par aller à l'encontre de la phénoménologie dans la mesure où il imagine une relation pure avec l'objet sans sensibilité. Le fait que la sensibilité est considérée comme l'obstacle à un rapport authentique aux objets révèle jusqu'à quel point la pensée de Rilke repose sur une vision traditionnelle de l'épistémologie. Blanchot met ici en scène le personnage de Noé, absent dans la correspondance de Rilke :

> *Chaque homme est appelé à recommencer la mission de Noé. Il doit devenir l'arche intime et pure de toutes choses, le refuge où elles s'abritent, où toutefois elles ne se contentent pas de se garder telles qu'elles sont, telles qu'elles s'imaginent être, étroites, caduques, des attrape-vie, mais où elles se transforment, perdent leur forme, se perdent pour entrer dans l'intimité de leur réserve, là où elles sont comme préservées d'elles-mêmes, non touchées, intactes, dans le point pur de l'indéterminé*[85].

Noé est à la fois la figure de la destruction et de la préservation. Dans l'analogie de Blanchot, le déluge destructeur est nécessaire : il faut que les représentations soient détruites (inondés) pour que la forme d'objets visée par Rilke émerge et puis survive dans l'arche de Noé. Rappelons-nous une citation de Hegel dans « La littérature et le droit à la mort » : « Le premier acte, par lequel Adam se rendit maître des animaux, fut de leur imposer un nom, c'est-

[82] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 178.

[83] *Ibid.*, p. 178-179.

[84] *Ibid.*, p. 179.

[85] *Ibid.*, p. 180.

à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants[86]) ». D'un côté, Adam incarne l'acte de nomination qui équivaut à un meurtre au sens où la conceptualité d'un nom élimine la matérialité de la chose. De l'autre, le déluge biblique détruit la part sensible des objets. Noé, fût-il un sauveur, n'est pas loin de la figure meurtrière d'Adam dans « La littérature et le droit à la mort ».

La possibilité de cette tâche de la transmutation en invisible repose sur deux propriétés humaines, le langage et la mort. D'abord, Blanchot relie la question du langage à la notion de l'absence :

> *Parler, c'est essentiellement transformer le visible en invisible, c'est entrer dans un espace qui n'est pas divisible, dans une intimité qui existe pourtant hors de soi. Parler, c'est s'établir en ce point où la parole a besoin de l'espace pour retentir et être entendue et où l'espace, devenant le mouvement même de la parole, devient la profondeur et la vibration de l'entente*[87].

Les arguments de Blanchot deviennent difficiles à suivre à partir de ce point ; il l'admet lui-même et en attribuer la cause à l'incertitude de Rilke face à cette question. On peut supposer que le langage n'est pas considéré comme médiation et représentation, mais comme la constitution d'un espace qui exclut la matérialité sensible des objets. En ce sens-là, parler c'est « transformer le visible en invisible ». S'agit-il de toutes formes de langage ? Blanchot utilise ensuite le mot de « chant » à propos des *Sonnets à Orphé*e, ce qui suggère que le langage en question est la poésie ou le langage littéraire.

Deuxièmement, la possibilité de ce « chant » est lié à la mortalité et à la finitude de l'homme. L'acte de transformer le visible en invisible est reformulé comme une affirmation de l'absence, une condition à laquelle les êtres humains, « [n]ous les plus évanescents[88] », semblent particulièrement liée. L'homme est le plus évanescent au sens où, selon la huitième élégie, il est *conscient* de sa mort, contrairement aux animaux qui sont « libre[s] de toute mort [89]». Encore une fois, Blanchot considère la mort comme une puissance de l'absence, et mourir est ainsi associé à l'entreprise de la transmutation en invisible. Orphée devient la figure emblématique de cette union de la mortalité et de la création : « Orphée est l'acte des

[86] *Id.*, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 312.

[87] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 183.

[88] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 550.

[89] *Ibid.*, p. 548.

métamorphoses, non pas l'Orphée qui a vaincu la mort, mais celui qui toujours meurt, qui est l'exigence de la disparition, qui disparaît dans l'angoisse de cette disparition, angoisse qui se fait chant, parole qui est le pur mouvement de mourir[90]. » L'acte de vaincre la mort fait référence à la descente aux enfers d'Orphée. Par sa musique, le poète mythique convainc Hadès de libérer Eurydice ; le chant (Orphée) s'avère plus puissant que la mort (Hadès). Certes, il ne s'agit jamais de vaincre la mort chez Blanchot — même dans la célèbre réécriture du mythe d'Orphée dans le chapitre « Inspiration » de *L'Espace littéraire*, Blanchot se focalise presque uniquement sur le moment où Orphée *perd* Eurydice, où il ne triomphe pas de la mort. Mais pourquoi Orphée est-il « celui qui toujours meurt » et « l'exigence de la disparition » ? Blanchot cite trois vers de Rilke pour soutenir ce point : « O toi, dieu perdu ! Toi, trace infinie ! / Il fallut qu'en te déchirant la puissance ennemie enfin te dispersât, / Pour faire de nous maintenant ceux qui entendent et une bouche de la nature[91]. » Dans cette citation, la disparition semble la condition pour la réalisation du chant. Les trois vers cités sont la dernière strophe du sonnet XXVI de la première partie des *Sonnets à Oprhée*, sonnet qui a pour sujet la mort d'Orphée, son déchirement par des ménades. Le thème du poème consiste à rendre compatibles la mort d'Orphée et son chant ; même le corps déchiré, sa « voix gard[e] comme demeure alors le lion, le roc / l'arbre, l'oiseau[92]. » Comme le révèlent les trois vers cités par Blanchot, ce déchirement semble même nécessaire pour l'actualisation et la propagation du chant, comme si la dispersion des parties du corps équivalait à la diffusion de la musique. À cela Blanchot ajoute la pensée rilkienne de la mort comme unie à la vie, comme l'autre face cachée de la vie ; c'est ainsi qu'Orphée peut être décrit comme « celui qui toujours meurt ». Dans une certaine mesure, Orphée est un survivant emblématique à l'instar de Gracchus. Cette proposition est évidente quand on pense à sa descente aux enfers ; Orphée est capable de retourner au monde humain après avoir confronté Hadès (la Mort). Mais ce qui le rapproche de Gracchus et de la figure plus blanchotienne du survivant, c'est sa mort décrite pas Rilke et Blanchot : il est mort, mais il a survécu en même temps dans son chant. Selon une version du mythe, les bacchantes jettent la lyre d'Orphée et son corps démembré dans un fleuve mais sa tête déliée continue à chanter. La tête d'Orphée qui chante encore est peut-être la meilleure image de la survivance blanchotienne : la moindre distance possible avec la mort (dans ce cas-là aucune distance) sans

[90] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 184.

[91] Traduction de Blanchot. *Ibid.*

[92] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 599.

perdre le pouvoir de chanter. Comme la survie de Gracchus, la tête d'Orphée qui chante est le fantasme ultime de l'écrivain blanchotien.

Quant à la spécificité de ce chant ou de ce langage poétique, Blanchot décrit une dualité — non loin de sa démarche dans « La littérature et le droit à la mort » — en insistant sur « l'incertitude » ou la diversité de la pensée chez Rilke. D'une part, la fonction de la poésie consiste à donner une forme à l'informe de l'existence brute. Blanchot cite un poème non recueilli de juin 1924, « À travers quoi les oiseaux se jettent… », poème qui porte sur les mêmes sujets de l'espace et de la relation avec les choses[93]. Le mot-clé est « retenue » : « Entoure [l'arbre] de retenue. / Il ne sait se limiter. Ce n'est qu'en prenant forme /dans ton renoncement qu'il devient réellement arbre[94]. » L'espace intérieur rilkien confère une forme, par conséquent un sens, au l'être chaotique dépourvu de signification. Il est évidemment difficile de savoir comment cette fonction formatrice est compatible avec l'autre mission de cet espace : la destruction de la représentation et, en un sens, de la forme. On pourrait pourtant imaginer deux moments dans cette phénoménologie poétique de Rilke présentée par Blanchot : d'abord, le rejet de la représentation permet d'atteindre l'être brut, non déformé par la conscience humaine. Ensuite, le geste poétique ou le chant rend intelligible ce contact avec l'être brut ; il le saisit dans une forme littéraire, distincte de la forme de la représentation perceptive. Comme Blanchot le résume dans une belle formule, « retenir [la force de l'indéterminé et la pure violence de l'être] en lui imposant la retenue, l'accomplissement d'une forme[95]. » Selon Blanchot, cette démarche caractérise *Nouveaux poèmes* de Rilke, recueil qui exemplifie ce désir apollinien de la forme, désir pas assez radical aux yeux de Blanchot. Cette méfiance envers la forme imposée à l'informe s'exprime aussi au début de *L'Espace littéraire*, où Blanchot développe sa théorie de l'œuvre. Le « poème-chose » de Rilke, objet unifié, fini et autonome, contraste avec l'œuvre blanchotienne définie par l'ouverture et la virtualité[96].

D'autre part, à l'opposé de la clôture du poème-chose, Blanchot postule une parole poétique de la porosité, parole qui permet une libre circulation entre le langage et les choses. Ici sont essentielles les métaphores aériennes, reprises par Blanchot qui cite un des *Sonnets à Orphée* : « Chanter en vérité est un tout autre souffle. / Un souffle pour rien. Un vol dans le

[93] *Ibid.*, p. 915.

[94] Traduction de Blanchot. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, 185.

[95] *Ibid.*

[96] *Ibid.*, p. 43.

dieu. Un vent[97]. » Cette forme de parole n'est pas clairement définie. Qu'est-ce qui distingue cette forme de langage des autres ? Sur quoi repose cette capacité de communion mystique ? Ce que nous décrivent Rilke et Blanchot est plutôt un état poétique idéal qu'une théorie du langage littéraire. On pourrait surtout retenir que la poésie devient « une dépense[98] » vouée à la disparition. Au lieu du langage-objet ou langage-capture, nous sommes face au langage-souffle qui est plus proche de l'œuvre blanchotienne privée de toute existence stabilisée.

La thématique de la disparition nous ramène à la question de la mort puisqu'elle est intimement liée à notre finitude. La mort n'échappe pas ici au schéma blanchotien de la dualité. S'appuyant sur la huitième *Élégie*, Blanchot oppose deux vers : « ne voir que la mort » et « près de la mort, on ne voit plus la mort ». La première condition équivaut à une objectivation de la mort, un processus complice de la pensée de représentation en général. La mort est « vue » comme un objet et non pas pensée comme la face cachée de la vie. Selon la deuxième citation, la mort est la première « chose » que le poète transforme en invisible pour qu'elle ne s'interpose pas entre lui et le monde, pour qu'elle entre dans une relation d'*intimité* avec nous, pour employer un mot blanchotien. Cette mort devient « une intimité de la transmutation[99] » et l'origine de l'invisibilité ; c'est après cette opération que l'on est capable de transformer les objets en invisible. Si l'homme mortel « ne voit que la mort », il faut qu'elle soit retirée, comme un écran, en premier lieu pour que le contact avec le monde soit possible. Le rejet de la représentation commence par celui de la mort représentée.

Le rapport entre le langage et la mort s'affirme d'une autre manière. Pour revenir à la thèse de « l'exception humaine », l'homme est la seule espèce à même de percevoir la mort selon Rilke. À cela s'ajoute la capacité linguistique réservée à l'être humain, qui est non seulement mortel mais aussi à mesure d'affirmer sa mortalité par le langage : « nous ne sommes pas seulement parmi ceux qui passent, mais, dans ce royaume du penchant, nous somme aussi ceux qui consentent à passer, qui disent Oui à la disparition et en qui la disparition se fait dire, se fait parole et chant[100]. » Il faut noter que la mort ici affirmée n'est plus la mort personnelle dont Malte incarne l'espoir et la nostalgie. Comme Blanchot le remarque justement, Rilke décrit une nouvelle conception de la mort impersonnelle dans *Les Élégies* et *Sonnets*.

[97] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 587.

[98] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 187.

[99] *Ibid.*, p. 192.

[100] *Ibid.*, p. 193.

L'impersonnel n'est plus synonyme du moderne, de l'industriel et de l'absence de sens, mais une sortie de soi essentielle à la création poétique.

Dans cette synthèse déroutante de Rilke, Blanchot trouve deux manières de répondre à la question difficile du rapport entre l'écriture et la mort, du lien qui permet d'établir une équivalence entre écrire et mourir. D'un côté, le statut singulier de la mort dans le projet de la destitution de la représentation. Selon l'hypothèse rilkienne que la perception de la mort contrarie l'accès au monde, l'abolition de la mort représentée est une étape préliminaire pour congédier la représentation en général. De l'autre, l'intimité avec la mort, requise pour bannir la représentation, demande son actualisation dans le langage.

6. Le regard d'un cadavre : la vision poétique selon Blanchot et Rilke

Cette nouvelle conception de la mortalité se manifeste non seulement dans la parole poétique, mais dans le regard du poète. Blanchot utilise le mot « regard » au sens littéral et non comme une métaphore de la relation perceptive au monde en général. La question de la visibilité se pose de manière plus directe que dans la discussion sur la transmutation en invisible. Dans l'analyse de la transmutation rilkienne, Blanchot insiste tant sur l'absence que la dimension sensorielle des choses semble absente. La critique de la représentation doit-elle exclure définitivement le sensible ou conduit-elle à une nouvelle notion de la sensibilité ? Si « l'espace intérieur du monde » ressemble parfois à une région dématérialisée de la communion mystique, Blanchot réhabilite les sensations dans une petite section intitulée « L'expérience extatique de l'art », texte dans lequel Blanchot aborde la question du regard et qui me paraît décisif.

La transformation poétique de soi exige un certain regard : « je ne me sauve pas moins en voyant les choses que je ne les sauve en leur ouvrant accès à l'invisible[101]. » D'abord, la conversion poétique a été imaginée comme une descente en soi, un retournement vers l'intérieur. Blanchot complique cette thèse en la complétant d'une nouvelle dynamique, celle de l'attention à l'extérieur. Ainsi la transmutation est-elle déclenchée non pas par une trajectoire en sens unique (du monde à soi), mais par deux mouvements dans des directions opposées réalisés en même temps. Ces deux mouvements sont également nécessaires, et l'un ne s'accomplit pas sans l'autre. C'est parce que nous regardons dehors que nous sommes

[101] *Ibid.*, p. 196.

d'avantage capable d'entrer dans l'intériorité ; et c'est parce que nous nous retournons vers nous-mêmes que nous savons mieux regarder. Ensuite, le mot « invisible » n'est pas abandonné mais devient, contrairement à l'apparence, lié à la sensibilité :

> *Tout se joue dans le mouvement de voir, lorsqu'en celui-ci mon regard, cessant de se porter en avant, dans l'entraînement du temps qui l'attire vers les projets, se retourne pour regarder « comme per-dessus l'épaule, en arrière, vers les choses », pour atteindre « leur existence close » que je vois alors comme achevée, non pas s'effritant ou se modifiant dans l'usure de la vie active, mais telle qu'elle est dans l'innocence de l'être, de sorte que je les vois avec le regard désintéressé et un peu distant de quelqu'un qui vient de les quitter*[102].

Essentiellement, Blanchot mobilise un argument qu'il a développé surtout dans ses écrits sur Malraux, argument que nous pouvons considérer comme une version moderne du désintéressement esthétique kantien : le beau est distinct de l'utile ou du bon[103]. Pour aller plus loin, comme l'ont fait Malraux, Lévinas et Blanchot, il faut priver les choses de leurs contextes pragmatiques pour qu'ils surgissent comme objets esthétiques. L'esthétique, ou le sensible selon l'étymologie, est occulté par le pragmatisme de la vie quotidienne, une attitude qui transforme les objets en matériaux ou moyens et que le regard esthétique doit remplacer. Cette pensée est loin d'être originale ; ce qui est significatif, c'est que le surgissement du sensible est ainsi introduit dans cette reconstruction de la pensée rilkienne, qui tend à l'abstraction sous la plume de Blanchot. La formule « l'innocence de l'être » ne renvoie pas à un état mystique ou à une région métaphysique, mais à l'apparition du concret et du matériel.

Ce qui est aussi original chez Blanchot, c'est qu'il associe ce regard esthétique à la mort :

> *Ce regard désintéressé, sans avenir, et comme du sein de la mort, par lequel « toutes les choses se donnent d'une manière à la fois plus éloignée et en quelque sorte plus vraie », est le regard de l'expérience mystique de Duino, mais c'est aussi le regard de « l'art », et il est juste de dire*

---

[102] *Ibid*., p. 196.

[103] Kant définit ainsi le bon, notion qui renvoie à la dimension pragmatique en question : « Est bon ce qui, grâce à la raison, par le simple concept, plaît. Nous disons bon-à-quelque-chose (utile) ce qui ne plaît qu'à titre de moyen ; nous disons bon-en-soi ce qui plaît par lui-même. En l'un et l'autre cas il y a toujours le concept d'un but, par conséquent le rapport de la raison à un acte de volonté (tout au moins possible), et par suite une satisfaction concernant l'existence d'un objet ou d'une action, c'est-à-dire un certain intérêt. » Dans la contemplation du beau le sujet est, au contraire, sans intérêt et « indifférent à l'existence de l'objet ». Je passe à côté de la catégorie de l'agréable, moins pertinente pour ce contexte. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993, p.68, 71.

que l'expérience de l'artiste est une expérience extatique et qu'elle est, comme celle-ci, une expérience de la mort. Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort[104].

La métaphore de la mort (« *comme* du sein de la mort », je souligne) est utilisée d'une manière plutôt rare chez Blanchot. Elle sert de qualifier le désintéressement, le retrait du contexte pragmatique de la vie. Dans ce passage, il y a une pensée hyperbolique sous-jacente dont la formulation peut éclairer cette comparaison : vu que le pragmatique, le mode primordial de l'existence, omniprésents dans la vie — comme l'a montré Heidegger qui privilégie la *Zuhandenheit* dans *Être et temps* —, le meilleurs contemplateur du beau, censé sortir du pragmatique, est quelqu'un sans vie, quelqu'un de mort : « [l'art] s'intéresse aux réalités selon le désintéressement absolu, cette distance infinie qu'est la mort[105]. » L'archétype du regard artistique est le regard d'un cadavre — on peut facilement imaginer Blanchot écrire une phrase similaire pour la désinvolture logique dans l'idée d'un cadavre qui voit. Cette image se rapproche aussi de la survie de Gracchus et d'Orphée. Un cadavre qui voit est un survivant blanchotien au sens où, au sein de la mort, il ne perd pas son pouvoir d'agir sur le plan esthétique, ce pouvoir renforcé d'ailleurs par son état de mort.

Le mot « extase » dans le paragraphe cité paraît également curieux. Blanchot l'hérite sans doute de Heidegger pour qui le mot signifie étymologiquement « hors de soi » ; le philosophe allemand utilise quelquefois le mot composé « *Außer-sich* [hors-de-soi] » comme synonyme de l'extase. *Dasein* est extatique, c'est-à-dire originellement hors de soi et dans le monde ; l'aspect temporel du *Dasein* est aussi défini par la même idée : « La temporation dans l'unité des extases [*Zeitigung in der Einheit der Ekstasen*[106]] ». Blanchot n'applique la notion d'extase ni à l'espace ni au temps, mais au retrait du contexte pragmatique de la vie. Le résultat est une inversion, probablement inconsciente, de la philosophie heideggerienne. Chez Heidegger, une des raisons pour lesquelles *Dasein* est hors de soi — extatique — est précisément ses interactions pragmatiques avec le monde ; Blanchot utilise le même mot pour en décrire le refus. Le poète blanchotien est *hors de son moi pragmatique*, de ce moi emprisonné dans une relation au monde qui ignore le sensible. Cette interprétation est

[104] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 196.

[105] *Ibid.*, p. 198.

[106] Martin Heidegger, *Être et Temps*, *op. cit.*, p. 389. *Id.*, *Sein und Zeit*, *op.cit.*, p. 329. Pour une synthèse de la philosophie du temps chez Heidegger, voir Françoise Dastur, *Heidegger et la question du temps*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1990.

préférable si nous voulons rester le plus près possible du texte de Blanchot, mais le rapprochement de l'extase et de la mort évoque aussi le sens figuré du mot : la jouissance, le ravissement dont l'intensité tue le sujet. Un clin d'œil à Bataille dont Blanchot a lu et admiré *L'Expérience intérieure* et *Le Coupable*.

Le regard poétique se révèle inséparable d'une intimité extrême avec les choses, jusqu'au point où toutes les choses sont dignes d'intérêt artistique. Blanchot cite une lettre de Rilke à Merline du 23 février 1921 :

> *[…] j'ai puis découvrir en moi un calme immense et comprendre, malgré tout, à quel point toute chose est sauve pour moi […] moi, à partir de tes petites primevères, je puis repartir à neuf ; vraiment, rien ne m'empêche de trouver toutes choses inépuisables et intactes : où l'art prendrait-il son point de départ si ce n'était dans cette joie et cette tension d'un commencement infini*[107] *?*

Pour reprendre la belle formule de Hofmannsthal citée par Blanchot : il faut avoir des yeux sans paupières[108]. Blanchot explique cette attitude d'égalité absolue face aux choses par la relation entre les actions humaines et la hiérarchie des choses : c'est précisément le contexte pragmatique de l'homme qui détermine les places des objets dans un système de valeurs (par exemple, un objet a plus de valeur s'il est pertinent pour un acte qui nous préoccupe actuellement) :

> *L'art ne doit pas partir des choses hiérarchisées et « ordonnées » que notre vie « ordinaire » nous propose : dans l'ordre du monde, elles sont selon leur valeur, elles valent et les unes valent plus que les autres. L'art ignore cet ordre […] S'il part donc des choses, c'est de toutes sans distinction : il ne choisit pas, il a son point de départ dans le refus même de choisir*[109].

Avec cette idée de l'égalité radicale des êtres, Blanchot touche à une caractéristique déterminante de ce que l'on peut appeler la modernité littéraire. Dans l'histoire philosophique de la littérature proposée par Rancière, la destruction des hiérarchies, celles de genres littéraires et des sujets, marque la transition entre le régime représentatif et le régime esthétique. L'originalité de Rancière consiste à situer le point de rupture, le changement dans les *a priori*

[107] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 198.

[108] *Ibid.*, p. 199.

[109] *Ibid.*, p. 198.

esthétiques, non pas au moment de la contestation du roman balzacien ou zolien (vision partagée par les symbolistes, les surréalistes et le Nouveau Roman), mais au moment de l'émergence du roman réaliste. À propos de Stendhal, Hugo et Balzac, Rancière écrit : « Tout peut être intéressant, tout peut arriver à n'importe qui, tout peut être copié par l'homme de plume[110]. » Non gouverné par la logique classique de l'intrigue, de l'enchaînement des actions selon la nécessité et la vraisemblance, le roman réaliste multiplie les descriptions des objets et des lieux, les détails sensibles qui ne servent pas à avancer l'histoire ou à remplir une fonction narrative. *L'Éducation sentimental*, dont l'absence de logique narrative et l'insignifiance des événements ont gêné Barbey d'Aurevilly, est un roman dans lequel « il n'y a *que des détails*[111] », selon la formule hyperbolique de Rancière. Du côté de la poésie, c'est *Leaves of Grass* de Walt Whitman qui, en 1855, institue cet espace démocratique du sensible dans la littérature. Dans certains poèmes, le foisonnement des objets ressemble à un « [c]atalogue de commissaire-priseur[112] ». Et dans le poème VII de la section éponyme de l'édition de 1960, Whitman écrit l'une des plus beaux manifestes de cette vision esthétique dans deux versets :

> *Je suis convaincu que la majesté et la beauté du monde se trouvent, à l'état latent dans la moindre de ses parcelles […] Je suis convaincu qu'il y a aussi dans les choses insignifiantes, les insectes, les gens vulgaires, les esclaves, les nains, les mauvaises herbes, le rebut, beaucoup plus que je ne croyais*[113].
> *(I do not doubt but the majesty and beauty of the world are latent in any iota of the world […] I do not doubt there is far more in trivialities, insects, vulgar persons, slaves, dwarfs, weeds, rejected refuse, than I have supposed*[114] *[…])*

La pensée de Rilke et de Blanchot sont des échos lointains de cette mutation qui s'est déjà manifestée au cours du 19e siècle.

Il faut souligner que le regard de l'égalitarisme, de la non-distinction, n'est pas seulement une notion abstraite comme chez Blanchot. Il est un phénomène anthropologique et

---

[110] Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 74.

[111] *Id.*, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 21

[112] *Id.*, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, *op. cit.*, p. 93.

[113] La traduction française citée dans Laurent Jenny, *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, *op. cit.*, p. 24.

[114] Walt Whitman, *Leaves of Grass, 1860. The 150th Anniversary Facsimile Edition*, Jason Stacy (éd.), Iowa, University of Iowa Press, coll. « Iowa Whitman Series », 2009, p. 217.

concret qui fait événement dans l'histoire de la visibilité au 19e siècle. Une des critiques principales que l'on adressait à la photographie est précisément ceci : elle saisit tous les objets dans le champ visuel avec le même degré de précision et de détail, contrairement à la peinture où l'artiste oriente notre regard par une variation de ce degré, privilégie certains objets et laisse les autres plus flous en arrière-plan ou en marges. Le regard que décrit Rilke et Blanchot a été imposé aux gens du 19e siècle par la photographie. L'uniformisation du degré de précision et l'égalité de tous les détails sont intolérables pour Delacroix, qui écrit le 1er septembre 1859 :

> *Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé pour rendre d'une manière absolue, laisse certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles, les mousses, les insectes, etc.*[115]

Il préfère ainsi les photographies défectueuses qui gardent le flou. Et le désir de tout représenter lui paraît monstrueux, un désir qu'il identifie à la fois dans la pratique photographique et dans la littérature de l'époque :

> *Notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive ; ce dernier fait encore, à notre insu, un travail particulier ; il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures celles qu'il éprouve et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le même effet, saisie sous des aspects différents. Ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne, c'est la prétention de tout rendre ; l'ensemble disparaît, noyé dans les détails, et l'ennui en est la conséquence*[116].

Profusion de détails qui submerge le sens global — une critique similaire à celle de Barbey d'Aurevilly à propos de *L'Éducation sentimental*.

Dans Salon de 1859, Baudelaire lance une attaque virulente contre la photographie dans une allégorie caricaturale :

---

[115] Eugène Delacroix, *Journal. 1822-1863*, Paris, Plon, coll. « Les Mémorables », 1996, p. 744.

[116] *Ibid.*

Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature […]. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature […]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal[117].

L'exactitude photographique contredit l'esthétique de l'inachèvement chez Baudelaire, qui préfère des tableaux non saturés, images qui laissent place à l'imagination, « la reine des facultés ». Comme Laurent Jenny l'a souligné, « une image doit s'achever *non sur la toile mais dans l'esprit du spectateur* » pour Baudelaire[118]. Les lacunes et le flou, qui impliquent la hiérarchie des objets visibles et qui sont le contraire de l'exactitude photographique, sont indispensable pour le travail de l'image et de l'imaginaire. Dans une lettre du 23 décembre 1865 adressée à sa mère, il écrit :

Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas, et tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules ; ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendues très visibles, très exagérés ; plus l'image est DURE, plus ils sont contents. […] Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin[119].

La non-distinction et de l'absence de hiérarchie dans la photographie ont ici pour résultat la « dureté » de l'image qui déplait aux yeux de Baudelaire. Les objets visuels anodins (les « verrues » et les « rides ») et les « trivialités », qui repoussent Baudelaire, sont pourtant exactement ce que revendique le regard esthétique chez Rilke et Blanchot ainsi que la poétique démocratique de Whitman.

---

[117] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 617.

[118] Laurent Jenny, *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, *op. cit.*, p. 45.

[119] Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de le Pléiade », 1973, p. 554.

La prose spéculative de Blanchot, qui nous entraîne avec le retournement éblouissant des concepts et la poéticité de son écriture, est incapable de nous montrer jusqu'à quel point cette nouvelle esthétique du regard peut être controversée et marque une mutation importante dans l'histoire de la littérature et de l'art visuel. Tandis que Rancière fait remarquer les attaques contre le roman réaliste, les réactions de Delacroix et de Baudelaire à la photographie sont peut-être encore plus révélatrices. L'exercice, commun chez les commentateurs, de fournir des exemples concrets à la pensée abstraite de Blanchot est souvent bénéfique. D'abord, l'histoire de l'invention de la photographie nous permet de réintroduire le visuel dans une discussion sur le regard. À propos d'un tel sujet, on ne peut se dispenser d'interroger les objets visuels ainsi que le discours sur eux. Ensuite, les critiques de la photographie que nous avons cités, l'auteur du « Peintre de la vie moderne » et le peintre qu'il admire, sont eux-mêmes figures de la modernité esthétique. Baudelaire, poète du mendiant, de la prostituée et de la charogne, ne serait pas contre l'idée de représenter « les choses insignifiants, les insectes, les gens vulgaires ». Cependant, quand cette forme de regard se concrétise dans une image grâce à l'invention technique, il est répugné. On se demande jusqu'à quel point cette esthétique de la non-distinction doit être comprise dans un sens littéral et si elle n'englobait pas trop de pratiques artistiques hétérogènes qu'il serait peut-être important de distinguer.

7. La mort et le regard d'Orphée

L'originalité de Blanchot consiste à expliciter une relation spécifique à la mort sous-jacente à ce regard esthétique. Il retourne à la question de la mort pour conclure son essai sur Rilke : « ce qu'il appelle point de départ est l'approche de ce point où rien ne commence, est "la tension d'un commencent infini" — l'art lui-même comme origine ou encore l'expérience de l'Ouvert, la recherche d'un mourir véritable[120]. » Blanchot touche à la question difficile du commencement. Il a déjà fait remarquer un double mouvement, une circularité, chez Rilke qui dessine en même temps une sortie de soi et une descente dans l'intériorité — les deux dynamiques se présupposent mutuellement. Cette structure de la circularité est récurrente chez Blanchot, mais il arrive ici à une conclusion différente :

> *Il faut donc partir, non plus des choses pour rendre possible l'approche de la mort vraie, mais de la profondeur de la mort pour me tourner vers l'intimité des choses, pour les « voir »*

[120] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 200.

vraiment, avec le regard désintéressé de celui qui ne se retient pas à lui-même, qui ne peut pas dire « je », qui n'est personne, la mort impersonnelle[121].

Deux questions se posent. D'abord, pourquoi Blanchot abandonne-t-il la structure de la circularité ? La circulation et l'origine inaccessible sont deux idées qui apparaissent aussi fréquemment sous sa plume. Les deux sont également légitimes comme interprétations de Rilke vu la diversité des sources citées. À ce moment, Blanchot est en train de proposer une réflexion générale et s'éloigne de plus en plus des textes du poète — les citations deviennent plus rares et quelques phrases déjà analysées sont reprises. La raison pour laquelle il privilégie la deuxième interprétation est que l'un des termes de la circularité rilkienne, le contact avec les choses, n'est pas pertinent pour penser l'impersonnalité de la mort, idée que Blanchot envisage de développer ici.

Deuxièmement, il s'agit ici de partir de la mort impersonnelle, déterminée comme condition nécessaire pour le regard poétique. On connait déjà l'argument qui associe la mort et ce regard : mourir c'est se retirer du contexte pragmatique de l'être-au-monde. Ce qui est intéressant c'est que le caractère impersonnel de la mort n'a pas été mis en avant dans cet argument. Si Heidegger décrit ce retrait des préoccupations quotidiennes comme esseulement — par conséquent la mort personnelle —, Blanchot n'explique pas clairement pourquoi cette forme de mort liée au regard poétique est impersonnelle pour lui. L'argument de Heidegger est évident : le contexte pragmatique implique toujours les interactions avec les autres. Quant à Blanchot, peut-on rapprocher le retrait du monde et la mort impersonnelle ? Il semble que, pour Blanchot, le désintéressement implique une aliénation de soi (« celui qui ne se retient pas à lui-même »). C'est un argument subtil suggéré implicitement et facilement négligé : le retrait des préoccupations quotidiennes ne signifie pas un retour à soi, mais une indifférence au monde *et à soi-même* ; sans cette indifférence à soi-même, l'homme ne se retire pas du contexte pragmatique, inséparable de la vie elle-même. En conséquence, le retrait d'être-au-monde équivaut à l'abandon du « je » (« [celui] qui ne peut pas dire "je" »), non à son affirmation. La mort du moi social est ainsi une forme impersonnelle de la mort.

Blanchot fait remarquer aussi l'existence d'une « purification » de la mort chez Rilke. Dans *Malte*, la mort impersonnelle témoigne d'une brutalité angoissante à cause de la privation du sens. Progressivement, elle devient la source d'espoir et de création dans les écrits plus

[121] *Ibid.*, p. 201.

tardifs du poète. Le mot « purification » renvoie peut-être à une transmutation vers invisible. En un sens, la mort elle-même est transmuée, débarrassée de sa réalité et devenue de plus en plus abstraite : on ne la rencontre plus à travers des expériences sensibles, concrètes et terriblement matérielles, comme l'a fait Malte pendant sa déambulation à Paris. Cependant, Blanchot soutient que cette nouvelle forme de la mort transmuée a un aspect horrifiant :

> *[…] c'est comme une autre forme de démesure, la projection de ce qui fait [de la mort] une impure transcendance, ce que nous ne rencontrons jamais, ce que nous ne pouvons saisir : l'insaisissable, l'absolue indétermination. […] si elle se dérobe, dé détourne toujours, ce mouvement, aussi bien que sa discrétion et son intimité essentielle, nous fait pressentir son irréalité profonde : la mort comme abîme, non pas ce qui fonde, mais l'absence et la perte de tout fondement*[122].

Si la mort inaccessible a été considérée comme la source dissimulée de la création et la condition pour révéler la beauté du monde, pourquoi la décrire maintenant comme abîme ? Le nouveau ton signale, en effet, un changement d'interlocuteurs. À partir de ce paragraphe, Blanchot ne dialogue plus avec Rilke, mais avec Heidegger. D'après § 58 d'*Être et temps*, le Dasein est « l'être du fondement [*das Sein des Grundes*[123]] ». Blanchot replace le fondement par l'abîme, par définition sans fond ; connaisseur de la langue allemande, il pense à un jeu de mot sur *Grund* (fond) et *Abgrund* (abîme). La mort comme abîme déjoue l'être du Dasein en tant que fondement. Après avoir établi que la mort est l'inaccessible source de la création artistique dans sa lecture de Rilke, Blanchot entreprend de la « purifier » à son tour, mais dans un autre sens : il s'agit d'écarter toute possibilité de transformer l'angoisse de la mort en espoir. Présente chez Rilke ainsi que Heidegger, cette transformation n'est en accord ni avec la pensée de la mort de Blanchot ni avec sa conception de l'art ; comme l'a fait remarquer Lévinas :

> *L'espace littéraire où nous conduit Blanchot n'a rien de commun avec le monde heideggerien que l'art rend habitable. L'art, d'après Blanchot, loin d'éclairer le monde, laisse apercevoir le sous-sol désolé, fermé à toute lumière qui le sous-tend et rend à notre séjour son essence d'exil et aux merveilles de notre architecture, leur fonction de cabanes dans le désert*[124].

---

[122] *Ibid.*, p. 201-202.

[123] Traduction modifiée. On lit « l'être de l'origine » dans l'édition de Gallimard. Martin Heidegger, *Être et Temps*, *op. cit.*, p.342.

[124] Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 23.

Pour résister à cette appropriation, Blanchot réécrit l'analyse existentiale de la mort en inversant presque toutes les propositions du philosophe allemand : « [la mort] est l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer, car en elle *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle *on* meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir[125]. » Le refus du mode temporel du présent n'est pas une nouvelle idée ; ce qui rend ce passage intéressant, c'est l'image de l'abîme du temps comme impossibilité du rapport. Il s'agit d'un thème capital dans la pensée de Blanchot, un thème indissociable d'une définition blanchotienne de la littérature : établir une relation avec ce qui rend tout rapport impossible, et une telle relation, qui mérite à peine son nom, ne doit jamais réduire cette impossibilité. Chez Heidegger, si l'esseulement de la mort exclut toute relation du Dasein aux autres, elle établit pourtant un rapport du Dasein à soi-même. Blanchot oppose à l'esseulement du Dasein, à ce rapport à soi, la pensée de l'impersonnel : *je* est remplacé par *on* dans l'expérience de mourir. La solitude triomphale du philosophe se transforme en dissolution dans la collectivité chez Blanchot.

En accord avec la pensée blanchotienne du temps, cette destitution du présent abolit la notion d'événement : « elle devient, au sein de son invisibilité, ce qui n'est même pas un événement, ce qui ne s'accomplit pas, ce qui est pourtant là, la part de cet événement que son accomplissement ne peut pas réaliser[126] ». Non-événement qui se situe dans un abîme du temps et qui exclut tout rapport, cette définition est une critique du concept heidegerrien de « l'être vers la mort », concept qui réduit l'extériorité radicale de la mort pour Blanchot :

> *[…] la mort qui n'arrive jamais à moi, à laquelle je ne puis jamais dire Oui, avec laquelle il n'y a pas de rapport authentique possible, que j'élude précisément quand je crois la maîtriser par une acceptation résolue, puisqu'alors je me détourne de ce qui fait d'elle l'essentiellement inauthentique et l'essentiellement inessentiel : sous cette perspective, la mort n'admet pas d'« être pour la mort », elle n'a pas la fermeté qui soutiendrait un tel rapport, elle est bien ce qui n'arrive à personne, l'incertitude et l'indécision de ce qui n'arrive jamais, à quoi je ne puis penser avec sérieux, elle est sa propre imposture, l'effritement, la consumation vide, — non pas le terme, mais l'interminable, non pas la mort propre, mais, comme dit Kafka, « le ricanement de son erreur capitale[127] ».*

[125] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 202.

[126] *Ibid.*, p. 202.

[127] *Ibid.*, p. 203.

Blanchot a écrit que nous étions ceux « qui disent Oui à la disparition[128] » à propos de Rilke. L'affirmation triomphale du poète est maintenant mise en cause. Selon Blanchot, la recherche de l'authenticité chez Heidegger (tendance aussi présente chez Rilke) se fonde paradoxalement sur l'ultime inauthentique (au sens de l'impossibilité de possession et d'appropriation).

Ces passages denses présentent une vision de la mort différente de celle attribuée à Rilke. Blanchot n'est pas d'accord avec la pensée de la mort qu'il a formulée pour commenter certains textes du poète, et la question se pose de savoir si la différence entre ces deux approches de la mort nous oblige à repenser la relation entre la mort et la littérature. Blanchot revient au problème de la littérature avec la figure d'Orphée chez Rilke, et il se permet une lecture plus libre, moins rapprochée et compatible avec la pensée de la mort impersonnelle. Il introduit l'idée ancienne de l'inspiration ou de l'enthousiasme et l'associe à la mort impersonnelle : « La rencontre d'Orphée est la rencontre de cette voix qui n'est pas la mienne, de cette mort qui se fait chant, mais qui n'est pas ma mort, bien qu'il me faille en elle plus profondément disparaître[129]. » Blanchot s'appuie sur le poème IV de la deuxième partie des *Sonnet à Orphée*, poème dans lequel Rilke écrit : « O puissiez-vous comprendre qu'il lui faut disparaître ! / Même si l'étreignait l'angoisse de disparaître. Tandis que sa parole prolonge l'ici-bas, / Il est déjà là-bas où vous ne l'accompagnez pas… / Et il obéit en allant au delà[130]. » D'après Blanchot, l'inspiration n'a aucun rapport avec le divin et représente un accueil à la force de dépersonnalisation de la mort : « [Orphée] lie le "poétique" à une exigence de disparaître qui dépasse la mesure, il est un appel à mourir plus profondément, à se tourner vers un mourir plus extrême[131] ». Blanchot ne décrit pas cette intimité avec la mort en termes de jouissance esthétique comme il l'a fait à propos du regard, mais comme insécurité et incertitude : « l'approche anticipée de la mort, la séparation devancée, l'adieu donné par avance effacent en lui la fausse certitude de l'être, dissipent les sécurités protectrices, le livrent à une insécurité illimitée[132]. »

---

[128] *Ibid.*, p. 193.

[129] *Ibid.*, p. 204.

[130] Traduction de Blanchot. *Ibid*., p. 204. Le traducteur de l'édition de la Pléiade préfère « partir » à « disparaître » bien que le deuxième soit plus proche du sens du mot « *schwinden* ». Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 588.

[131] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 204.

[132] *Ibid.*, p. 205.

Cette idée de l'inspiration comme dépersonnalisation a une conséquence importante : l'identification du poète et du poème. Le poète, « mort » dans le déchirement de l'inspiration, n'est plus personne ; son existence n'est que celle de sa parole. Blanchot en tire une conclusion un peu surprenante : le poème aussi doit disparaître. Cette proposition est justifiée moins par les textes de Rilke que par sa pensée de l'œuvre. La désubstancialisation de l'œuvre témoigne de la même puissance de dépersonnalisation, puissance avec laquelle Orphée représente l'intimité. Citant l'épitaphe de Rilke, Blanchot écrit que « [Orphée] lui-même, le poème éternel, entre dans sa propre disparition […] et devient la "pure contradiction[133]" ». La « rose », la « pure contradiction » sous la plume de Rilke, devient « à la fois le symbole de l'action poétique et celui de la mort[134] ».

Pourquoi le poème est-il une « pure contradiction » et voué à disparaître ? S'il n'y a pas de réponse claire dans cette section, « Rilke et l'exigence de la mort », c'est qu'elle se trouve dans la deuxième section du chapitre suivant, le célèbre texte intitulé « Le Regard d'Orphée ». « Rilke et l'exigence de la mort » a originellement paru dans *Critique* en avril 1953. Deux mois après, Blanchot publia « Le Regard d'Orphée » dans *Cahiers d'art*. Il est fort probable que la conclusion du première article le conduise à la rédaction du second. Les thématiques de l'inspiration et de l'œuvre sont reprises dans le deuxième essai, et le voisinage des deux sections dans la structure du livre est un choix délibéré qui souligne leur continuité.

Blanchot réécrit la descente aux enfers d'Orphée et la transforme en allégorie de la création littéraire. Le voyage en enfer représente la recherche d'un rapport approfondi avec la mort, rapport désormais considéré comme l'origine de la parole poétique. Eurydice incarne le point ultime de cette recherche, l'extrême « vers laquelle tend l'art, le désir, la mort, la nuit[135] ». La tâche d'Orphée (son « œuvre ») consiste à s'approcher de ce point et à ramener Eurydice vers le monde des humains, c'est-à-dire conduire l'expérience extrême de la mort vers une forme d'intelligibilité. Il est pourtant interdit à Orphée de se retourner et de regarder Eurydice en face, et il ne peut la ramener qu'« en s'en détournant[136] ». La morale de l'histoire, résume Blanchot, est qu'il faut imposer à « l'expérience démesurée[137] » une mesure pour en faire une

[133] *Ibid.*

[134] *Ibid.*, p. 206.

[135] *Ibid.*, p. 225.

[136] *Ibid.*

[137] *Ibid.*, p. 226.

œuvre ; dans l'œuvre, on ne peut avoir qu'un rapport *indirect* avec cette expérience (ne pas regarder Eurydice en face). Orphée ne respecte pas l'impératif de détourner son regard ; par conséquent, il ne réussit pas sa mission (son œuvre). Le langage de Blanchot est différent de celui qu'il utilise quand il théorise l'opposition du livre et de l'œuvre. Ici, le sens du mot « œuvre » est plus proche de celui de « livre » comme formes extérieures imposées au processus créatif ; à ce qu'il voulait dire auparavant par le mot « œuvre », il substitue celui de « désœuvrement », non pas au sens courant, mais comme ce qui déjoue la nouvelle conception de l'œuvre (dés-œuvrement).

L'originalité de Blanchot consiste à dire qu'Orphée *désire* regarder Eurydice telle qu'elle est aux enfers. Il se retourne non pour s'assurer qu'elle le suit, mais pour affronter l'expérience de démesure sans souci de l'œuvre. Quoique l'expérience extrême conduise l'œuvre à l'échec, elle en est l'origine ; elle déclenche le désir de créer une œuvre tout en étant elle-même l'objet désiré. Blanchot écrit qu'« est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel[138]. » Le regard d'Orphée n'est pas un accident malheureux, un moment de faiblesse, mais l'obéissance à « l'exigence ultime de son mouvement[139] ». Cette exigence révèle la limite de la notion de l'œuvre comme mesure de la démesure. À l'œuvre mesurée s'oppose le chant de l'inspiration dans lequel « Eurydice est déjà perdue et Orphée lui-même est dispersé, l'"infiniment mort" que la force du chant fait dès maintenant de lui[140]. » Au lieu de retourner au monde humain avec Eurydice ressuscité, Orphée lui-même meurt « infiniment » avec Eurydice. La thématique de l'échec de la résurrection dans « La littérature et le droit à la mort » et celle de la puissance de dépersonnalisation sont condensées dans cette phrase. Mourir « infiniment » c'est d'une part subir la dépersonnalisation de l'inspiration (« je » devient « on ») et de l'autre atteindre l'extrémité de l'intimité avec la mort, celle-ci représentée par Eurydice qui doit rester dans la nuit de l'enfer sans être éclairée par la lumière du monde humain, par la lumière donatrice du sens (métaphore héliologique de la phénoménologie) ; c'est-à-dire que l'acte créateur qui affronte l'expérience de son origine ne doit pas réduire l'altérité absolue de la mort. Mourir infiniment avec l'Eurydice en enfer, il est probable que Blanchot s'inspire d'un impératif de Rilke dans *Les Sonnets à Orphée* : « Sois toujours mort

[138] *Ibid.*, p. 228.

[139] *Ibid.*, p. 226.

[140] *Ibid.*, p. 227.

en Eurydice[141] ». Cet impératif de mourir rapproche Orphée de la figure du survivant. Un Orphée revenu sain et sauf de l'enfer n'est peut-être pas assez intime avec la mort pour mériter le nom de survivant au sens blanchotien.

8. La figure du témoin chez Blanchot

Sur le plan conceptuel, la figure du survivant est intimement liée à celle du témoin. Une fois que le survivant a écrit sur ce à quoi il avait survécu, on peut le qualifier de témoin. Ainsi le mot « témoin » désigne-t-il le survivant pris dans un rapport avec le langage. Ensuite, ce langage ne doit pas être fictif ; le témoin est celui qui établit un rapport linguistique avec sa survie en excluant la fiction — on verra comment la question de la fiction sera centralisée par Blanchot lui-même. Puis, le témoin porte témoignage de son intimité extrême avec la mort. Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot écrit :

> *Je pense à ce jeune détenu d'Auschwitz (il avait subi le pire, conduit sa famille au crématoire, s'était pendu ; sauvé — comment dire : sauvé ? — au dernier instant, on le dispensa du contact avec les cadavres, mais quand les SS fusillaient, il devait maintenir la tête de la victime pour qu'on pût loger plus facilement une balle dans la nuque[142]).*

Le jeune détenu en question est Kalmin Furman, membre de *Sonderkommando* à Auschwitz, dont le témoignage est rapporté par l'historien autrichien Hermann Langbein dans son ouvrage *Hommes et femmes à Auschwitz*[143]. Comparé au commentaire de Blanchot sur l'expérience de Malte, un tel passage frappe par l'irruption du concret et du réel. Il n'y a pas d'écart esthétique ou de contextualisation pragmatique, comme chez Rilke, qui nous permette de soupçonner un mélange de l'expérience réelle et de la fiction. Cette insistance sur le réel s'accompagne d'une nécessité de comprendre les mots « mort » et « intimité » au sens le plus littéral possible. La mort n'est plus la face cachée de la vie qui se manifeste dans l'angoisse, mais le crématoire, la fusillade et la pendaison. L'intimité avec la mort ne signifie plus une illumination déclenchée par un rencontre fortuite dans une rue de Paris, mais le travail quotidien de transporter des cadavres, la tentative de suicide et la participation à des exécutions. Le détenu maintient la tête de la victime pour faciliter le coup de grâce — image choquante de

[141] Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 607.

[142] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 130.

[143] Voir Leslie Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch*, London, Continuum, 2012, p. 355.

l'intimité avec la mort, intimité qui s'exprime même par le contact physique. Il n'y a pas de distance, dans le sens spatial du mot, entre ce détenu et la mort. La figure du témoin représente le point extrême où le discours blanchotien sur la mort est, dans une certaine mesure, *démétaphorisé*.

Sur le plan historique, le témoin blanchotien est presque exclusivement un témoin de la Shoah. Cela ne veut pas dire qu'il n'aborde jamais d'autres événements historiques, comme les mouvements révolutionnaires en Russie et le Goulag, mais c'est à partir de ses réflexions sur la Shoah et de sa lecture des témoignages des rescapés qu'il avance ses arguments les plus importants (« Auschwitz, événement qui nous interpelle sans cesse […] par les témoignages[144] »). Sans oublier l'engagement politique de Blanchot contre la guerre d'Algérie[145], la guerre en général n'impose pas la même exigence à la littérature pour Blanchot même si, en France, ce sujet est indissociable avec la notion de témoignage grâce à Jean Norton Cru. Celui-ci, enseignant de la littérature et ancien combattant durant la Grande Guerre, publie en 1929 un essai, intitulé *Témoins*, dans lequel il recueille un corpus immense de récits de la Première Guerre mondiale, récits écrits par des poilus sous des formes diverses (journal, mémoires, lettre et roman). Pourtant, Blanchot ne s'intéresse ni à la question de la guerre dans le contexte du témoignage ni au travail de Cru. Dans « Roman et récit de guerre », article de 1943 sur *Le Fidèle Berger* d'Alexandre Vialatte et *Pilote de guerre* d'Antoine de Saint-Exupéry, deux romans sur la Seconde Guerre mondial, Blanchot écrit :

> *Les romans de guerre, c'est-à-dire écrits après une guerre par ceux qui y ont pris part, sont quelquefois bons, mais ils ont rarement une grande signification littéraire. Les causes en sont visibles. On aperçoit là très clairement que la réalité, petite ou grande, n'apporte à l'art romanesque que l'illusion d'un sujet. D'elle on tire des éléments, des détails, la possibilité de la reproduire par la fiction. Mais c'est tout. On croit volontiers qu'un écrivain emprunte à la vie réelle (telle qu'elle peut être observée objectivement) les sujets qu'ensuite il transforme selon les lois de son cœur et la forme de son art. Il n'en est rien. Le sujet, c'est-à-dire la cause d'un roman, sa direction figurée, la vérité du récit, est toujours lié à une découverte intérieure. Il n'a de sens que dans le contenu propre de l'imagination. Il ne prend forme que par rapport*

[144] Maurice Blanchot, *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 242.

[145] Voir Michael Holland, « Quand l'insoumission se déclare : Maurice Blanchot entre 1958 et 1968 », dans *Communications*, vol. 99, nº 2, 2016, p. 55-68.

à un problème, éprouvé du dedans, qui seul donne leur consistance aux « faits divers » et aux circonstances véritables[146].

Ce passage est du plus haut intérêt si on le met en contraste avec ce que Blanchot écrit sur la Shoah. Selon lui, l'essentiel de la création étant une épreuve intérieure, l'événement réel que le romancier choisit comme contenu n'est pas pertinent pour le succès ou l'échec de son œuvre ; c'est le romancier qui donne sens à cet événement par son imagination et ses découvertes intérieures. Celles-ci sont le vrai sujet du roman tandis que l'événement n'est que « l'illusion d'un sujet ». Blanchot semble suggérer qu'en choisissant un événement grave et complexe comme la guerre, un romancier médiocre se laisserait dicter par lui et n'arriverait pas à traiter de son intériorité ; peut-être préfère-t-il un tel événement précisément parce qu'il n'a pas d'imagination ou de découvertes intérieures.

La thèse de Blanchot n'est pas formaliste — les « découvertes intérieures » se situe dans le domaine du contenu et non pas dans celui de la forme — mais existentialiste et phénoménologique. Sa position est certainement celle d'un esthète : l'événement extérieur est évalué selon le mérite esthétique qu'il apporte à l'art romanesque, et l'œuvre littéraire n'est pas jugée, comme chez Jean Norton Cru, en tant qu'une réponse aux événements historiques. L'intérêt du roman de Vialatte est qu'il est un roman de guerre dont le sujet n'est pas la guerre : « c'est un roman de guerre qui, au lieu de donner de la guerre une expression réaliste, l'incorpore à une aventure intérieure plus profonde et la décrit indirectement par les effets qu'elle a sur un esprit, jeté soudain hors de soi et livré à une vérité écrasante[147]. » Le vrai événement est ainsi l'aventure de la conscience. Ce qui est étonnant dans cet article de Blanchot, c'est qu'il développe sa théorie de l'arbitraire du sujet à propos de la guerre, ironiquement dans un texte écrit pendant la Deuxième Guerre mondiale[148]. La guerre fait partie des « faits divers » non essentiels à la création littéraire. Blanchot n'avancera jamais une telle proposition à propos de la Shoah ; il semble que celle-ci transcende le jugement esthétique tandis que la

[146] Maurice Blanchot, *Chroniques littéraires du* Journal des débats*. Avrils 1941-août 1944*, *op. cit.*, p. 314.

[147] *Ibid.*

[148] Pour souligner la tranquillité contemplative de Blanchot, on peut la comparer au traumatisme de lecture chez Antoine Compagnon : « Après avoir vécu une année enfoui dans les livres écrits entre 1914 et 1918, ou pendant les années qui suivirent, sur la guerre, […] sur l'horreur quotidienne, durant plus de quatre ans, de l'existence des soldats sous le feu des mitrailleuses et le bombardement des obus, sur leur survie et leur mort, sur leurs blessures, leurs souffrances, leurs mutilations physiques et mentales, j'en suis sorti abruti, déprimé, bouleversé, transformé. » Antoine Compagnon (éd.), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014, p. 7.

guerre en est incapable. Le témoin blanchotien, celui de l'expérience concentrationnaire, inverse l'esthétique et l'éthique dans l'ordre de priorité. Inversion surprenante qui contredit le lieu commun de Blanchot comme le penseur de l'absoluité littéraire par excellence, ce qui a pu être surprenant pour lui-même aussi. En 1991, Claire Nouvet prépare le numéro « Literature and the Ethical Question » de *Yale French Studies* et demande à Blanchot un texte sur le sujet. Blanchot répond par une lettre dans laquelle il qualifie le sujet d'« intraitable » pour lui. Quand on lui pose cette question, « [m]ême le mot "littérature" [l]'est soudain étranger[149]. » Cependant, comme on le verra, on peut observer une centralisation progressive de la question éthique dans les textes de Blanchot sur la Shoah. Cet événement « extérieur » impose une exigence à la littérature. La figure du témoin semble, à l'intérieur de la pensée blanchotienne, lui lancer un défi et y crée une tension entre l'esthétique et l'éthique.

En 1950, à l'occasion de la parution de *Tu peux tuer cet homme. Scènes de la vie révolutionnaire russe*, un recueil de témoignages dans une collection chez Gallimard dirigée par Camus, Blanchot rédige un compte-rendu intitulé « Les justes » en référence à l'écrivain-philosophe dont une pièce de théâtre porte le même titre et traite du même sujet. Un ton mélancolique marque le texte de Blanchot pour qui les révolutionnaires russes, au lieu d'atteindre le statut de figure « exemplaire » par leurs actions et épreuves, se fondent dans l'anonymat, dans « un immense malheur sans nom » : « chacun, dans l'infortune ou dans l'exaltation infinie, avait réussi à n'être presque personne[150]. » N'être personne ne signifie pas être oublié par l'histoire, mais subir la force de l'impersonnel. Dans un chapitre de *L'Entretien infini* consacré à Camus, Blanchot revient à cette question et écrit : « [Camus] a reconnu en eux la hantise d'une action à la fois invisible et éclatante et telle qu'eux-mêmes cherchaient à y disparaître pour s'identifier à la disparition[151]. » L'action de ces nihilistes, prêts à la violence au nom du changement radical, est le lieu où ils disparaissent ; cette remarque nous rappelle l'analyse de la Révolution française dans « La littérature et le droit à la mort » où la violence révolutionnaire suppose une identification à l'Histoire et à l'universel, une dissolution de soi dans le mouvement historique et la collectivité. Dans l'article de 1950, Blanchot a recours au

[149] Maurice Blanchot, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 462.

[150] *Ibid.*, p. 179.

[151] *Id.*, *L'Entretien infini*, p. 276.

même langage hégélien : « ils furent en effet les hommes de la décision négative et que cependant, à travers cette pure négation, [ils sont aussi] négation d'eux-mêmes »[152] ».

Dans le même essai, une vision pessimiste de l'histoire, sans doute liée à l'expérience récente de la Deuxième Guerre mondiale, pousse Blanchot à aborder *Lazare parmi nous* de Jean Cayrol, publié la même année. De l'expérience du camp de Cayrol, Blanchot retient surtout l'observation de « la falsification qui transforme la vie tout entière en un mouvement sournois et une illégalité flottante[153]. » Il fait référence au préambule du livre où Cayrol décrit un dédoublement de l'être-au-monde du prisonnier : la réalité du camp, « univers sauvage et incohérent[154] », paraît irréelle bien qu'il soit à l'intérieur ; le monde « réel » n'a pourtant pas de réalité concrète et n'apparaît que dans les rêves et les souvenirs. Ce dédoublement abolit notre ancrage existentiel dans le monde : « Nous arrivons, par cette rupture interne entre deux univers, à vivre également *entre* deux univers sans jamais les rejoindre tout à fait, et cela nous laissait encore, et peut-être à jamais, dans une sensation de flottement, d'état de vagabondage mental et sans racines[155]. » Pourquoi mentionner l'ouvrage de Cayrol dans un compte-rendu d'un livre sur les révolutionnaires russes ? Outre que les deux font partie de l'actualité littéraire, ils présentent « des épreuves également extrêmes[156] » qui conduisent à la perte de l'identité. Le témoin blanchotien témoigne toujours d'une destitution du « je ». D'un côté, la vie « flottante » du prisonnier et, de l'autre, la négation de soi au profit de la liberté et d'une conception de la justice. La justice est-elle la nouvelle identité pour « les justes » ? Blanchot répond d'un ton sombre : « Qui pourrait encore parler d'espoir et de foi quand celui qui a tout sacrifié à la justice en vient à affirmer, comme Kadomtsev au milieu de la terreur du bagne, qu'il n'y a jamais eu de justice, qu'il n'y en aura jamais[157] ? » Quant au projet du « romanesque lazaréen » de Cayrol, projet de créer une nouvelle forme narrative à partir de l'expérience concentrationnaire, Blanchot émet ses réserves là-dessus : « Peut-être a-t-il raison et, en tout cas, personne que lui ne peut le savoir[158]. » L'incertitude de Blanchot reste mystérieuse. Outre le fait que le mot «

[152] *Id.*, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 179.

[153] *Ibid.*, p. 180.

[154] Jean Cayrol, *Lazare parmi nous* (1950), dans *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2007, p. 775.

[155] *Ibid.*, p. 776.

[156] Maurice Blanchot, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 180.

[157] *Ibid.*

[158] *Ibid.*

romanesque » lui déplait certainement dans ce contexte, l'épreuve de l'expérience semble exiger un désœuvrement encore plus radical que le projet formulé par Cayrol[159].

Blanchot revient à la question du témoignage des camps concentrationnaires en 1962 avec « L'Indestructible », un texte sur *L'Espèce humaine* d'Antelme. Vu que le livre d'Antelme est publié en 1947 et réédité en 1957, l'article de Blanchot n'est pas une chronique de l'actualité littéraire, mais une réflexion beaucoup plus personnelle. L'expérience-limite prend le nom de « malheur », condition qui s'exprime avec une double proposition : « l'homme est l'indestructible », et « pourtant il peut être détruit[160] ». Comment arriver à cette contradiction apparente par l'idée du malheur ?

L'importance accordée au concept de malheur s'explique par la lecture de Simone Weil à qui Blanchot consacre deux essais en 1957, « Simone Weil et la certitude » et « L'Expérience de Simone Weil », recueillis plus tard dans *L'Entretien infini* comme l'article sur Antelme. Le malheur devient la nouvelle Eurydice dans la mesure où il résiste à la compréhension et nous entraîne dans l'impersonnel et l'absence de temps. L'argument repose sur une analyse de la souffrance physique :

> *[…] la souffrance physique, lorsqu'elle est telle qu'on ne peut ni la souffrir ni cesser de la souffrir, arrêtant donc le temps, faisant du temps un présent sans avenir et cependant impossible comme présent (on ne peut atteindre à l'instant suivant, l'instant suivant est séparé de l'instant présent par un infini infranchissable, l'infini de la souffrance, mais le présent de la souffrance est impossible, il est l'abîme du présent). Le malheur nous fait perdre le temps, nous fait perdre le monde. […] Le malheur est anonyme, impersonnel, indifférent. Il est la vie rendue étrangère et la mort rendue inaccessible. C'est l'horreur d'être comme être sans fin*[161].

Ce passage est très proche de l'analyse phénoménologique de la nausée dans *De l'évasion* de Lévinas, nausée qui nous « rive » à notre existence et à un présent interminable. La souffrance physique représente le moment où nous sommes radicalement, irrémédiablement, dans notre corps ; on est incapable d'avoir une conscience réfléchie (par conséquent,

[159] Pour une analyse succincte de Cayrol qui prend en considération les discours critiques de Blanchot et de Barthes, voir Marie-Laure Basuyaux, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », dans *Fabula / Les colloques*, « L'idée de littérature dans les années 1950 » [en ligne], URL : http://www.fabula.org/colloques/document61.phpg.

[160] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 192.

[161] *Ibid.*, p. 174-175.

l'impossibilité de penser le malheur) ou de se divertir par l'attention à un autre objet ou à une représentation d'objet dans l'imagination ou la mémoire. On est aussi dans un présent qui se prolonge à l'infini parce que l'on est entièrement dans la douleur et incapable de se représenter quoi que ce soit, y compris le temps sans douleur, l'instant qui la précède ou celui qui la suit. Dans ce moment même s'annonce l'impossibilité de la mort au sens où mourir c'est sortir de l'existence ; et le sujet de la souffrance, rivé à son existence, n'étant que l'existence de sa souffrance, ne peut en sortir. Puis, le moi du malheureux remplacé par son existence en tant que souffrance, le malheur est aussi une expérience de l'impersonnel.

Dans le chapitre sur Simone Weil, Blanchot écrit une note dans laquelle il renvoie à *L'Espèce humaine* d'Antelme en insistant sur le titre du livre ; après la Seconde Guerre mondiale, c'est à partir du malheur, non pas de l'angoisse, qu'il faut penser la condition de l'espèce humaine[162]. Un des impératifs que Blanchot prononce d'un ton tranchant et auxquels il n'obéit pas lui-même ; l'angoisse sera abordée surtout dans *Le Pas au-delà*. L'analyse du malheur reste similaire dans le commentaire sur Antelme. Le sujet du malheur devient impersonnel : « Le propre du malheur, c'est qu'il n'y a plus personne ni pour le causer ni pour le subir […] il n'a plus d'autre identité que sa situation avec laquelle il se confond et qui ne le laisse jamais être lui-même, parce que, comme situation de malheur, elle tend sans cesse à se désituer [*sic.*], à se dissoudre dans le vide d'un nulle part sans fondement[163]. » On comprend maintenant pourquoi on peut affirmer en même temps que « l'homme est l'indestructible » et que « pourtant il peut être détruit ». Indestructible parce que le malheur nous rive à l'existence, parce que « nous n'avons plus aucune chance de nous voir jamais débarrassés de nous[164] ». L'homme peut être détruit parce que le malheur — la souffrance physique et l'extrême dénuement — est lui-même une destruction. L'impossibilité de la mort révèle à Blanchot « l'inexorable affirmation qui toujours le maintien debout[165] » ; comme chez Lévinas, ce qui est terrifiant n'est pas la mort, mais l'inexorable existence dont on ne peut jamais sortir. Et l'oxymore de *l'indestructible détruit* comme définition de l'homme se transforme en une conclusion funèbre : « l'homme est l'indestructible, et cela signifie qu'il n'y a pas de limite à

[162] *Ibid.*, p. 175.

[163] *Ibid.*, p. 194.

[164] *Ibid.*, p. 192.

[165] *Ibid.*, p. 192.

la destruction de l'homme[166]. » La figure du témoin est ainsi celle du malheur, c'est-à-dire qu'il est l'homme en tant qu'indestructible et détruit au-delà de toute limite.

Entre 1968 et 1971, Blanchot écrit une réponse à l'enquête d'une revue polonaise : « Quelle est, selon vous, l'influence que la guerre a exercée, après 1945, sur la littérature ? » Dans ce texte, la réflexion de Blanchot est plutôt spéculative qu'historique. Pour lui, l'émergence « de "nouveau roman", "nouvelle critique", "structuralisme" » ne s'explique pas par la Seconde Guerre mondiale, symptôme d'une « crise fondamentale ». Cela ne veut pas dire que la Guerre soit sans importance, mais qu'il ne faut pas la considérer comme un événement empirique : « Elle a été un *absolu*[167]. » Dans le slogan de Mai 68, « Nous sommes tous des juifs allemands », la fraternité avec les victimes est un rapport « avec l'absolu » ; *L'Espèce humaine* d'Antelme est le livre « le plus simple, le plus pur et le plus proche de cet absolu[168] ». Si la « crise » en question n'est pas expliquée, on peut supposer qu'il s'agit d'un changement dans l'ordre, sinon métaphysique, au moins anthropologique et existentiel. La manifestation de cette crise — le génocide des Juifs et les camps de concentration — est absolue au sens où elle marque ce changement qui dépasse l'ordre empirique ou historique. En d'autres termes, il y a un avant et un après Auschwitz dans notre conception fondamentale de l'homme et de notre monde. On peut penser à une lettre de 1988 où Blanchot écrit : « Celan savait que la Shoah était, face à l'Occident, la révélation de son essence[169]. »

Étymologiquement, le mot « absolu » veut dire « délié », et donc « sans rapport ». La question se pose de savoir comment et pourquoi avoir un rapport avec ce qui est sans rapport. Blanchot réaffirme le caractère absolu de cet événement dans *Le Pas au-delà* : « Que le fait concentrationnaire, l'extermination des Juifs et les camps de la mort où la mort continue son œuvre, soient pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire, on *doit* le dire sans cependant pouvoir rien dire d'autre. Le discours ne peut pas se développer à partir de là[170]. » L'événement absolu résiste à la pensée et ne permet qu'un discours tautologique sur son absoluité. Blanchot lui-même ne respecte pas cette règle ; il aborde souvent des sujets divers — « développe des discours » — à partir d'Auschwitz. C'est un des exemples qui nous obligent

[166] *Ibid.*, p. 200.

[167] *Id.*, *L'Amitié*, p. 128.

[168] *Ibid.*, p. 129.

[169] Maurice Blanchot, *Écrits politiques. 1953-1993*, *op. cit.*, p. 230.

[170] *Id.*, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 156.

à demander s'il ne s'agirait pas moins d'un propos théorique que d'une rhétorique. La proposition de Blanchot me semble une hyperbole qui souligne l'extrême importance de l'événement et n'est pas un interdit du discours. La rhétorique abonde dans les textes de Blanchot qui traitent de la politique ou de l'histoire, et il faut être prudent dans la tentative d'en tirer une conclusion générale. Puis, il ne faut pas ignorer le mot « *doit* » ; l'impossibilité du discours s'accompagne d'une nécessité de dire.

9. La Shoah : représentation et fiction

Dans *Après coup* de 1983, Blanchot écrit : « il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz[171] ». Et un peu plus loins dans le texte : « tout récit désormais sera d'avant Auschwitz[172]. » Comme il le fait remarquer lui-même, il pense à Adorno. Dans « Critique de la culture et société » de 1951, le philosophe allemand annonce catégoriquement qu'« [é]crire un poème après Auschwitz est barbare[173] ». Phrase qu'il regrette dans le dernier chapitre de *Dialectique négative* où il écrit : « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes[174]. » Blanchot explique son interdiction de « récit-fiction » par une réflexion sur le témoignage : « La nécessité de témoigner est l'obligation d'un témoignage que seuls pourraient apporter, chacun dans sa singularité, les impossibles témoins — témoins de l'impossible[175] ». L'obligation (« nécessité ») s'allie encore une fois à l'impossibilité. Les survivants de la Shoah sont les témoins de l'impossible — cette proposition n'est pas difficile à comprendre. Chez Blanchot, le mot « impossible » qualifie toute expérience-limite qui excède notre capacité d'éprouver un événement, et l'expérience concentrationnaire en est certainement une. Mais quel est son rapport avec la fiction ?

La méfiance envers la fiction du désastre n'est pas une attitude nouvelle. En 1929, Jean Norton Cru s'oppose à la glorification de la guerre dans les romans patriotiques en privilégiant

[171] *Id.*, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, *op. cit.*, p. 98.

[172] *Ibid.*, p. 99.

[173] Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 30.

[174] *Id.*, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 439.

[175] Maurice Blanchot, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, *op. cit.*, p. 98.

les témoignages des combattants qui rapportent leurs expériences des tranchées[176]. Jean Cayrol insiste aussi sur l'opposition entre la fiction et le témoignage dans son article intitulé « Témoignage et littérature » :

> *Des romanciers, — je citerai tout particulièrement monsieur Eric-Maria Remarque avec L'étincelle de vie, mais aussi monsieur Robert Merle avec* La mort est mon métier *— s'attachent à donner (ils ont d'ailleurs beaucoup de talent, beaucoup trop de talent pour un sujet qui n'en demande pas) un corps romanesque à ce qui n'était qu'un monstre impossible à décrire et à comprendre, un monstre dont les flancs « étaient animés par la douleur » suivant les termes de Dante*[177].

Pour Cayrol, la mise en intrigue romanesque constitue une rationalisation, une falsification qui trahit le caractère indicible et impensable de l'expérience concentrationnaire. Le talent littéraire est néfaste dans ce cas-là parce qu'il contredit la fidélité à l'expérience. Quant à notre contemporain, Jonathan Littell, lauréat du prix Goncourt 2006, n'a pas manqué de susciter des critiques avec *Les Bienveillantes*, roman dont le narrateur est un officier SS[178].

La notion du témoignage de l'impossible implique-t-elle une interdiction de représentation en général ? C'est ce que laisse penser certaines formules de Blanchot et surtout la gravité de son ton. Pour Catherine Coquio, Blanchot est responsable du lieu commun des camps comme « l'irreprésentable ». Elle énumère les critiques et les théoriciens qui soutiennent cette idée suivant Blanchot : Shoshana Felman, Sarah Kofman, Jean-Luc Nancy et certains

---

[176] Jean Norton Cru décrit sa désillusion et oppose à l'idéalisation héroïque la réalité dans une lettre du 16 avril 1917 : « Si au bout de six mois de tranchées j'avais voulu dire franchement ce que je pensais, tu m'aurais vu émettre des opinions encore tout entachées de ces idées préconçues, livresques, traditionnelles, qui constituent ce que j'appelle la légende de la guerre. Ce n'est que peu à peu que j'ai remplacé ces dogmes par des faits d'expérience, et mon 28e mois (janvier dernier) a dissipé encore quelques vestiges d'illusions qui me restaient. » Jean Norton Cru, « Lettre du front », dans Antoine Compagnon (éd.), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, *op. cit.*, p. 212.

[177] Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », dans *Esprit*, 1953, vol. 21, p. 575.

[178] Sur le plan éthique, les critiques soulignent l'identification du lecteur au narrateur, processus qui peut conduire à une banalisation du mal. Par exemple Kristeva, malgré son admiration pour le roman, met en question l'humanisation des bourreaux et l'absence de distance entre le lecteur et le narrateur. Julia Kristeva, « À propos des Bienveillantes (De l'abjection à la banalité du mal) », *L'Infini*, nº 99, été 2007, p. 26. Sur la réception des *Bienveillantes*, voir Richard J. Golsan, « Les Bienveillantes et sa réception critique : littérature, morale, histoire » dans *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature* [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, URL : http://books.openedition.org/psn/317 et Thierry Laurent, « 1. La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006 », dans *Les Bienveillantes de Jonathan Littell. Nouvelle édition* [en ligne], Murielle Lucie Clément (dir.), Cambridge, Open Book Publishers, 2010, URL :http://books.openedition.org/obp/231. Pour une lecture des *Bienveillantes* comme un *roman blanchotien*, voir Cosmin Toma, « *Les Bienveillantes* et les limites de la littérature », dans *Études françaises*, vol. 49, nº 1, p. 167–180, URL : https://id.erudit.org/iderudit/1018799ar.

chercheurs américains, amoureux de la French Theory, qui subissent l'influence de Blanchot à travers Derrida[179]. En 2001, une exposition de photographies des camps à l'hôtel de Sully et la publication d'un ouvrage collectif dirigé par Clément Chéroux, *Mémoire des camps*, provoquent des débats virulents. Dans sa contribution à cet ouvrage, Didi-Huberman défend la nécessité de regarder et d'interpréter les photographies de Shoah et critique ce qu'il appelle « le discours de l'inimaginable[180] », dont les porte-paroles sont surtout Claude Lanzmann[181], réalisateur du film *Shoah,* et Gérard Wajcman, psychanalyse et l'auteur de *L'Objet du siècle* (l'Objet en question étant la Shoah). Selon le résumé de Didi-Huberman, ce discours prétend que Auschwitz est sans image, c'est-à-dire inimaginable et irreprésentable ; toute représentation visuelle dénature la radicalité de l'expérience d'Auschwitz. La mise en question de ce discours incite Gérard Wajcman et Élisabeth Pagnoux à écrire deux longs articles pour critiquer Didi-Huberman. Pagnoux l'accuse d'usurper le statut du témoin par le regard photographique ; Wajcman répète à plusieurs reprises qu'il n'y a pas d'image de Shoah[182].

Ce qui est intéressant, c'est que Didi-Huberman n'attribue pas ce discours de l'inimaginable à Blanchot :

> *Il est hautement significatif que Blanchot, penseur par excellence de la négativité sans répit — sans repos, sans synthèse — n'ait justement pas parlé d'Auschwitz sous l'autorité absolue de l'inimaginable ou de l'invisible. Dans les camps, écrit-il au contraire, c'est « l'invisible [qui] s'est à jamais* rendu visible*[183] ».*

Pour Didi-Huberman, cette phrase signifie qu'Auschwitz rend apparent « le réel d'une cruauté[184] » humaine et désormais inséparable de l'image de l'homme (on peut envisager l'hypothèse que c'est en ce sens qu'Auschwitz est un Absolu pour Blanchot). Malgré le constant glissement de sens (l'image comme représentation visuelle, comme manifestation de la cruauté et comme notre conception de l'homme), l'interprétation de Didi-Huberman est

---

[179] Catherine Coquio, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 69-73.

[180] Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 40.

[181] Voir Claude Lanzmann, « Le monument contre l'archive ? », dans *Les cahiers de médiologie*, vol. 11, nº. 1, 2001, p. 271-279.

[182] Voir Élisabeth Pagnoux, « Reporter photographie à Auschwitz », dans *Les Temps modernes*, nº 613, 2001, p. 84-108. Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *ibid.*, p. 47-83. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 73, 76.

[183] *Ibid.*, p. 41-42.

[184] *Ibid.*, p. 43.

correcte. Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot écrit : « Camps de concentration, camps d'anéantissement, figures où l'invisible s'est à jamais rendu visible. Tous les traits d'une civilisation révélés ou mis à nu (" Le travail libère", "réhabilitation par le travail[185]"). » Son propos porte sur la transformation du travail en châtiment et oppression dans les camps, mais le mot « visible » signifie en effet la manifestation d'un caractère de l'homme et de notre civilisation. Cela dit, le passage de Blanchot semble n'avoir pas de place dans un débat sur la représentation visuelle de la Shoah puisque le mot « visible » n'est que métaphorique.

Je crois que, sur le plan théorique, la notion du témoignage de l'impossible chez Blanchot n'a pas pour conséquence l'interdit de la représentation (bien qu'il soit possible d'arriver à cette conclusion par une lecture trop littérale de certains textes et que Blanchot puisse apprécier certaines œuvres pour leur contestation de la représentation). Il est également problématique de le déduire de la théorie littéraire générale de Blanchot. Pour lui, toute expérience digne de ce nom et capable d'être à l'origine de la création littéraire est une expérience de l'impossible, au sens où elle se rapporte à ce qui transcende notre capacité d'avoir une expérience. Cela ne veut pas dire que l'expression artistique de cette expérience doive évacuer toute représentation. Il est vrai que Blanchot revendique souvent un travail de la forme comme réponse à l'expérience de l'impossible, mais il salue les romans de Malraux tout en étant lecteur de Beckett. Admirateur de Louis-René des Forêts et de Duras, il s'intéresse également aux romans de Camus et de Sartre, moins soucieux de la radicalité de l'expérimentation formelle. Il écrit peu sur Robbe-Grillet et critique sévèrement l'aventure surréaliste. Tout en réclamant le renouvellement de la forme narrative et imaginant un romancier mallarméen[186] au début des année 40, il respecte Balzac dont l'œuvre « monstrueuse » ne ressemble pas à la caricature du « roman balzacien » proposée par le discours critique[187]. Et dans le domaine du roman moderniste, il choisit Kafka comme maître, non pas Joyce qui va plus loin dans la voie de la destruction de la mimèsis littéraire traditionnelle. À l'écriture moderniste d'Henry Miller, il préfère Lautréamont précisément parce que la forme « classique » et pure du dernier amplifie par contraste la force de sa représentation du mal[188]. N'oublions pas non plus que Blanchot ne fait pas l'éloge de *L'Espèce humaine* au nom d'un

[185] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 129.

[186] *Id.*, *Faux pas*, *op. cit.*, p. 212.

[187] *Id.*, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 229.

[188] *Id.*, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 160-172.

renouvellement formel. Chez Blanchot, la réponse à l'impossible, c'est-à-dire toute création artistique, ne se traduit pas uniquement par la destruction de la mimèsis littéraire.

Il est facile de négliger ce point pour plusieurs raisons. On peut penser au désœuvrement blanchotien opposé à la forme stabilisée des livres ou, dans *L'Entretien infini*, à l'absence de livre opposée au Livre, un des symboles de notre croyance philosophique à l'unité. Il est tentant d'en déduire que Blanchot valorise les textes qui, par une destruction de la forme et du langage, tentent de se rapprocher de l'expérience du désœuvrement. Cette proposition n'est pas fausse ; elle s'applique très bien à l'écriture fragmentaire de Blanchot dans *Le Pas au-delà* et *L'Écriture du désastre* ainsi qu'au parcours de ses œuvres narratives, et cela explique son intérêt pour un écrivain tel que Joubert. Cependant, si le regard d'Orphée ruine l'œuvre, Rilke écrit des *sonnets* sur Orphée en 1922, deux ans après la publication des *Champs magnétiques* de Breton et de Soupault. Le désœuvrement est en amont de la création et *ne détermine pas les formes spécifiques des livres réalisés* ; il se situe dans une phénoménologie de l'acte créateur, non pas dans une stylistique ou une narratologie de l'expérimentation formelle. Faire un livre dont la forme évoque le désœuvrement est un choix artistique, mais non pas la seule stratégie valable aux yeux de Blanchot. Il en va de même pour les notions qui désignent le rapport avec ce qui est hors notre capacité d'avoir une expérience (la nuit, le dehors, le neutre, le désastre, le mourir, l'absence de temps et l'impossible). Un tel rapport est *l'origine* de l'œuvre et ne détermine pas nécessairement sa forme. Blanchot l'a dit dans une belle formule : « La poésie n'est pas là pour dire l'impossibilité : elle lui répond seulement, elle dit en répondant[189] ». En d'autres termes, toute expérience comme origine est irreprésentable, mais l'œuvre qui s'en approche peut être une représentation ou non. C'est pourquoi la radicalité de ces concepts blanchotiens n'exclut pas, chez lui, l'appréciation des œuvres plus « traditionnelles » sur le plan formel. Comme chez Barthes, une forme d'avant-gardisme théorique co-existe avec un goût nuancé et diversifié dans la pratique de la lecture.

Que la pensée du désœuvrement et de l'impossible en elle-même n'exclut pas la mimèsis littéraire ou la représentation tout court, cela n'empêche pas Blanchot d'exprimer sa méfiance envers certains aspects du genre romanesque pour d'autres raisons. Dans « Le jeune roman » de 1941, Blanchot déplore le retard du roman français par rapport à la littérature anglo-saxonne sur le plan de l'inventivité formelle. En s'attachant à une forme de convention réaliste,

[189] *Id.*, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 68.

les romanciers ne témoignent « aucune inquiétude[190] » à l'égard de la littérature qui, pour paraphraser le Blanchot des années 50, est chaque fois à réinventer. Je souligne que cette revendication de l'inventivité ne contredit pas ce que je viens de dire à propos de la mimèsis littéraire ; il y a des possibilités infinies de la forme entre le roman psychologique traditionnel et *Soubresauts* de Beckett. La définition de la forme chez Blanchot semble parfois plus large et plus souple que celle dans une conception de l'histoire littéraire comme une succession des ruptures formelles et des attaques contre la mimèsis de plus en plus radicales[191] ; et l'inventivité que Blanchot réclame ne se limite pas à la destruction des catégories fondamentales du récit ; par exemple, il s'intéresse à la littérature fantastique[192] qui, dirions-nous aujourd'hui, se définit plus par le contenu que par la forme au sens strict.

En 1947, à l'occasion de la parution de *Temps et roman* de Jean Pouillon, Blanchot rédige « Le roman, œuvre de mauvaise foi ». La mauvaise foi en question porte sur la croyance en réalité et autonomie de l'univers fictif, croyance fausse et pourtant acceptée — ce que Jean-Marie Schaeffer propose d'appeler « feintise ludique partagée[193] » et que Werner Wolf, spécialiste de ce sujet dans la narratologie contemporaine, nomme « illusion esthétique[194] ». Malgré la connotation péjorative de la formule, le ton de Blanchot est neutre et analytique et non pas celui d'une condamnation. Le romancier crée les personnages mais fait semblant de ne pas avoir de contrôle sur eux, comme s'ils étaient des êtres autonomes qui agissent selon leurs propres volontés. Le lecteur s'identifie au héros qu'il n'est pas et « dans cet enchantement qui

---

[190] *Id.*, *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 209

[191] Henri Godard présente une version nuancée et convaincante de ce paradigme dans son histoire du roman du 20e siècle : « Pendant trois quarts de siècle, le roman français a été traversé pas un mouvement ininterrompu de contestation du roman qui l'avait précédé. En dépit de la variété de ses réalisations, et même de quelques exceptions, il y avait bien eu un modèle commun du roman XIXe, même s'il n'est pas aisé de le nommer. […] *Mimétique*, qui est quelque peu didactique, a l'avantage d'aller au cœur du débat, puisqu'il touche à cette illusion […] qui donne une présence dans notre imagination à un monde qui imite notre monde sans se confondre avec lui, et qui nous fait vivre le déroulement de l'histoire et la vie des personnages "en temps réel", dans un présent paradoxal qui se love au creux de notre présent réel, sans l'annuler. » Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 11.

[192] Voir, par exemple, Maurice Blanchot, « Du merveilleux », dans *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 115-129.

[193] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 145-164.

[194] « Aesthetic illusion consists primarily of a feeling, with variable intensity, of being imaginatively and emotionally immersed in a represented world and of experiencing this world in a way similar (but not identical) to real life. At the same time, however, this impression of immersion is counterbalanced by a latent rational distance resulting from a culturally acquired awareness of the difference between representation and reality. » Werner Wolf, « Illusion (Aesthetic) », dans Peter Hühn et al. (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [En ligne], Hamburg, Hamburg University, URL : http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic.

tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence[195]. » Le roman révèle ainsi une dimension de la fausseté dans le langage mais a le mérite de déclencher une dialectique de la vérité et du mensonge :

> *Le roman serait ainsi le résultat le plus frappant de la mauvaise foi du langage, si celle-ci réussit à constituer un monde de personnage à ce point digne de foi que son auteur même se voit réduit à rien à force d'y croire et si en même temps elle fait du mensonge de ce monde l'élément de vide dans lequel vient enfin apparaître le sens de ce qui est le plus vrai*[196].

Mon hypothèse est que c'est cette dimension de la « mauvaise foi » du roman qui conduit Blanchot à déclarer l'impossibilité du « récit-fiction d'Auschwitz » dans *Après coup*. Quand il s'agit de la Shoah, il insiste sur l'obligation de la mémoire et manifeste une volonté d'affronter le réel sans subterfuge ni atténuation. Dans sa réponse à l'enquête sur la relation entre la guerre et la littérature, Blanchot décrit les témoignages sur la Shoah comme des livres « issus de cette expérience dont les camps furent le lieu à jamais sans lieu », comme « des signaux nocturnes, des avertissement silencieux[197] ». De ce « lieu à jamais sans lieu », il faut recevoir les « signaux » et l'« avertissement ». Un devoir de la réception et du souvenir, devoir qui permet de respecter le « nouvel impératif catégorique » d'Adorno : « penser et agir en sorte que Auschwitz ne se répète pas[198] ». Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot rapporte une anecdote dans un camp :

> *Ou encore, parfois on organise des concerts ; la puissance de la musique, par instants, semble apporter l'oubli et dangereusement fait disparaître la distance entre victimes et bourreaux. Mais ajoute Langbein, pour les parias, ni sport, ni cinéma, ni musique. Il y a une limite où l'exercice d'un art, quel qu'il soit, devient une insulte au malheur. Ne l'oublions pas*[199].

La musique dissimule « dangereusement » la relation réelle entre les déportés et les officiers allemands. L'art, par contraste à la privation des prisonniers, devient une « insulte » — une phrase qui accuse, me semble-t-il, l'esthétisation du malheur (comme un « récit-fiction d'Auschwitz » pourrait le faire). La « mauvaise foi » du roman, le dédoublement du monde

---

[195] Maurice Blanchot, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 115.

[196] *Ibid.*, p. 115.

[197] *Id.*, *Amitié*, *op. cit.*, p. 129.

[198] Théodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 442.

[199] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, p. 132.

éprouvé par le lecteur, crée un « enchantement qui tient l'existence écartée[200] ». Cet écart pourrait conduire à une esthétisation du malheur ou nous empêcher d'affronter le réel dans sa nudité (comme la musique qui fait oublier la relation victime-bourreau). Au lieu de tenir « écartée » l'expérience concentrationnaire dans l'univers de fiction, il faut la tenir près de nous et avoir conscience de sa réalité. Dans son essai sur *L'Espèce humaine*, Blanchot insiste sur l'identification des bourreaux comme êtres humains :

> *Voilà ce qu'il faudrait méditer : quand l'homme, par l'oppression et la terreur, tombe comme en dehors de soi, là où il perd toute perspective, tout repère et toute différence, ainsi livré à un temps sans délai qu'il endure comme la perpétuité d'un présent indifférent, alors son dernier recours, au moment où il devient l'inconnu et l'étranger, c'est-à-dire destin pour lui-même, est de se savoir frappé, non par les éléments, mais par les hommes et de donner le nom d'homme à tout ce qui l'atteint*[201].

D'un côté, cette identification est un acte de résistance chez les victimes parce qu'elle déjoue, comme Blanchot l'a remarqué, la tendance des bourreaux à devenir anonymes, « à s'élever dans la dimension des dieux sans visage[202] » ; cet anonymat leur donne encore plus de puissance et, évidemment, leur enlève toute responsabilité. De l'autre, cette « humanisation » des bourreaux nous avertit du fait que ce sont les êtres humains *comme nous* qui sont responsables de la Shoah et que nous, en tant qu'aussi des êtres humains, en sommes potentiellement capables. Ce rapprochement du lecteur et des bourreaux est le contraire de l'effet d'écart de la fiction (ce sont des personnages, non pas des êtres humains réels comme nous, qui commettent le crime). Sur ce point-là, comme Didi-Huberman l'a souligné, Blanchot rejoint ce que Bataille écrit dans « Sartre », un article sur *Réflexions sur la question juive* du philosophe existentialiste :

> *Il est généralement dans le fait d'être homme un élément lourd, écœurant, qu'il est nécessaire de surmonter. Mais ce poids et cette répugnance n'ont jamais été aussi lourds que depuis Auschwitz. Comme vous et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaine, ils pouvaient s'unir, avoir des enfants : comme les Pyramides ou*

[200] *Id.*, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 115.

[201] *Id.*, *L'Entretien infini*, p. 193-194.

[202] *Ibid.*, p. 193.

l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz[203] *…*

Leslie Hill résume l'argument de Blanchot à propos de l'impossibilité de « récit-fiction » de manière suivante : « it was that in the experience of the camps there was something literally unimaginable, to use Antelme's word, which could not therefore be made present, or reconciled with narrative logic, or integrated within the archeo-teleological structure of history as the history of sense[204]. » Hill utilise le mot « inimaginable », mais dans un autre sens que chez Didi-Huberman. Le mot signifie, dans son sens courant, ce que l'on ne peut imaginer, non pas ce que on ne peut produire par une représentation ou une image (in-imag-inable). Hill souligne l'avant-dernier paragraphe d'*Après coup* — souvent ignoré — où Blanchot explique pourquoi il considère « La métamorphose » de Kafka comme un « récit d'avant Auschwitz ». À la fin de la « La métamorphose », à peine Georg Samsa est-il mort que sa famille se débarrasse de son corps et vit dans un espoir pour le renouveau de la vie. Cette continuation heureuse de la vie contraste avec la mort de Georg Samsa et devient une forme de cruauté pour le lecteur. Blanchot fait remarquer une ironie sombre de cette fin, ironie imprévue pour l'auteur de la nouvelle : tous les membres de cette famille, censés représenter l'insouciante continuation de la vie, seraient morts dans les camps. Achevant « La métamorphose » en 1912, Kafka ne pouvait pas le savoir, mais on le sait. En d'autres termes, la Shoah est hors de notre imagination de l'histoire et même capable contredire l'univers romanesque, lui aussi œuvre d'imagination. Il était *inimaginable* pour Kafka qu'un tel événement pût arriver dans l'histoire et rendît la fin de son récit invalide. La Shoah est ainsi l'irruption du non-sens qui conteste notre capacité à donner un sens au monde par la logique narrative, à la fois sur le plan historique et dans l'univers romanesque.

Le débat sur l'irreprésentable et l'inimaginable ainsi que le paragraphe sur Kafka sont importants pour comprendre un passage dense et obscur de Blanchot dans *Après coup*. Ayant associé le témoignage et l'impossibilité, Blanchot poursuit :

[…] certains ont survécu, mais leur sur-vie n'est plus la vie, est la rupture d'avec l'affirmation vivante, l'attestation que ce bien qu'est la vie (la vie non pas narcissique, mais pour autrui) a subi l'atteinte décisive qui ne laisse plus rien intact. À partir de là, il se pourrait que toute

[203] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*, p. 226. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p. 42-44.

[204] Leslie Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch*, *op. cit.*, p. 353.

narration, voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre, par l'extinction de ce bonheur de parler qui s'attend dans le plus médiocre silence. L'oubli sans doute fait son œuvre et permet qu'il soit fait œuvre encore. Mais à cet oubli, oubli d'un événement où a sombré toute possibilité, répond une mémoire défaillante et sans souvenir que hante en vain l'immémorial[205].

La notion de survie, déjà présente dans la temporalité de la mort, révèle ici sa dimension concrète. Il est difficile de ne pas songer à Cayrol pour qui le dédoublement du monde chez le survivant continue à l'affecter et à « fausser son retour au monde réel[206] ». D'un côté, tous les hommes sont survivants (la temporalité de la mort est universelle) et, de l'autre, la survie concentrationnaire est un mode spécifique (sinon il n'est pas nécessaire de la penser). Blanchot semble suggérer une obligation du partage d'expérience (partage impossible mais dont la tentative est nécessaire), obligation qui fait que notre relation à la mort est désormais plus proche de ce mode spécifique de survie. Cette obligation impossible rappelle la phrase de Celan : « Nul ne témoigne pour le témoin ». Blanchot la cite à plusieurs reprises, comme dans *Le Dernier à parler* où il pose la question : « Où chercher le témoin pour lequel il n'est pas de témoin[207] ». Cette auto-référence de la notion du témoignage souligne l'impossibilité du partage d'expérience. Les survivants des camps témoignent de leurs expériences ; nous ne témoignons que de leurs témoignages, non pas de leurs expériences : l'essentiel manque dans ce témoignage au second degré.

La survie du témoin est caractérisée par une relation au langage — les survivants concentrationnaires peuvent éprouver l'impossibilité de communiquer leur expérience par la parole[208]. Pour Blanchot, en raison de notre obligation de partager l'expérience, « l'extinction de ce bonheur de parler » devient universel. À cela s'ajoute l'idée que l'art (« narration » et « poésie » comme « un langage autre ») peut être « une insulte au malheur ». L'oubli paraît provisoirement la solution de cette impossibilité de parole, comme les membres de famille de Georg Samsa l'oublient pour continuer la vie heureuse et comme nous devons oublier qu'ils seraient morts dans les camps pour croire à la conclusion du récit, à l'art romanesque de Kafka.

---

[205] Maurice Blanchot, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, *op. cit.*, p. 98.

[206] Jean Cayrol, *Lazare parmi nous* (1950), dans *Œuvre lazaréenne*, *op. cit.*, p. 775.

[207] Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 71.

[208] Voir, par exemple, Nathalie Heinich, *Sortir des camps. Sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011.

L'oubli peut transformer l'événement en « immémorial » ; Leslie Hill pense à ce mot quand il écrit : « in the experience of the camps something literally unimaginable […] which could not therefore be made present[209] ». L'immémorial désigne chez Blanchot une part cachée dans notre structure d'existence ; en ce sens, il est toujours déjà là (faisant partie de notre être), jamais présent (la part cachée), mais nous affecte. L'impossibilité d'être présent n'a aucun rapport avec l'interdit de la représentation ; elle désigne le mode d'être de l'événement dans notre structure de l'existence, non pas une règle concernant la forme de production verbale ou visuelle qui traite de cet événement. Ici, ce qui est peu commun est que Blanchot le décrit comme impuissant : il nous « hante en vain ». De cette impuissance de l'immémorial Blanchot tire sa conclusion : « L'humanité a eu à mourir dans son ensemble par l'épreuve qu'elle a subie en quelques-uns […]. Cette mort dure encore. D'où l'obligation de ne jamais plus mourir seulement une fois, sans que la répétition puisse nous rendre habituelle à la fin toujours capitale[210]. » L'obligation du partage d'expérience est formulée comme celle de mourir-avec. Ce mourir-avec renvoie d'abord à la Shoah, qui modifie non seulement l'existence des déportés mais celle de l'humanité entière. Puis ce mourir partagé constitue une défense contre l'oubli (« mourir seulement une fois » est l'oubli de notre obligation de continuer à mourir-avec) et une affirmation de la répétition qui répond au devoir de mémoire. L'éternel retour n'est plus une structure métaphysique de l'être, mais un acte à accomplir.

Dans « N'Oubliez pas », article de 1986 pour commémorer les vingt ans de *La Quinzaine littéraire*, Blanchot revient à la question du témoignage. Il se souvient de Mai 68 et des manifestants qui « témoignait pour », c'est-à-dire défendaient les Palestiniens, et de ceux qui soutenaient Israël. Ce souvenir le plonge dans une belle réflexion sur le rapport de la force et de la faiblesse dans l'acte de témoigner : « Mais témoignaient-ils ? Avaient-ils la force de témoigner, ou bien cette force de témoigner ne détruisait-elle pas (ou simplement altérait) la vérité de la faiblesse pour laquelle ils (moi aussi) essayaient de prendre parti (alors que prendre parti supprimait ce pour quoi ils désiraient prendre parti[211]) ? » Le témoin est une figure de la faiblesse. Cependant, témoigner au second degré, défendre les témoins d'une guerre ou de la Shoah dans un contexte politique et par une parole publique, est un acte de force. Blanchot révèle ici un paradoxe performatif par lequel la forme du discours contredit son objectif (la

[209] Leslie Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch*, *op. cit.*, p. 353.

[210] Maurice Blanchot, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, *op. cit.*, p. 98-99.

[211] *Id.*, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 432.

parole de la force témoigne pour une figure de la faiblesse). Si la langue est fasciste pour Barthes[212], chez Blanchot, « [t]oute parole est violence, violence d'autant plus redoutable qu'elle est secrète et le contre secret de la violence[213] ». Cependant, il y a un « *non-pouvoir qui ne serait pas la simple négation du pouvoir*[214] ». La théorie du langage comme pouvoir et la recherche d'un langage du non-pouvoir sont inséparables de la question d'Autrui, que je traiterai dans le prochain chapitre. Je me contente ici de signaler que cette pensée est en arrière-plan quand Blanchot met en question la légitimité du témoignage au second degré — une mise en question qui ne le rend pas moins nécessaire à ses yeux. Il fait remarquer l'appropriation du témoignage et de la faiblesse dans un acte politique (la faiblesse des témoins confère aux manifestants la légitimité morale et politique et, par conséquent, le pouvoir de la parole publique), appropriation qui est une affirmation de la force et dévoile la violence latente dans le langage. Comme on le verra, dans *L'Instant de ma mort*, Blanchot semble ne pouvoir témoigner de son passé qu'en mettant question la notion de témoignage en même temps. Cette *mise en cause du témoignage*, inimaginable dans ses écrits sur la Shoah, devient pourtant un sujet central quand le témoin en question est Blanchot lui-même. Et ce refus de se fier à l'acte testimonial s'explique en partie par la réflexion sur le pouvoir dans cet article de 1986.

Ensuite, Blanchot fait l'éloge de *Shoah*, le film de de Claude Lanzmann sorti un an avant cet article de Blanchot :

> *[La Shoah] porte témoignage pour l'événement ultime qui ne pouvait s'accomplir qu'en absence de tout témoin, par la destruction de tout témoin et l'empêchement radical de tout témoignage. Le génocide juif a été cela : non seulement tous les Juifs anéantis, mais leur anéantissement même anéanti. Personne ne devait savoir, ni les opérateurs, ni les programmateurs, ni l'initiateur suprême, ni enfin les victimes qui auraient dû disparaître en l'ignorance et en l'absence de leur disparition. Le « secret » exigé et maintenu de partout fut le secret de ce qui excède et détruit toute révélation par un langage humain — destruction de la trace qu'est le langage —, ce «* sans trace *» ou l'effacement de la face humaine*[215].

[212] Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Barthes dit : « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger de dire. » Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 432.

[213] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 60.

[214] *Ibid.*, p. 62.

[215] *Id.*, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 432.

Passage révélateur. Tout en saluant le film Claude Lanzmann, le propos de Blanchot ne se prête pas à soutenir le cinéaste dans le débat sur la représentation visuelle de la Shoah. Blanchot ne prend pas en considération le refus d'utiliser des images d'archives dans le film, et il insiste, comme Lanzmann et Didi-Huberman, que l'absence de témoignage fait partie du projet génocide. L'absence ou la disparition qui caractérise l'expérience concentrationnaire renvoie à ce projet, non pas à une prescription concernant la création verbale ou l'art visuel ; il n'y a pas une mise en question de l'image comme chez Lanzmann[216]. La destruction du langage (des témoignages) est un fait historique, non pas un idéal esthétique ou impératif moral de l'écriture. L'impératif moral de l'écriture est celui de la mémoire, de la transmission et, justement, de rompre le silence : « Peut-être n'y a-t-il plus aujourd'hui de Treblinka (est-ce vrai ?), mais il y a encore la porte qui se refermera sur nous, si, ne rompant pas le silence, nous ne transmettons pas l'intransmissible, jusqu'aux confins et au-delà de l'univers, là où, comme le rappelle Celan, *nul ne témoigne pour le témoin*[217]. » Ce que Didi-Huberman ignore peut-être, c'est que Blanchot utilise le mot « irreprésentable » dans une lettre de 1988 :

> *Faut-il redire (oui, il le faut) qu'Auschwitz, événement qui nous interpelle sans cesse, requiert, par les témoignages, le devoir imprescriptible de ne pas oublier : Souvenez-vous, gardez-vous de l'oubli et pourtant, dans cette Mémoire fidèle,* jamais vous ne saurez*. Je souligne, parce que ce qui est dit là nous renvoie à ce dont il ne peut y avoir souvenir, à l'irreprésentable, à l'horreur indicible, qui cependant, d'une manière ou d'une autre et toujours dans l'angoisse, est l'immémorial*[218]*.*

Le mot « irreprésentable », comme le montre le co-texte, qualifie l'expérience telle qu'elle est dans la mémoire d'un témoin au second degré, d'un lecteur des témoignages concentrationnaires. D'abord, le mot « irreprésentable » et « indicible » qualifie « l'horreur » par hyperbole ; il souligne son degré extrême. Deuxièmement, le mot « indicible » peut être

---

[216] Pour Lanzmann, les images d'archives peuvent conduire à un voyeurisme : « il y avait des hublots dans les chambres à gaz, pour que les SS puissent suivre le déroulement. Les images ne sont pas neutres, imaginez un film tourné par un des opérateurs, quel serait votre point de vue, sinon celui du tueur, du SS ? Que serait ce voyeurisme qui mettrait fatalement à distance le drame humain épouvantable en train de se jouer sous les yeux de la caméra ? » Puis, « les images d'archive sont des images sans imagination. » Pour lui, préférer les images d'archives aux témoignages c'est, en un sens, répéter la destruction des témoignages dans le projet génocide : « La Shoah a été aussi ce meurtre de la parole, à la fois par la propagande nazie dans la manipulation des assassinés, par le mensonge devant les chambres à gaz, et dans l'effort de faire disparaître les traces, les preuves. Préférer l'archive filmique aux paroles des témoins, comme si celle-là prouvait plus que celles-ci, c'est, subrepticement, reconduire cette disqualification de la parole humaine dans sa destination à la vérité. » Claude Lanzmann, « Le monument contre l'archive ? », art. cité, p. 273-274.

[217] Maurice Blanchot, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, *op. cit.*, p. 433.

[218] *Id.*, *Écrits politiques. 1953-1993*, *op. cit.*, p. 242.

compris au sens littéral et désigne la difficulté de parole chez certains survivants. Ensuite, « l'irreprésentable », l'« indicible » et l'absence de souvenir peuvent renvoyer à la destruction des preuves, aux victimes qui n'ont pas survécu et transmis leurs mémoires. Enfin, Blanchot souligne l'impossibilité du partage d'expérience : en tant que témoins au second degré, nous n'avons pas de souvenir de la Shoah ; elle est « l'irreprésentable » parce que « *jamais vous ne* [*le*] *saurez* » comme le savent les survivants ou les victimes qui n'ont pas survécu. Pour nous, la Shoah n'est ni une expérience ni un souvenir, mais elle nous affecte à travers la transmission de la connaissance et de l'expérience ; Blanchot appelle cette « mémoire », parce qu'elle n'en est pas une au sens strict, l'immémorial. Tout en employant le mot « l'irreprésentable », Blanchot ne dit rien sur la pratique de la représentation verbale ou visuelle, rien sur la littérature, la photographie ou le cinéma.

En guise de conclusion : chez Blanchot, il n'y a pas d'interdiction de la représentation de la Shoah, mais une méfiance envers la fiction de l'expérience concentrationnaire sur le plan éthique, méfiance qui porte surtout sur la possibilité de l'esthétisation du mal et sur l'écart entre le réel et le fictif, écart qui nous empêche d'affronter l'horreur de l'événement. Outre la figure du témoin de l'expérience concentrationnaire, Blanchot décrit surtout la figure du *témoin au second degré*. Ce témoin n'est pas dans la même intimité avec la mort que les rescapés ou les victimes mortes, mais il est dans l'obligation éthique de partager cette intimité, de mourir-avec. Ce témoin blanchotien se définit comme *celui qui meurt-avec* — il est la première figure blanchotienne de la mort qui se définit sur le plan éthique.

10. L'instant de ma mort

Du rêve d'un romancier mallarméen et de l'analyse de la mauvaise foi du roman dans les années 40 à la déclaration de l'impossibilité du récit-fiction en 1983 — on y perçoit une d'abord une centralisation progressive de l'interrogation éthique chez Blanchot. La méfiance de la fiction commence par des réflexions esthétiques et formelles et finit par se lier intimement à la Shoah. On peut constater aussi une prise de position de plus en plus radical. La question de la fiction et du témoignage ne concerne pas seulement les écrits critiques et politiques de Blanchot, mais aussi ses œuvres narratives, comme l'a remarqué Derrida. Dans *Demeure. Maurice Blanchot*, Derrida reprend le titre de l'autobiographie de Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, pour formuler l'opposition du témoignage et de la fiction (*Dichtung* signifie la création littéraire mais aussi la fiction). Le fil directeur de son livre est la manière dont les

opérations textuelles de *L'Instant de ma mort* perturbent la frontière entre la littérature et le témoignage.

L'Instant de ma mort est un court texte narratif que Blanchot publie en 1994. Dans le premier paragraphe, le narrateur établit immédiatement son statut de témoin : « Je me souviens d'un jeune homme — un homme encore jeune — empêché de mourir par la mort même — et peut-être l'erreur de l'injustice[219]. » Le narrateur racontera l'histoire de ce « jeune homme » dont il se souvient dans le présent de l'énonciation. On est face à un narrateur intradiégétique (l'acte de se souvenir suggère l'implication du narrateur dans l'histoire), et la focalisation, au sens genettien, se fera sur ce « jeune homme ». Des références historiques sur la fin de la Deuxième Guerre mondiale (« Les alliés avaient réussi à prendre pied sur le sol français. Les Allemands, déjà vaincus, luttaient en vain avec une inutile férocité[220] ») situent le récit, non pas dans un monde fictif, mais dans notre univers et dans un cadre historique déterminé ; le texte est soit une fiction historique, soit un écrit autobiographique. Les soldats nazis, à la recherche de résistants qui ont combattu dans la région, conduisent le « jeune homme » et sa famille hors de leur maison. Le « jeune homme » les supplie d'épargner sa famille et attend son exécution. À cet instant, face à l'imminence de la mort, il éprouve « un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude[221] », une expérience qui l'accompagnera toujours. Au dernier moment, une proche bataille interrompt l'exécution et le « jeune homme » échappe à la mort. On peut déjà constater une anomalie narratologique : le narrateur intradiégétique a accès à l'intériorité d'un autre personnage (le « jeune homme »). D'abord, l'accès à la conscience d'autrui est une marque de fiction[222]. Puis, cette intrusion dans l'intériorité d'autrui nous fait soupçonner qu'il s'agit d'un narrateur extradiégétique : sauf l'acte initial de « se souvenir », aucune action, aucun repère spatio-temporel ne permet de l'inscrire dans les événements narrés. Il n'est présent qu'en tant que voix fantomatique. Le problème se résout dans la deuxième partie du récit où, après avoir résumé brièvement la vie du « jeune homme » après la guerre — références à la biographie de Blanchot —, le narrateur révèle qu'il est en effet ce « jeune homme » en question : « Qu'importe. Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours

[219] Maurice Blanchot, *L'Instant de mort* (1994), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2002, p. 9.

[220] *Ibid.*, p. 9.

[221] *Ibid.*, p. 11.

[222] Voir Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

en instance[223] ». Il déclare comme sien le « sentiment de légèreté » attribué au « jeune homme » dans la première partie du récit et dissipe ainsi toute ambiguïté à l'égard de son identité.

Si ce texte est souvent lu par rapport à la notion de témoignage, c'est en raison du contexte de publication (sans oublier le commentaire puissant de Derrida). À cette époque-là, on avait déjà découvert et commencé à critiquer le passé politique de Blanchot : sa relation dans les années 30 avec l'extrême droite française dont certains adeptes ont soutenu le nazisme[224]. Son expérience dostoïevskienne de l'exécution manquée n'avait pas encore été véritablement rendue publique. Il est vrai que cet événement est décrit dans *La Folie du jour*, publié la première fois en 1949 sous le nom d'« Un récit ? » : « Peu après, la folie du monde se déchaîna. Je fus mis au mur comme beaucoup d'autres. Pourquoi ? Pour rien. Les fusils ne partirent pas[225]. » Pourtant, le texte évidemment fictif ne permet pas d'attribuer l'expérience à Blanchot. Dans une lettre du 20 juillet 1994 à Derrida, Blanchot écrit : « 20 juillet, il y a cinquante ans je connus le bonheur d'être presque fusillé[226] ». On connait cette lettre en raison de l'essai de Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, dont une version est prononcée le 24 juillet 1995 à l'université catholique de Louvain et publiée dans les actes du colloque, *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, en 1996[227]. Par conséquent, à part *La Folie du jour*, *L'Instant de ma mort* de 1994 est la première publication de Blanchot qui nous fait connaître son expérience d'être presque fusillé pendant la Seconde Guerre mondiale[228]. Contrairement à *La Folie du jour*, *L'Instant de ma mort* contient diverses allusions autobiographiques et établit, dans une certaine mesure, l'épisode de la fusillade comme factuel. Vu le contexte des accusations politiques contre Blanchot, l'écriture de cet épisode biographique peut être une manière oblique de dire qu'il a été une victime des Allemands, non pas leur collaborateur[229]. En d'autres termes, Blanchot témoigne de son passé en tant qu'accusé. La lettre à Derrida est

[223] Maurice Blanchot, *L'Instant de mort*, *op. cit.*, p. 15.

[224] Voir François Brémondy, « Enquête historique et réflexions critiques sur l'itinéraire politique de Maurice Blanchot », dans *Lignes*, nº 43, 2014, p. 63-121.

[225] Maurice Blanchot, *La Folie du jour* (1973), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2002. p. 11. La première version, publiée en mai 1949 dans le deuxième numéro d'*Empédocle*, a une histoire compliquée par rapport à son titre : « Un Récit ? » dans le sommaire de la couverture, « Un Récit » dans la table de matières à l'intérieure de la revue. Le titre à la première page du texte est aussi sans point d'interrogation.

[226] Jacques Derrida, « Un témoin de toujours », art. cité, p. 271.

[227] *Id*., *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 64.

[228] Sans oublier les révélations laconiques de Pierre Prévost dans *Pierre Prévost rencontre Georges Batille* de 1987 et de Maurice Nadeau dans *Grâces leur soient rendue* de 1990. Voir Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 228-229.

[229] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 69.

aussi un témoignage ; Blanchot savait sans doute qu'elle serait très vite rendue publique par le philosophe. Par ces deux textes, une lettre et un récit, Blanchot déclare comme sien l'événement dostoïevskien.

Cela n'empêche pas le texte de Blanchot d'entretenir une relation complexe et problématique avec le témoignage. Même la lettre à Derrida doit être examinée attentivement ; en réalité, Blanchot s'est peut-être trompé sur la date de son rendez-vous avec la mort. Selon l'enquête de Christophe Bident, c'est probablement le 20 juin 1944 que Blanchot fut mis au mur[230]. Dans *L'Instant de ma mort*, le narrateur décrit ainsi « le Château » : « Sur la façade était inscrite, comme un souvenir indestructible, la date de 1807[231]. » Cependant, c'est la date de 1809, non celle de 1807, qui est inscrit sur la façade de sa maison à Quain[232]. Le narrateur affirme qu'en 1807, Napoléon passait sous les fenêtres de Hegel ; c'est pourtant un an avant que Napoléon entra dans Iéna[233]. Erreurs de la mémoire ou mécanismes textuels délibérément construits ? En tout cas, la problématisation de la notion du témoignage est nécessaire pour la lecture de ce texte.

Comment comprendre le dédoublement du narrateur ? Pourquoi le « je » raconte sa propre histoire à la troisième personne ? D'ailleurs, toutes les références biographiques dans le récit sont attribuées au « jeune homme ». D'abord, il faut remarquer que l'usage du « il» met en question le statut testimonial du texte. Comme Derrida le souligne, « un témoignage se fait toujours à la première personne[234] ». La notion du « témoin oculaire », développée surtout par Renaud Dulong dans son livre éponyme, consiste en ceci : le témoin doit pouvoir dire « j'étais là et j'ai *vu* de mes propres yeux[235] ». Le pouvoir de dire « je » et d'établir l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal est essentiel à la fonction du témoignage. Des indications paratextuelles, comme « mémoires », « journal », « autobiographie » ou « témoignage », nous propose un contrat de lecture qui établit cette identité des trois niveaux de « je ». Ce contrat dépend, en dernière analyse, d'une croyance. D'après Derrida, on ne peut jamais prouver cette identité sans détruire le concept même du témoignage : « il n'est pas de

[230] Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 229.

[231] Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 13.

[232] Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 582-583.

[233] *Ibid.*, p. 582.

[234] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 43.

[235] Marie Bornard, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 50.

témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure — c'est-à-dire aussi de la littérature[236] ». On peut imaginer de prouver la véracité d'un récit en comparant ce que raconte le témoin aux faits historiques. Cependant, si le contenu d'un texte est complètement, objectivement prouvé, sans aucune possibilité de mensonge ni de fiction, il n'appartient plus à la catégorie du témoignage, mais de celle du document, de l'archive ou de la preuve (par exemple, raconter un événement déjà enregistré par la vidéosurveillance c'est confirmer un fait, non pas témoigner d'un événement). La possibilité du mensonge est la condition de possibilité pour le témoignage, condition qui nous empêche de séparer définitivement le témoignage de la fiction, la *Wahrheit* de la *Dichtung*.

Derrida va encore plus loin ; un témoignage n'a de valeur que s'il nous fait connaitre un événement que l'on ne peut savoir autrement : « Je ne peux témoigner, au sens strict de ce mot, qu'à l'instant où ce dont je témoigne, personne ne peut en témoigner à ma place. Ce dont je témoigne est d'abord, à l'instant, mon secret, il reste à moi réservé[237]. » Il décrit la structure du témoignage comme une « singularité universalisable ». Si le témoin n'est pas irremplaçable, son discours est une confirmation de ce qui pourrait le remplacer (le discours de quelqu'un d'autre), non pas un témoignage (la définition très stricte du témoignage chez Derrida est évidemment contestable). Le contenu du témoignage est un secret que seul le témoin détient. Comme la mort chez Heidegger, le témoignage doit être chaque-fois-mien et sans possibilité de délégation ; les deux se définissent par la notion de l'*Eigentlichkeit*. Il est aussi nécessaire que cette singularité de l'expérience du témoin soit universalisable : si quelqu'un d'autre avait été à ma place, il témoignerait de la même expérience. Cette « universalisabilité » du témoignage est la source de sa véracité. Il est vrai au sens où quelqu'un d'autre à ma place devrait avoir la même expérience et attesterait du même événement. Le témoignage ne se laisse pas *vérifier*, il est *supposé universalisable*.

Par conséquent, le « je » testimonial contient un paradoxe structurel : il promet la véracité et n'exclut pas le mensonge. Il est irremplaçable, et son discours ne peut jamais être prouvé. Il prétend unifier l'auteur, le narrateur et le personnage sans annuler la possibilité de la non-identité des trois. Dans *L'Instant de ma mort*, l'usage simultané du « je » et du « il » peut être compris comme une renonciation à cette unité. Le personnage (« le jeune homme »)

[236] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 31.

[237] *Ibid.*, p. 32.

et le narrateur sont déjà deux entités distinctes ; en attribuant le contenu « testimonial » (la fusillade, la rencontre avec Paulhan, la conversation avec Malraux[238]…) au « il », l'auteur ne prétend même pas être le témoin de son expérience. Pour paraphraser la définition du témoin oculaire : Blanchot dit que le « jeune homme » était là et que le « jeune homme » l'a vu de ses propres yeux ; le sujet du *dire* et le sujet du *voir* sont dissocié. En refusant de donner l'apparence de l'unité aux trois « je », Blanchot révèle une instabilité du sujet dans l'écriture testimoniale ; il actualise la possibilité structurelle de la non-identité du narrateur et du personnage. La réception du texte a rétabli, à un certain degré, l'identité de l'auteur et du personnage malgré la dissociation des sujets dans le texte — cette dernière étape fait aussi partie du mécanisme textuel de Blanchot.

Ensuite, l'écart entre le « je » et le « il » fait que le récit est un témoignage au second degré. Un témoignage est constitué par deux instants, celui de voir et celui de dire. Le narrateur dit ce que « le jeune homme » a vu ; le « je » témoigne pour le « il » qui était là pour assister à ce que le « je » atteste. D'où l'importance de la phrase de Celan, « *Niemand zeugt für den Zeugen* », phrase reprise par les deux philosophes qui commentent *L'Instant de ma mort*, Derrida et Lacoue-Labarthe[239]. Il faut remarquer que non seulement *L'Instant de ma mort*, mais tout témoignage se divise en ces deux instants. Un écart temporel s'interpose nécessairement entre le moment de voir et celui d'attester, entre le sujet d'énoncé et le sujet d'énonciation, le deuxième témoignant pour le premier. En ce sens-là, tout témoin est déjà un « témoin pour le témoin ». On pourrait dire que le récit de Blanchot met en scène cette auto-référence dans la structure du témoignage en attribuant des pronoms personnels différents à celui qui voit et à celui qui atteste ; pour souligner l'écart temporel entre le témoin qui a vu et celui qui atteste, Blanchot détruit l'unité du sujet elle-même. Le « je » témoigne pour le « jeune homme » comme chaque témoin témoigne pour celui qu'il a été. Si la véracité du témoignage dépend du pouvoir de dire « j'étais là et j'ai *vu* de mes propre yeux », elle suppose l'unité *temporelle* du sujet. Le témoin doit rester la même personne pour que celui qui a vu et celui qui atteste soient identique. Blanchot lui-même sert d'excellent exemple. En 1983, il rédige une postface pour la réédition

[238] Selon Malraux, le manuscrit de la deuxième partie de *La Lutte avec l'Ange* a été détruit par la Gestapo pendant la Deuxième Guerre mondiale. La première partie a été publié en 1943. Malraux n'a pas réécrit la suite, mais la première partie a été rééditée par Gallimard sous le nom des *Noyers de l'Altenburg*. André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 13. Voir le commentaire de Lacoue-Labarthe sur cette référence à Malraux. Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 79-85.

[239] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 34. Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 104.

de ces deux récits écrits dans les années 30. Ce qu'il découvre, c'est qu'il ne reconnaît pas en lui l'auteur de ces deux textes : « On me demande — quelqu'un en moi demande — de communiquer avec moi-même, en exergue à ces deux récits anciens, si anciens (une cinquantaine années) que, sans tenir compte des difficultés précédemment exprimées, il ne m'est pas possible de savoir qui les a écrits, comment ils se sont écrits et à quelle exigence inconnue ils ont dû répondre[240]. » On demande à Blanchot de témoigner de la rédaction de deux textes anciens, et il a l'impression de devoir témoigner pour une autre personne (remarquons en passant que, quand Blanchot cherche à comprendre un texte, il pose la question : à quelle exigence le texte a dû répondre ; belle question qui résume toute sa démarche critique). Il commence son témoignage par « Je me souviens », exactement comme dans *L'Instant de ma mort*. Dans les deux textes, le syntagme signale une division du sujet, la non-identité de celui qui se souvient et de celui dont il se souvient.

Une autre manière de comprendre le passage du « je » au « il » est de le lier à la problématique de la mort. Il faut d'abord prendre en considération l'insolence du titre, surtout l'usage du possessif à la première personne et la notion de l'instant. Comme le titre d'un texte narratif, le syntagme « L'instant de ma mort » suggère : je suis mort, et je raconterai, après coup, l'instant où je mourus. L'énonciation de la phrase « Je suis mort » n'est pas nouvelle[241]. Une courte histoire d'Edgar Allen Poe, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », se termine précisément avec la parole de Valdemar : « Maintenant, je suis mort[242]. » Dans « Analyse textuelle d'un conte de Poe », Barthes consacre à ce récit une lecture à la *S/Z*. Il s'arrête sur la dernière phrase :

> *Du point de vue proprement sémantique, la phrase « Je suis mort » asserte en même temps deux contraires (la Vie, la Mort) : c'est un énantiosème […] : le signifiant exprime un signifié (la Mort) qui est contradictoire avec sa procréation. […] « je suis mort et pas mort » ; c'est là le paroxysme de la transgression, l'invention d'une catégorie inouïe : le* vrai-faux*, le oui-non ; la mort-vie est pensée comme entier indivisible, incombinable, non dialectique, car l'antithèse*

[240] Maurice Blanchot, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, *op. cit.*, p. 91-92.

[241] Frédéric Weinmann a établi un corpus pour ce qu'il appelle la « narration autothanatographique ». Il recense des œuvres où un personnage mort au sens littéral est responsable de la narration. Voici quelques exemples des auteurs plus connus en France : *La Voyageuse* de Dominique Rolin, *Les Deux Rives* de Carlos Fuentes, *La Douane de mer* de Jean d'Ormesson, *Les Thanatonautes* de Bernard Werber, *Le Portrait* de Pierre Assouline. Frédéric Weinmann, *« Je suis mort ». Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018, p. 135-138.

[242] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 434.

n'implique aucun troisième terme ; ce n'est pas une entité bi-face, mais un terme un et nouveau[243].

Dans une telle phrase, l'acte de l'énonciation, qui suppose la capacité d'énoncer et par conséquent la vie, contredit le contenu de l'énoncé, c'est-à-dire la mort. Sur le plan sémantique, « la phrase inouïe "Je suis mort" n'est nullement l'énoncé incroyable, mais bien plus radicalement l'*énonciation impossible*[244]. »

Sous cette perspective, le récit de Blanchot joue avec l'impossibilité et la possibilité de l'énonciation de la mort à la première personne. Si le titre crée chez le lecteur l'attente d'une énonciation impossible (une telle phrase faisant partie du style de Blanchot), le passage du « je » au « il » la rend momentanément possible : non pas « je suis mort », mais « je raconte qu'il est mort ». La situation s'inverse pourtant dans le dernier paragraphe où l'usage de la première personne et la citation du titre (« l'instant de ma mort toujours désormais toujours en instance[245] ») posent à nouveau la question de l'énonciation impossible. Question résolue, évidemment : on comprend déjà à la fin du texte que « l'instant » en question n'est pas celui de la mort au sens littéral, mais celui de la plus grande intimité avec la mort. Le mot « mort » est utilisé dans un sens métonymique. Comme l'a remarqué Derrida, l'énonciation « Je suis mort » est entièrement possible quand il s'agit d'une métonymie ou d'une métaphore[246].

L'usage du « il » rend possible l'énonciation de la mort, mais peut-on supposer l'inverse ? *Est-ce la mort qui rend possible le passage au « il » ?* Dans son commentaire sur le récit de Blanchot, Lacoue-Labarthe réfléchit sur l'autobiographie dans la tradition occidentale en s'inspirant de *L'Instant de ma mort* et d'« Une scène primitive[247] » de Blanchot. Pour lui, l'autobiographie contient presque toujours une épreuve de la mort — comme la chute de Montaigne de son cheval, racontée dans chapitre VI, « De l'exercitation », au Livre II des *Essais*, comme la chute de Rousseau dans la deuxième « Promenade » des *Rêveries*, comme Malraux qui décrit, dans *Antimémoires*, comment son char est pris au piège et immobilisé sous

[243] *Ibid.*

[244] *Ibid.*, p. 436.

[245] Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 17.

[246] Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, t. I, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998, p. 302.

[247] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 117.

le feu ennemi[248]. Cette épreuve relie l'autobiographie aux mythes antiques parce qu'elle reproduit, à sa manière, le topos de la descente aux enfers. Par conséquent, déclare Lacoue-Labarthe, l'autobiographie est en même temps une *autothanatographie*. La notion d'autothanatographie conduit le philosophe à questionner le statut du sujet autobiographique :

> *Le sujet de l'autobiographie, s'il y en a un, doit être d'une tout autre consistance [par rapport au sujet de la poésie lyrique dans la tripartition classique des genres]. Et si l'on appelle résolument ce "genre"* autothanatographie*, alors il ne peut plus du tout s'agir, en droit, de* sujet *(*subjectum*, voir* substantia*). Et si c'est bien un Je qui y parle, ce qui reste à établir, il n'a probablement plus la moindre* con-sistance *; et rien n'assure qu'il demeure, ou même soit tout simplement, lui-même ou le même :* autos*,* ho autos*. Quelle sorte de « sujet » pourrait articuler : « Je suis mort[249] » ?*

Un sujet capable de dire « Je suis mort » est probablement sans « con-sistance ». En soulignant le préfixe « con- », Lacoue-Labarthe suggère qu'il y a une pluralité à l'intérieur du sujet autobiographique ; l'expression « sans con-sistance » semble signifier un *multiple délié*. On peut supposer que, pour lui, le dédoublement du narrateur dans *L'Instant de ma mort* reflète cette pluralité non unifiée. Seul un sujet pluriel et sans con-sistance est capable d'énoncer « Je suis mort ». Le commentaire de Lacoue-Labarthe devient encore plus intéressant quand il écrit : « Il faut donc, on le voit bien, que le "sujet" soit d'une certaine façon *déjà mort* pour qu'il puisse commencer de se dire et de s'écrire comme *un autre* […]. Auquel cas l'autothanatographie est en réalité toujours une *allobiographie*[250] ». L'autobiographie est une *allobiographie* car, quand un sujet pluriel délié écrit sur soi, il écrit déjà sur un autre. Comment, tout en écrivant sur soi, peut-on écrire sur un autre ? Il faut que ce « soi » sur qui on écrit ne soit plus une partie de nous, qu'il soit déjà mort. La mort est la condition pour la pluralité sans con-sistance du sujet. Il y a ici une inversion importante pour notre lecture de *L'Instant de la mort*. Sous cette perspective, ce n'est pas le passage du « je » au « il » qui rend possible la mort, c'est la mort qui rend possible la pluralité du sujet autobiographique et, par conséquent, ce dédoublement du narrateur. L'usage du « il » n'est pas une stratégie narrative pour questionner l'énonciation impossible de la mort. Au contraire, c'est pour passer du « je » au « il » que le « je » doit énoncer sa mort en premier lieu. Quand est-ce que le « je » annonce sa mort ? Dans le

[248] Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 81-83, 86-87.

[249] *Ibid.*, p. 103.

[250] *Ibid.*, p. 105.

titre, c'est-à-dire avant même le commencement du texte. C'est après cette énonciation qu'apparaît « le jeune homme » en tant que le « je » du passé, le « je » déjà mort. Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot définit ainsi l'écriture : « Écrire, c'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne[251]. » Le « il » situe le texte dans le régime de la littérature, de la *Dichtung*, tandis que les anecdotes autobiographies le place dans le régime du témoignage. L'usage du pronom à la troisième personne crée ainsi une tension entre deux manières de déterminer le statut du texte.

Comment peut-on témoigner de notre « instant de la mort » ? D'abord, la mort est une « expérience inéprouvée[252] ». Pensons à l'argument phénoménologique de l'impossibilité de la mort chez Blanchot : la mort n'est jamais le noème d'une noèse. L'arrivée de la mort signifie la disparition de la conscience et, par conséquent, l'impossibilité d'en avoir l'expérience — on est condamné à la « conscience disparaissante » sans jamais avoir la « conscience de disparaitre[253] » selon l'une des formules de Blanchot. Par conséquent, « l'instant de la mort » excède notre capacité d'avoir une expérience. Il est possible d'aller plus loin et s'interroger sur la notion de l'instant qui est, en réalité, contredite par la temporalité blanchotienne de la mort. Chez Blanchot, la mort a deux modes temporels, celui de l'imminence et celui de l'immémorial. La « morale », s'il y en a une, de *L'Instant de ma mort* est que, quand il s'agit de la mort, il faut remplacer la notion de l'instant par celle de l'imminence et celle de l'immémorial. Le titre crée chez le lecteur l'attente d'un instant dramatique où le personnage principal meurt. Cette attente est déçue ; l'exécution s'interrompt. L'instant de la mort n'arrive jamais dans le récit ; la mort finit par demeurer toujours « en instance[254] » pour le narrateur ainsi que pour le lecteur. Le sujet du récit n'est pas l'instant de la mort, mais l'*être-en-instance* de la mort. L'instant de la proximité avec la mort révèle au narrateur sa véritable structure temporelle. Il n'y a pas d'instant de la mort au sens strict ni de possibilité de témoigner de cet instant.

Ensuite, mourir est une expérience de dépersonnalisation chez Blanchot. Songeons à l'opposition entre la mort personnelle et la mort impersonnelle chez Rilke, et à la critique de de l'*Eigentlichkeit* heideggerienne. Le passage du « je » au « il » pourrait aussi suggérer cette impersonnalité de la mort. Plusieurs textes de Blanchot théorisent l'expérience de

[251] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 31.

[252] *Id.*, *L'Ecriture du désastre*, *op. cit.*, p. 181.

[253] *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p.48.

[254] *Id.*, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 17.

l'impersonnel avec la notion de l'« il », qui ne désigne pas une personne autre que moi, mais l'absence d'identité personnelle[255]. Il est difficile de ne pas entendre l'écho lointain de ces écrits théoriques quand Blanchot, dans un texte narratif, insiste sur son usage de la troisième personne par des anomalies narratologiques (le narrateur a accès à la conscience d'un autre personnage, et l'expérience de l'intimité avec la mort est à la fois « la sienne » et « la mienne »). En d'autres termes, la pensée de l'impersonnel conteste le titre du récit : il ne faut pas dire « ma mort », mais « on meurt ». *L'Instant de ma mort* reflète cette pensée dans la mesure où ni le narrateur ni le jeune homme est mort ; en revanche, ils partagent l'expérience de mourir. C'est pourquoi « le sentiment de légèreté », de l'imminence du mourir, est la seule expérience attribuée à la fois au « il » et au « je[256] » : on meurt à plusieurs. Pour revenir à la question du témoignage, il n'y a pas de *moi* pour témoigner de « ma mort ».

Si la mort met en question la notion du témoignage, c'est aussi parce que le témoin est par définition un survivant. Comme Derrida l'a remarqué, « [o]n ne témoigne que là où on a vécu plus longtemps que ce qui vient de se passer[257]. » La relation entre la survivance et le témoignage est un sujet important dans le discours sur la Shoah. Primo Levi, dans *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, contraste les survivants et les morts (« naufragés ») : « Nous les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter[258] ». Les « naufragés », qui ont atteint l'extrémité de l'expérience concentrationnaire, sont les vrais témoins. Pourtant, ils ne sont pas des témoins parce qu'ils ne sont plus là pour attester. L'impossibilité d'énoncer « Je suis mort », de témoigner de sa propre mort, n'est pas une simple spéculation sémantique, mais fait partie de la condition de la plupart de victimes de la Shoah.

Si le vrai témoin est celui qui n'a pas survécu, le survivant est un témoin au second degré. Suivant la pensée de Primo Levi, Agamben écrit :

> *[…] le sans-parole fait parler le parlant, et le parlant porte dans sa parole même l'impossibilité de parler, de sorte que le muet et le parlant, le non-homme et l'homme pénètrent — par le*

[255] Voir, par exemple, *Id.*, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 556-567.

[256] *Id.*, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 11, 17.

[257] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 54.

[258] Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986), trad. André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, p. 82.

témoignage — dans une zone d'indistinction où il n'est plus possible d'assigner la position du sujet, d'identifier la « substance rêvée » du je*, ni, sous ses traits, le vrai témoin*[259].

Le « naufragé » sont sans parole, « désubjectivés » par la mort, tandis que la parole du rescapé ne subjective pas lui-même, mais le « naufragé ». La relation entre le témoignage et la survivance nous conduit directement à la pensée blanchotienne de l'impersonnel sous la plume du philosophe italien : « le sujet du témoignage est celui qui témoigne d'une désubjectivation ; mais à condition de ne pas oublier que "témoigner d'une désubjectivation" signifie seulement qu'il n'y a pas, au sens propre du terme, de sujet du témoignage[260] ». La structure du témoignage au second degré, chère à Blanchot, signifie l'absence de sujet dans le témoignage.

Dans *L'Instant de ma mort*, Le narrateur et le « jeune homme » sont des survivants. Y-a-t-il des « naufragés » dans le récit ? Après que le lieutenant nazi s'est éloigné pour un combat à proximité et que les soldats ont laissé partir le « jeune homme », celui-ci quitte le lieu et se cache dans un bois qu'il connaît depuis l'enfance, encore sous l'effet du choc :

C'est dans le bois épais que tout à coup, et après combien de temps, il retrouva le sens du réel. Partout, des incendies, une suite de feu continu, toutes les fermes brûlaient. Un peu plus tard, il apprit que trois jeunes gens, fils de fermiers, bien étrangers à tout combat, et qui n'avaient pour tort que leur jeunesse, avaient été abattus[261].

Selon la logique de Primo Levi et d'Agamben, ces « trois jeunes gens », « naufragés », sont les véritables témoins dans le récit-témoignage de Blanchot. Le narrateur suggère que c'est sa fuite qui a causé la destruction du village et la mort des trois personnes : « Quand le lieutenant était revenu et qu'il s'était rendu compte de la disparition du jeune châtelain, pourquoi la colère, la rage, ne l'avaient-elles pas poussé à brûler le Château (immobile et majestueux[262]) ? » Les fermes détruites et les « trois jeunes gens » tués ne se trouvent pas dans la zone de conflit, mais dans le village où se trouve le Château, la maison du narrateur ; « la colère, la rage » du lieutenant nazi revenu est la cause de l'incendie et de l'homicide. Des chevaux sont aussi abattus — je souligne ce détail qui peut passer inaperçu : « Même les chevaux gonflés, sur la

[259] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin.*, série « Homo Sacer », t. III, trad. Pierre Alferi, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1999, p. 157.

[260] *Ibid*.

[261] Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 12-13.

[262] *Ibid.*, p. 13.

route, dans les champs, attestaient une guerre qui avait duré[263]. » Comme Derrida l'a remarqué, ce mot « attester » est le seul qui appartient au champ lexical du témoignage dans le texte, mais « un cheval ne témoigne pas […] [n]i un cadavre[264]. » Un cheval mort qui atteste — ce syntagme est parfaitement valide puisque que le mot « attester » est utilisé dans le sens dérivé d'« indiquer » ou de « montrer ». Mais une tension existe entre le sens littéral du mot et le sujet de la phrase : un cheval mort démontre une double impossibilité du témoignage — un animal n'est pas un témoin, ni un mort. Il est significatif que la seule occurrence du mot « attester » qualifie un sujet incapable de témoigner.

Les chevaux abattus et les trois personne tuée sont les « naufragés » qui vont jusqu'à bout dans l'expérience et qui, en même temps, ne peuvent pas témoigner. Le narrateur, malgré son ton neutre et distant, laisse échapper un sentiment de culpabilité, sentiment commun chez les survivants : « le lieutenant nazi eut pour le Château le respect ou la considération que les fermes ne suscitaient pas. […] Tout brûlait, sauf le Château. Les Seigneurs avaient été épargnés[265]. » Il a la chance d'échapper à l'exécution et de trouver sa maison intacte, contrairement aux fermes incendiées : « Alors commença sans doute pour le jeune homme le tourment de l'injustice[266] ». L'injustice ne renvoie pas au fait qu'il est une victime, mais à sa survie. Il est injuste qu'il soit en vie tandis que trois personnes de son village sont mortes, que le Château soit sauf tandis que les fermes sont détruites. En tant qu'un « Seigneur », il est du côté des injustes.

Ce « tourment de l'injustice » est sans doute une des raisons pour lesquelles, tout en témoignant de son passé, Blanchot ne cesse de mettre en question la notion de témoignage dans ce texte. La déconstruction du témoignage n'est pas un exercice textuel ou spéculatif, mais la conséquence d'une réflexion morale. Le fait qu'il peut témoigner — qu'il a survécu — est une injustice à ses yeux ; du moins c'est ce que laisse penser le texte. Il témoigne tout en considérant son acte de témoigner comme illégitime. Cette réflexion morale n'est pas loin de celle dans « N'Oubliez pas » de 1986 à propos de la contradiction entre la force et la faiblesse. Si son expérience de victime implique qu'il est parmi les faibles et qu'il mérite par conséquent la sympathie ou même une forme d'indulgence à l'égard de ses défauts, publier cette expérience

[263] *Ibid.*

[264] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 106.

[265] Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 14.

[266] *Ibid.*

en tant qu'un écrivain réputé est un acte de force et d'autorité, un acte qui rend hypocrite cette affirmation de son statut de victime. Pour sortir de ce dilemme, il ne peut exprimer sa faiblesse qu'en mettant en cause cet acte de force lui-même. À l'intérieur de son témoignage, il faut témoigner de son refus du témoignage en même temps ; il crée une forme d'écriture que l'on peut appeler un *témoignage réticent*. Avec un peu de recul, on pourrait constater que ce geste rend son témoignage, en tant que celle d'une victime, encore plus puissant : il dit non seulement qu'il était victime, mais aussi qu'il préfère ne pas le dire pour des raisons éthiques. Grâce à ce refus de dire, on croit davantage à ce qu'il dit ; la réticence peut être perçue comme un signe de l'authenticité.

Peut-on lire *La Folie du jour* comme un témoignage et constituer un dyptique avec ces deux courts textes de Blanchot ? Pour Derrida, *La Folie du jour* est un « récit si proche à tant d'égards de *L'Instant de la mort* et qui au fond raconte peut-être la même chose[267]. » Blanchot décrit, dans l'un, le « sentiment de légèreté » et, dans l'autre, « la satisfaction sans limites[268] » de la mort. Mais il faut remarquer que l'aspect testimonial de *La Folie du jour* est remarquablement faible par rapport à *L'Instant de ma mort.* Le texte de 1949 est composé de tranches de vie du narrateur intradiégétique qui n'est « pas capable de former un récit avec ces évènements » et qui a « perdu le sens de l'histoire[269] ». Ce narrateur presque beckettien, dont la folie met en question sa capacité de narration, produit un discours discontinu, délirant mais émouvant. Ce qui est le plus intéressant pour une réflexion sur le témoignage, c'est le moment où se révèle la situation de l'énonciation, la condition de production de cette narration. Enfermé dans un hôpital psychiatrique, le narrateur doit répondre à un psychiatre et un ophtalmologue qui lui demandent de raconter sa vie :

> *On m'avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passé « au juste ». — Un récit ? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire. Je leur racontai l'histoire tout entière qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début. Mais la fin fut pour nous une commune surprise. « Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez aux faits. » Comment cela ! Le récit était terminé[270].*

[267] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 58.

[268] Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 9.

[269] *Ibid.*, p. 29.

[270] *Ibid.*

La phrase « Je ne suis ni savant ni ignorant » est une citation de l'incipit du texte. Le narrateur raconte à ses interlocuteurs le récit que le lecteur vient de lire. Par conséquent, le texte lui-même est probablement cette réponse à l'interrogation (on assiste, dès le début, au discours du narrateur avec ces deux professionnels de la médecine). Il s'agit ici d'une métalepse au sens où le narrateur révèle, au niveau des événements narrés, la scène de la production du discours qui se situe non pas à ce niveau, mais à celui de la narration[271]. Le narrateur pense qu'il a terminé le récit après vingt pages de narration elliptique et quelquefois hallucinatoire, mais l'autorité institutionnelle (qui tient lieu du lecteur) croit que ce discours n'est qu'un long commencement, une digression, et lui demande de « venir aux faits ». C'est cette scène qui nous permet de rapprocher ce récit du témoignage ; il est plutôt une mise en scène de la production du discours testimonial qu'un témoignage de l'auteur. L'autorité institutionnelle demande au narrateur de témoigner de ce qu'il a vécu, de raconter les « faits ». Le narrateur produit ce témoignage de son passé, témoignage trop fidèle à son expérience pour que l'autorité institutionnel puisse le comprendre. Selon Derrida, ces membres de l'autorité « se fient à un concept niais du témoignage, exigeant un récit de bon sens là où la folie de celui-ci fait l'épreuve de l'impossible[272] ».

La Folie du jour met ainsi en scène le rôle des institutions sociales dans la production du témoignage. Le sujet du récit est l'échec du témoignage au sens où le narrateur est incapable d'en produire un qui se conforme aux critères institutionnels. Qu'est-ce qui définit l'appartenance d'un discours au régime testimonial ? Blanchot semble suggérer que ce sont les institutions sociales qui établissent les critères selon lesquels un témoignage est reconnu en tant que tel. Les institutions sociales (juridiques et médicales dans le texte) ne sont pas secondaires ; leur reconnaissance fait partie de la condition nécéssaire pour la production du témoignage. Blanchot remet en question la notion de l'authenticité ou, plus précisément, en démontre l'impuissance. Le témoignage le plus authentique, c'est-à-dire le plus proche l'expérience, du

[271] Voici une définition de la métalepse : « Pour comprendre ce que désigne la métalepse en narratologie, il faut rappeler d'abord qu'on admet en général que tout récit est une narration d'événements et que par conséquent il s'organise en deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration et celui des événements narrés. […] Toute contamination d'un niveau par l'autre semblerait donc aller à l'encontre de la nature même de la représentation, et plus spécifiquement du récit. […] C'est cette contamination de niveaux qu'on désigne, à la suite de Genette, du terme de "métalepse". » John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « Introduction. La métalepse aujourd'hui », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, p. 11.

[272] Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, *op. cit*., p. 59.

narrateur n'est pas reconnu comme tel, mais comme une digression, un prologue prolongé. Il est un témoin trop fidèle que l'on n'accepte pas comme témoin à cause de cette fidélité.

Son témoignage, son récit se termine par un refus du récit :

> *Donnait constamment à notre conversation le caractère d'un interrogatoire autoritaire, surveillé et contrôlé par une règle stricte. Ni l'un ni l'autre, certes, n'étaient le commissaire de police. Mais, étant deux, à cause de cela ils étaient trois, et ce troisième restait fermement convaincu, j'en suis sûr, qu'un écrivain, un homme qui parle et qui raisonne avec distinction, est toujours capable de raconter des faits dont il se souvient*
> *Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais*[273].

Si le narrateur de ce texte de 1949 refuse le récit, Blanchot abandonne cependant le roman et commence à appliquer la catégorie de « récit » à ces œuvres narratifs à cette époque. *L'Arrêt de mort* de 1948, *Au Moment voulu* de 1951, *Celui qui ne m'accompagnait pas* de 1953 et *Le Dernier homme* de 1958 sont des « récits » selon l'indication paratextuelle. Ce refus du récit dans *La Folie du jour* doit être compris dans son contexte narratif. Il ne s'agit pas d'un refus de toute narrativité ou du langage tout court, mais d'une forme de discours institutionnalisé. Dans son commentaire sur *La Folie du jour*, Lévinas écrit : « Faire un récit, parler c'est déjà rédiger un rapport de police[274]. » Ce refus de récit est un refus de l'ordre et du pouvoir, ainsi une apologie de ce qui y échappe. Il ne faut pas le rapprocher de l'impossibilité de « récit-fiction d'Auschwitz ». Contrairement à un interdit, *La Folie du jour* défend un élargissement du récit (si ce mot convient encore) et du témoignage au-delà de leurs formes juridiquement et socialement reconnus.

D'un côté, la méfiance envers la fiction à propos d'Auschwitz et, de l'autre, une pratique textuelle qui met en question le témoignage par la fiction. Comment un même écrivain peut-il réunir ces deux côtés ? Est-on face à une contradiction ? Dans *L'Entretien infini*, Blanchot propose ses principes d'interprétation pour une lecture de Nietzsche :

> *Toute interprétation de Nietzsche doit donc rester fidèle à ces principes : n'être pas satisfait tant qu'on n'a pas trouvé ce qui contredit ce qu'on affirme de lui. Parmi les contradictions, maintenir l'exigence du tout ce qui est constamment présent, bien que constamment dissous par*

[273] Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 30.

[274] Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 74.

les contradictions. Ne jamais concevoir ce tout — le tout non unitaire — comme un système, mais comme une question et comme la passion de la recherche dans l'élan du vrai, unie à la critique de tout ce qui a pu être acquis au cours de la recherche. Ressaisir « la dialectique réelle » : la pensée comme jeu du monde, le texte comme fragment[275].

Ces principes sont sans doute bénéfiques pour l'interprétation de Blanchot lui-même. Le sujet du témoignage et celui de la Shoah réunit trop de textes hétérogènes — chroniques littéraires, essais théoriques, fragments, lettres privés, écrits politiques et œuvres narratives ; ils recouvrent aussi une période longue, des années 40 aux années 80. Les considérations politiques et les sentiments personnels semblent intervenir : la honte son passé d'extrême droite, la nécessité de se repositionner politiquement, la culpabilité du survivant et l'amitié pour Lévinas dont presque toute la famille a été massacré en Lituanie pendant la guerre. La figure du témoin engendre une tension importante et persistante entre l'éthique et l'esthétique dans la pensée de Blanchot. S'il ne faut pas résoudre les contradictions, il n'est pas inutile de les comprendre. Il semble que, quand Blanchot écrit sur les survivants de la Shoah et sur leurs témoignages, l'éthique devienne une si grande priorité qu'il écrit des phrases sur la littérature qu'il n'écrirait jamais autrement. Quand il s'agit de témoins qui ne sont pas des survivants de la Shoah (comme les révolutionnaires russes ou lui-même), il se permet plus de liberté. Questionner un témoignage de l'expérience concentrationnaire par la fiction est un acte inimaginable pour lui sur le plan affectif et éthique, mais il est possible de mettre en cause son propre témoignage par une transgression de la frontière entre le fictif et l'autobiographique. L'interdit de la fiction et la mise en cause du témoignage, ces deux démarches coexistent pour une raison très simple en dernière analyse : il s'agit de la Shoah dans un cas et non pas de la Shoah dans l'autre.

[275] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 211.

Chapitre V. Autrui

Dans les années 60, le rapport à autrui devient un sujet qui s'impose de plus en plus à Blanchot. On peut l'observer déjà en regardant les titres de ses livres. À la différence de *L'Espace littéraire* et du *Livre à venir*, il choisit *L'Amitié* et *L'Entretien infini* pour ses recueils des années 60 (*L'Entretien infini* est composé de ses articles publiés entre 1961 et 1967, et *L'Amitié* ceux qui sont parus entre 1959 et 1970). La référence majeure dans ses titres n'est plus la littérature, mais la relation intersubjective, celle d'amitié et celle de dialogue.

Ce phénomène s'explique à la fois sur le plan biographique et le plan philosophique. Les années 60 sont une période de l'engagement politique et des activités collectives dans la vie de Blanchot. En 1958, il signe « refus », premier article anti-gaulliste rédigé en réaction au rappel de de Gaulle au pouvoir après l'insurrection des généraux d'Alger. On a plus ou moins établi que Blanchot fut l'auteur principal du « Manifeste des 121 », ou « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie ». En 1960, après la parution du Manifeste, Blanchot, Dionys Mascolo et Ginetta Vittorini lancèrent le projet de la *Revue internationale* ; selon Bident, « Blanchot s'y consacre de manière effréné[1]. » La *Revue* serait le lieu d'une écriture collective, fragmentée et anonyme qui réunit les écrivains et les intellectuels de la France, de l'Allemagne et de l'Italie. Le projet échoua après environs quatre ans d'efforts. En 1967, Blanchot et Derrida étaient sollicité parmi d'autres pour un ouvrage collectif en hommage à Jean Beaufret. Celui-ci avait pourtant tenu des propos antisémites visant Lévinas. Blanchot contacta Derrida et demanda à le rencontrer pour discuter de cette affaire, c'est ainsi que commença leur amitié. Finalement, Blanchot participa activement au mouvement de Mai 68 ; il assistait aux réunions et aux manifestations, et écrivait pour la revue du Comité d'action Étudiants-Écrivains. Au lieu de mener une existence recluse à Èze, Blanchot côtoyait amis et camarades durant les années 60. Ce changement se reflète dans son écriture : Bident remarque avec assez de justesse qu'entre 1961-1963 près d'un article sur trois est consacré à ses amis[2].

Sur le plan de la pensée, la figure de Lévinas se révèle encore plus décisive qu'auparavant. Le 6 juin 1961, Blanchot assista à la soutenance de la thèse d'état de Lévinas, thèse intitulée *Totalité et Infini* et publiée la même année. Si l'influence du premier Lévinas est

[1] Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 405.

[2] *Ibid.*, p.435.

évidente dans les écrits des années 40 et 50 de Blanchot, celui-ci ne mentionna explicitement le philosophe de l'altérité que dans des notes en bas de page[3]. Dans *L'Entretien infini*, Blanchot lui consacre trois chapitres et reprend directement les thèmes et même le langage de Lévinas. La thématique d'Autrui est non seulement un sujet privilégié, mais impose aussi une exigence sur la forme. Les trois chapitres consistent en dialogues fictifs ; un texte sur Autrui ne doit pas être monologique. Deux voix anonymes résument le livre de Lévinas, se questionnent, se répondent. Bien que l'on puisse suivre facilement les arguments de Blanchot et émettre des réserves sur le degré de radicalité de cette forme, le commentaire à deux voix reproduit le mouvement de la pensée avec ses hésitations, ses incertitudes et nous libère des contraintes formelles inhérentes à un discours de savoir. D'une part, l'« entretien » constitue une partie de *L'Attente l'oubli*, rédigé entre 1957 et 1962 ; il est presque contemporain de trois articles sur Lévinas publiés en 1961. D'autre part, une écriture plurielle et dépersonnalisée reflète la forme fantasmée par lui pour la *Revue internationale*.

1. Transcendance et séparation : la question de l'autre dans *L'Entretien infini*

Il n'est pas surprenant que Blanchot retienne la notion de la transcendance chez Lévinas : « Autrui, c'est le tout Autre ; l'autre, c'est ce qui me dépasse absolument ; la relation avec l'autre qu'est autrui est une relation transcendante[4] ». Le mot « transcendance » n'est évidemment pas étranger à Blanchot ; il l'utilise surtout dans « Rilke et l'exigence de la mort » et dans « La lecture de Kafka » pour décrire notre relation avec la mort. Lévinas, pourtant, propose une interprétation intéressant de cette idée : « La transcendance par laquelle le métaphysicien désigne [le mouvement métaphysique] a ceci de remarquable que la distance qu'elle exprime — à la différence de toute distance — entre dans la *manière d'exister* de l'être extérieur[5]. » Déterminer le contenu de la transcendance c'est réduire la distance qui nous en sépare et détruire ainsi la transcendance. En ce sens-là, la transcendance n'a pas de contenu ; ou son seul contenu est sa forme elle-même, c'est-à-dire la distance et la résistance à toute

[3] Il y a deux citations de *De l'existence à l'existant* dans « La littérature et le droit à la mort », et Blanchot renvoie au *Temps et L'autre* dans *L'Espace littéraire*. Dans « L'étrange et l'étranger » de 1958, il écrit une longue note sur un essai de Lévinas publié un an avant, « La philosophie et l'idée de l'infini ». Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 320, 324. *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 322. *Id.*, *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 287.

[4] *Id.*, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 74.

[5] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2010, p. 24.

réduction cognitive. On peut dire que la transcendance est une idée *formaliste*. Ce qui est étranger à Blanchot dans le texte de Lévinas, c'est la question de l'Autrui. Si la transcendance a été associée à la mort chez Blanchot, la thématique de l'Autrui n'a pas été abordée directement dans son discours critique ou théorique.

La distance qu'implique la relation avec la transcendance s'appelle la « séparation » chez Lévinas ; Blanchot la résume ainsi : « Je suis décidément séparé d'autrui, si autrui doit être considéré comme ce qui est essentiellement autre que moi ; mais aussi, c'est par cette séparation que le rapport avec l'autre s'impose à moi comme me débordant infiniment : un rapport qui me rapporte à ce qui me dépasse et m'échappe dans la mesure où, dans ce rapport, je suis et reste séparé[6]. » Si l'on remplace le mot « autrui » par celui de « mort » ou « origine », on peut facilement imaginer Blanchot écrire cette phrase dans les années 50. D'ailleurs, il décrit autrui comme « proche de la mort, proche de la nuit[7] ». Le philosophe et le penseur de la littérature partagent le même intérêt pour ce qui qui échappe à notre structure d'expérience, et en propose respectivement des descriptions qui se complètent l'une l'autre (ce qui n'empêche qu'ils divergent sur certains points décisifs[8]). La définition formaliste de la transcendance explique très bien l'insistance d'avoir un rapport malgré l'impossibilité du rapport chez Blanchot. Avoir un rapport avec ce qui est sans rapport n'est pas une formule vaine dans la mesure où le sans-rapport est précisément le rapport visé — cette description de la « séparation » lévinassienne peut être lue comme une exégèse du « regard d'Orphée » : la perte d'Eurydice n'est pas l'échec d'un rapport mais précisément le rapport désiré.

Si je reviens au « regard d'Orphée », c'est aussi que Blanchot utilise le mot « désir » dans cet essai : « Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant[9] ». Il ne s'arrête pas sur la notion du désir, préférant en général le mot « exigence » pour décrire notre rapport à l'expérience originelle de la littérature. Le désir n'est-il pas la face cachée de ce rapport le plus souvent décrit en termes sévères de risque, de recherche, d'errance et d'exigence ? À la différence du malheur et de l'angoisse, thèmes de prédilection de Blanchot, le sujet du désir métaphysique est « heureux de

[6] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 74.

[7] *Ibid.*, p. 103.

[8] Sur ce vaste sujet, je renvoie à Arthur Cools, *Langage et subjectivité. Vers une approche du différend entre Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque philosophique de Louvain », 2007.

[9] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 232.

[la] séparation[10] ». Si la figure féminine d'Eurydice, compagne d'Orphée, révèle cette dimension du désir, *Totalité et infini* impose aussi ce sujet. La discussion sur la transcendance et la séparation se situe dans le contexte de ce que Lévinas appelle le « désir métaphysique ». À la différence de l'ontologie, dont Heidegger est le représentant contemporain pour Lévinas, la métaphysique « est tournée vers l'"ailleurs", et l'"autrement", et l'"autre[11]" » ; et le désir métaphysique est le désir de « l'*absolument autre*[12] ». Ce désir se distingue de la nostalgie (le mythe biblique de la chute et la nostalgie de l'éden) car là où on a été, par définition, n'est pas l'absolument autre. Il se différencie aussi des besoins (les exemples en sont celui de la nourriture et le désir sexuel) parce que ceux-ci impliquent la possibilité de la satisfaction. Le désir de l'absolument autre, en revanche, est structurellement sans satisfaction. Les besoins ne y ressemblent que « dans les déceptions de la satisfaction ou dans l'exaspération de la non-satisfaction et du désir, qui constitue la volupté même[13]. »

Dans « Connaissance de l'inconnu », le premier chapitre sur Lévinas dans *L'Entretien infini*, l'un des deux voix fictives résume le passage sur le désir métaphysique. L'autre voix réagit, ayant trouvé un exemple dans la littérature : « — Est-ce que la grande parole de René Char ne conviendrait pas ici : "Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir" ? » La première voix rétorque : « — Levinas se méfie des poèmes et de l'activité poétique[14] ». Puis cette voix reprend son analyse du désir métaphysique en le distinguant de l'Éros de Platon. Cette citation du § XXX de « Partage formel[15] », vite abandonnée dans la conversation, met subtilement en scène un abîme infranchissable entre Blanchot et Lévinas. On peut imaginer que, lisant ou écoutant pendant la soutenance de Lévinas cette théorie du désir métaphysique, Blanchot pense immédiatement à la littérature, à la possibilité de décrire la création littéraire avec la structure du désir métaphysique, aux passages des textes littéraires qui évoquent des idées similaires, tout en se rappelant la méfiance de Lévinas envers l'art en général[16]. Dans «

[10] *Id.*, *op. cit.*, p. 76.

[11] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 21.

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.*, p. 22.

[14] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 76.

[15] René Char, *Seuls demeurent (1938-1944)*, dans *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2016, p. 73.

[16] Sur cette méfiance et le rapport complexe entre Lévinas et la littérature, voir Matthieu Dubost, « Emmanuel Lévinas et la littérature : De l'herméneutique éthique à la langue originelle », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. 104, nº 2, 2006, p. 288-311. Annelies Schulte Nordholt, « Tentation esthétique et exigence éthique. Levinas

La réalité et son ombre », celui-ci écrit : « [l'art] apporte dans le monde l'obscurité du fatum, mais surtout l'irresponsabilité qui flatte comme la légèreté et la grâce. Il délivre. Faire ou goûter un roman et un tableau — c'est ne plus avoir à concevoir, c'est renoncer à l'effort de la science, de la philosophie et de l'acte[17]. » Il finit son article par une apologie de « l'exégèse philosophique de l'art », exégèse qui introduit « la perspective de la relation avec autrui[18] ». Citant la phrase de René Char pour illustrer la pensée de Lévinas, Blanchot fait exactement le contraire de ce que le philosophe a conseillé : l'écrivain fait l'exégèse littéraire de la philosophie et introduit la perspective de la poésie dans une théorie de la relation avec autrui.

Blanchot a commenté cette « grande parole de René Char » en 1953 ; à propos de cet aphorisme dans *Seuls demeurent* et de *Lettera amorosa*, il écrit : « [la poésie] nous parle, sous le visage de la passion, de son essence toujours future, de son élan toujours librement à venir dans son présent le plus réel et le plus brûlant : elle est liée en cela au désir qui est, comme elle, l'effervescence de tout l'avenir dans la brûlure de l'instant, elle lui est éternellement unie[19] ». La dimension temporelle définit le désir car la satisfaction est toujours future ; une fois que celle-ci n'est plus future, le désir disparaît. À la formule « toujours déjà » il faut substituer ici celle de « toujours futur ». La non-satisfaction est ainsi l'essence du désir et de la poésie ; cette « brûlure de l'instant » dans l'attente de la satisfaction toujours future est comparable à « l'exaspération de la non-satisfaction et du désir » qui constitue la volupté pour Lévinas. Jean-Claude Mathieu attire notre attention sur la « formulation paradoxale, tensionnelle » et l'« énoncé antinomique » dans l'aphorisme de Char ; le désir est à la fois « réalisé et maintenu[20] ». Cependant, il n'y a pas de paradoxe : le désir est toujours maintenu ; c'est *l'amour du* désir maintenu qui est réalisé. Pour poursuivre la piste abandonnée dans l'entretien fictif de Blanchot : si le poème est cet amour réalisé et que le désir métaphysique, le désir toujours maintenu, est la structure de la relation avec autrui, quelle est la relation entre la littérature et la philosophie éthique ? Le poème réalise l'amour de la structure essentielle de notre relation avec autrui — en un certain sens, la littérature ne précède-t-elle pas l'éthique ? Question dangereuse qui met

---

et l'œuvre littéraire », art. cité. Fabio Ciaramelli, « L'appel infini à l'interprétation. Remarques sur Levinas et l'art », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. 92, nº 1, 1994, p. 32-52.

[17] Emmanuel Lévinas, « La réalité et son ombre », art. cité, p. 125.

[18] *Ibid.*, p. 127.

[19] Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 60.

[20] Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char. Ou le sel de la splendeur* (1985), t. II, « Poésie et Résistance », Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1995, p. 180.

en cause le statut de l'éthique, question que poserait peut-être Blanchot s'il développait sa pensée à partir de sa citation de Char.

Revenons à la question de l'Autrui. La transcendance et la séparation impliquent que la relation avec autrui n'est pas celle entre égaux. Cette relation ouvre « la dimension même de la hauteur », selon la belle métaphore spatiale de Lévinas. L'autrui est le « Très-Haut[21] ». Cette comparaison, sans doute un clin d'œil au roman de Blanchot (*Le Très-Haut*), pose la question du contexte théologique de la pensée lévinassienne : l'Autrui est-il simplement l'autre nom de Dieu ? Blanchot lui-même pose cette question et pense qu'il faut comprendre le rapport à autrui « indépendamment du contexte théologique[22] ». L'argument de Blanchot est à la fois vrai et faux. Il a raison de rappeler qu'autrui n'est pas un simple substitut de Dieu. Cependant, Lévinas aborde ouvertement la théologie : « Autrui n'est pas l'incarnation de Dieu, mais précisément par son visage, où il est désincarné, la manifestation de la hauteur où Dieu se révèle[23]. » La notion d'Autrui n'est pas indépendant du contexte théologique ; elle précède le sacré et en est la condition de possibilité. La dimension de la hauteur révèle le caractère asymétrique de la relation à l'absolument autre ; autrui et moi ne sommes pas sur le même plan (d'où la métaphore spatiale). Autrui n'est pas un autre moi ; le considérer comme tel c'est supposer une similitude et ainsi réduire son altérité.

Rapport avec l'inconnu en tant qu'inconnu — cette manière de penser n'est pas nouvelle chez Blanchot qui décrit ce rapport avec les concepts de nuit et de dehors, et on peut rapprocher cette démarche de celle de Bataille qui cherche « l'inconnu inconcevable[24] » dans *L'Expérience intérieure*. Celui-ci a d'ailleurs proposé un argument, similaire à celui de Lévinas, que c'est l'inconnu qui est la condition de possibilité pour Dieu et non inverse ; évidemment il ne faut pas abuser de cette comparaison car la fusion extatique du sujet et de l'objet, revendiquée par Bataille, détruit la distance avec l'absolument autre pour Lévinas. Cependant, ni Bataille ni le Blanchot des années 40 et 50 ne considèrent autrui comme cet inconnu en question dans leurs discours théoriques. Dans *La Part du feu* et *L'Espace littéraire*, la relation avec l'inconnu est surtout celle avec la mort, l'absence et quelquefois le sacré, non pas la relation avec autrui. Ce qui est intéressant c'est que, dans l'œuvre de Blanchot, la relation asymétrique avec autrui est

[21] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 23.

[22] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 80.

[23] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 77.

[24] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 16.

déjà présente dès *Thomas l'Obscur*, rédigé dans les années 30. Si Thomas incarne la mort et l'absence, son rapport avec un autre personnage devient la relation asymétrique en question. La forme narrative impose la question de l'intersubjectivité là où Blanchot désire écrire sur le rapport avec l'inconnu, de l'absence ou de la mort.

Dans le chapitre VII de *Thomas l'Obscur*, Anne commence à vouloir comprendre l'existence de Thomas (« Au fond, qui pouvez-vous être[25] ? »). Son désir de comprendre est inséparable de l'impossibilité de comprendre et, en ce sens-là, ce désir est lévinassien. Cette envie d'avoir une relation avec la transcendance est comparée à l'acte de tenter Dieu : « C'était, sous l'apparence bénigne qu'ont toutes ces opérations, un véritable essai pour tenter Dieu[26]. » D'une part, Thomas devient l'Autrui lévinassien, figure encore absente dans le discours théorique de Blanchot. Thomas est la figure du néant et de l'acte de mourir, mais il est aussi un personnage qui interagit avec les autres. Le néant ayant été incarné par un personnage, la relation avec le néant (Thomas) est aussi celle avec autrui. D'autre part, Blanchot n'hésite pas de proposer une analogie avec Dieu dans son roman bien qu'il insistera plus tard sur une lecture non-théologique de Lévinas. Dans *L'Entretien infini*, il cite une comparaison entre Autrui et Dieu faite par Lévinas. « Il y a ce versant de la pensée de Lévinas : ainsi lorsqu'il dit qu'autrui doit toujours être considéré par moi comme plus près de Dieu que moi[27] ». Comme Georges Hansel l'a remarqué, l'expression « plus près de Dieu » n'est pas dans *Totalité et infini*, mais dans « La philosophie et l'idée de l'infini », que Blanchot a commenté en 1958[28]. Il se souvient encore de cette expression quand il rédige le chapitre sur Lévinas *L'Entretien infini* en 1962. Dieu semble hanter certains textes de Blanchot en tant que figure ultime de l'inconnu ; la théologie négative blanchotienne n'arrive pas à se séparer de toute référence à la théologie.

Je souligne particulièrement le fait qu'Anne tente de saisir l'existence de Thomas par le moyen de *langage*. D'abord, elle lui pose des questions concernant son mode d'existence et espère que sa réponse lui permettra de le saisir ; pourtant, elle prend conscience de la contradiction d'une telle approche : « Car le grand danger, maintenant qu'elle venait, par un acte inconsidéré et arbitraire, de le traiter comme un être qu'on pouvait questionner, c'était qu'il

[25] Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur. Nouvelle version*, *op. cit.*, p. 51.

[26] *Ibid.*

[27] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 82.

[28] Maurice Blanchot, « L'étrange et l'étranger », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 278-288. Voir Georges Hansel, « Maurice Blanchot, lecteur de Lévinas », art. cité.

se traitât, à son tour, comme un être qui pouvait répondre et lui faire entendre sa réponse[29]. » L'inconnu n'a pas le même langage que nous et ne répond pas —- on verra que Lévinas n'est pas d'accord sur ce point. Anne est prise dans une contradiction entre rapprochement et éloignement, deux mouvements spatiaux pourtant paradoxalement unis : « La seule possibilité que j'aurais de diminuer la distance qui nous sépare serait de m'éloigner infiniment[30]. » Elle commence même à produire des récits fictifs à propos de Thomas ; le mot « récit[31] » est employé par Anne elle-même, qui se considère d'ailleurs comme « narratrice[32] ». Elle ne s'identifie pas allégoriquement à l'écrivain ; elle *est* déjà une conteuse. Anne commence chaque version de son récit par la phrase : « Ce que vous êtes[33]… » Le narrateur à la troisième personne ne nous donne pas de contenu de ses récits, et se contente de décrire le désarroi de sa conscience et l'échec de son langage ; elle éprouve à la fois la nécessité de continuer son énonciation et le désir d'« en finir », pour employer une expression blanchotienne : « formuler des mots pour continuer coûte que coûte son récit, le même récit qu'elle aurait voulu consacrer ses dernières forces à interrompre et à étouffer[34]. » Anne est la première *narratrice* de Blanchot, celle qui lui permet de mettre en scène la contradiction entre l'altérité radicale et le langage.

2. Le visage et la mort chez Lévinas et Blanchot

La place du langage dans cette relation asymétrique avec autrui est une question importante. En réalité, autrui et langage sont inséparables ; leur articulation repose sur la notion de *visage*, qui désigne non seulement la modalité d'apparaitre d'Autrui, mais celle de l'Autre en général (chez Lévinas, autrui est une autre personne tandis que l'Autre est tout ce qui n'est pas moi) : « La manière dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage[35]. » Dans le chapitre « La connaissance de l'inconnu » dans *L'Entretien infini*, Blanchot pose la question du sensoriel après avoir abordé la thématique du visage. Si le visage n'était qu'une partie du corps dont les données sensoriels peuvaient être synthétisés en objets de représentation, il ne serait nullement la manifestation de l'altérité. En

[29] Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur. Nouvelle version*, *op. cit.*, p. 52.

[30] *Ibid.*, p. 57.

[31] *Ibid.*, p. 60.

[32] *Ibid.*, p. 61

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*, p. 64.

[35] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 21.

tant qu'objet de la représentation, il est sujet au regard, qui incarne la relation cognitive au monde, relation qui constitue des objets substantiels. Cette relation réduit l'autre au même dans la mesure où le monde extérieur est transformé en objets de perception et de connaissance selon des schémas humains ; L'altérité échappe à cette relation que Lévinas attribue surtout à la phénoménologie de Husserl, chez qui Lévinas identifie une philosophie du regard et de la lumière. Comme Blanchot l'a remarqué justement, le visage déborde la représentation. Lévinas formule cela d'une manière plus radicale en annonçant que « [l]e visage n'a pas de forme qui s'y ajoute[36] » ; la forme en question désigne celle conférée par le regard humain donateur de sens : « Les choses ont une forme, se voient *dans* la lumière — silhouette ou profil. Le visage *se* signifie[37]. »

Chez Lévinas, le visage n'est jamais décrit en termes de représentation, mais de signification et d'expression. L'altérité se manifeste dans le visage d'autrui, et cette manifestation établit une relation de face à face, une relation fondamentalement *linguistique* : « le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours[38] ». La détermination de la relation à l'absolument autre comme essentiellement un rapport au langage est un geste lévinassien dont il ne faut pas sous-estimer l'étrangeté. Dans les années 40 et 50, le langage est toujours par défaut une réduction de l'inconnu au connu chez Blanchot ; c'est pourquoi le versant lazaréen de la littérature a pour objectif de résister à la tendance naturelle du langage. Même le « bon » langage chez Blanchot, le langage littéraire, est très différent de ce langage lévinassien, comme l'a souligné Éric Hoppenot : « Pour [Blanchot], le langage hanté par le neutre, voue l'écrivain à la disparition, au contraire, pour [Lévinas] l'événement du langage ne saurait s'accomplir sans la subjectivité[39] ». Ici, Lévinas avance l'argument selon lequel le rapport à l'inconnu elle-même est toujours déjà linguistique. Le discours lévinassien n'est pas le langage de la représentation ou de la connaissance, mais une reconnaissance de l'altérité absolue d'autrui. Contrairement à la relation cognitive (Husserl) ou pragmatique (Heidegger) au monde, relation liée aussi fondamentalement au langage, le discours lévinassien est la relation immédiate d'une conscience irréfléchie, relation qui précède à la fois le cognitif et le pragmatique. Dans certains chapitres de *L'Entretien infini*, quand Blanchot utilise les notions

[36] *Ibid.*, p. 148.

[37] *Ibid.*, p. 149.

[38] *Ibid*., p. 61.

[39] Éric Hoppenot, *Maurice Blanchot et la tradition juive*, Paris, Kimé, coll. « Archives Maurice Blanchot », 2015, p. 304.

de *parole* et de *parler*, il les entend dans ce sens lévinassien : « Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière[40]. »

Le discours chez Lévinas semble pouvoir s'actualiser sans le langage au sens courant ; c'est le visage et l'œil qui parlent, non pas la bouche. Parler, c'est « défaire la forme adéquate au Même pour se présenter comme Autre[41] ». En d'autres termes, le discours désigne la capacité de se manifester comme ce qui excède l'idée que je me fais de l'autre ; pouvoir communiquer cet excès c'est se déterminer comme l'absolument autre. Inversement, si je refuse à quelqu'un ce pouvoir d'excéder l'idée que je me fais de lui, je ne le considère pas comme autrui. Dans un langage plus lévinassien : tant que je lui interdis de parler, il ne peut s'annoncer comme autrui.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'alternative présentée par Blanchot : « L'homme ainsi en face de l'homme n'a pas d'autre choix que de parler ou de tuer[42] ». Cette phrase paraît moins mystérieuse quand on la réécrit dans une forme qui rend apparent la véritable alternative en question : soit je considère une autre personne comme autrui (parler), soit je ne le considère pas ainsi (tuer). Si parler, ou laisser parler, est l'équivalent de la reconnaissance de l'altérité, tuer est l'acte qui incarne son refus. Dans *Totalité et infini*, Lévinas propose une belle analyse phénoménologique du meurtre :

> *Le meurtre vise encore une donnée sensible et cependant il se trouve devant une donnée dont l'être ne saurait pas se* suspendre *par une appropriation. Il se trouve devant une donnée absolument neutralisable. La « négation » effectuée par l'appropriation et l'usage restait toujours partielle. La prise qui conteste l'indépendance de la chose la conserve « pour moi ». Ni la destruction des choses, ni la chasse, ni l'extermination des vivants — ne visent le visage qui n'est pas du monde. Elles relèvent encore du travail, ont une finalité et répondent à un besoin. Le meurtre seul prétend à la négation totale[43].*

[40] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 38.

[41] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 61.

[42] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 86. Il réaffirme cette alternative dans le chapitre « L'indestructible » : « Qui rencontre Autrui ne peut se rapporter à lui que par la violence mortelle ou par le don de la parole en son accueil ». *Ibid.*, p. 189.

[43] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 216.

Dans cette description, Lévinas insiste sur une sorte de *pureté* du meurtre : tandis que les autres formes d'homicide ne se séparent pas des autres finalités, le meurtre ne sert qu'à la négation d'un être humain en tant qu'autrui, sans aucune intention d'appropriation ou d'usage ; au lieu de *tuer-pour*, il faut le définir comme tuer tout court. Le meurtrier prétend aussi à la totalité : il nie non seulement la part sensible de l'homme, mais aussi son visage, sa marque d'altérité, qui « n'est pas du monde ». Inversement, seul le visage peut être l'objet du meurtre :

> *L'altérité qui s'exprime dans le visage fournit l'unique "matière" possible à la négation totale. Je ne peux vouloir tuer qu'un étant absolument indépendant, celui qui dépasse infiniment mes pouvoirs et qui par là ne s'y oppose pas, mais paralyse le pouvoir même de pouvoir. Autrui est le seul être que je peux vouloir tuer*[44].

Le meurtre, défini comme négation de l'altérité, ne peut viser que l'absolument autre : par conséquent, on ne peut *tuer*, au sens lévinassien du terme, qu'autrui. Le meurtre révèle aussi une contradiction à l'intérieur de la notion d'Autrui : celui-ci est à la fois le Très-Haut, l'infini qui dépasse mes pouvoirs et celui que je peux tuer : « Autrui qui peut souverainement me dire *non*, s'offre à la pointe de l'épée ou à la balle du revolver et toute la durée inébranlable de son "pour soi" avec ce *non* intransigeant qu'il oppose, s'efface du fait que l'épée ou la balle a touché les ventricules ou les oeillettes de son cœur[45]. »

Le paradoxe de la puissance et de la faiblesse s'affirme aussi dans la résistance d'autrui au meurtre : il ne résiste pas par une plus grande force, mais par sa faiblesse, par « ses yeux sans défense[46] » : « Cet infini, plus fort que le meurtre, nous résiste déjà dans son visage, est son visage, est l'*expression originelle*, est le premier mot "tu ne commettras pas de meurtre[47] ». Le visage est en lui-même déjà l'affirmation du Sixième Commandement, de l'interdiction du meurtre. Lévinas appelle cela la « résistance éthique » qui appelle la responsabilité du moi[48]. À partir du thème de l'interdiction du meurtre, la relation intertexuel de Blanchot et de Lévinas se complique : les deux se réfèrent au mythe de Caïn, mais leurs écritures du mythe divergent. Dans un passage qui porte sur le néant et la mort, Lévinas cherche à approfondir leur rapport

---

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*, p. 217.

[46] *Ibid.*, p. 218.

[47] *Ibid.*, p. 217.

[48] La responsabilité est d'ailleurs un sujet important dans *L'Écriture du désastre*. Voir Arthur Cools, « Disastrous Responsibility », dans *Levinas Studies*, vol. 6, 2011, p. 113-130.

en analysant « la passion du meurtre[49] », illustrée par Caïn ; c'est la seule occurrence de cette figure biblique dans *Totalité et infini*. La mort est identique au néant lorsque, « [l]'intentionnalité spontanée de cette passion vise l'anéantissement[50] ». Le raisonnement de Lévinas n'est pas facile à suivre :

> *L'identification de la mort au néant convient à la mort de l'Autre dans le meurtre. Mais ce néant s'y présente, à la fois, comme une sorte d'impossibilité. En effet en dehors de ma conscience morale ? Autrui ne saurait se présenter comme Autrui et son visage exprime mon impossibilité morale d'anéantir. Interdiction qui n'équivaut certes pas à l'impossibilité pure et simple et qui suppose même la possibilité qu'elle interdit précisément ; mais en réalité, l'interdiction se loge déjà dans cette possibilité même, au lieu de la supposer ; elle ne s'y ajoute pas après coup, mais me regarde du fond même des yeux que je veux éteindre et me regarde comme l'œil qui dans la tombe regardera Caïn. Le mouvement d'anéantissement dans le meurtre, a donc un sens purement relatif, comme passation à la limite d'une négation tentée à l'intérieur du monde. Il nous amène en réalité vers un ordre dont nous ne pouvons rien dire, pas même l'être, antithèse de l'impossible néant*[51].

La difficulté de ce passage tient à la notion de l'impossibilité du meurtre. Il ne s'agit pas de l'impossibilité au sens où un meurtre n'arrivera jamais, mais de l'impossibilité morale. L'impossibilité morale et la possibilité du meurtre sont structurellement unies : il n'y a pas de meurtre sans cette impossibilité morale. L'impossibilité morale est toujours déjà là, comme l'œil de Dieu regard toujours Caïn, même quand celui-ci s'enfonce dans une tombe : cette description de Caïn provient de « La conscience » de Victor Hugo, poème recueilli dans *La Légende des siècles*[52]. La négation totale à laquelle aspire le meurtre est en un certain sens impossible — pourtant, cette proposition semble reposer non sur l'impossibilité morale que Lévinas vient de developper, mais sur le concept du visage qui « n'est pas du monde ». Le meurtre est une « négation tentée à l'intérieur du monde » et une négation qui vise l'altérité

[49] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 258.

[50] *Ibid.*

[51] *Ibid.*, p. 258-259.

[52] Blanchot se réfère aussi au poème de Hugo dans *Thomas l'Obscur* ; Thomas endormi regarde encore avec son « œil de Caïn » : « [Irène] aurait pu aller et venir, ouvrir les tiroirs sans craindre de sentir brusquement sur son épiderme le terrible regard du dormeur qui est, la nuit, pour tous les couples l'équivalent de l'œil de Caïn. » Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur. Première version*, *op. cit.*, p. 255.

d'autrui, c'est-à-dire son visage qui « n'est pas du monde ». C'est le visage comme hors-monde qui rend le meurtre impossible.

Blanchot n'a pas beaucoup écrit sur ce mythe. Cependant, dans un article de 1937, Blanchot accorde une importance particulière à Caïn comme figure fondatrice de la violence biblique, violence dont les autres figures bibliques héritent en réitérant la scène par la suite :

> *Chacun vit dans l'instance du petit nombre de formules historiques parmi lesquelles son destin choisira. Les uns et les autres ne cessent d'être happés par ces cyclones qui soufflent, depuis l'origine, des abîmes et qui, de génération en génération, engendrent les mêmes catastrophes sacrées. Depuis que Caïn a tué Abel, depuis qu'Ismaël a failli abattre son père Abraham, la tentation de ces crimes prophétiques agite l'histoire comme une pensée terrible et aide à l'accomplir. […] Voici tous ces malheureux aînés se débattant dans la fatalité de Caïn et cherchant à introduire dans le schéma nécessaire une nouveauté historique qui les sauvera*[53].

Comme Orphée est la figure par excellence du poète et de l'artiste, Caïn est l'archétype du meurtrier, la figure de la violence inhérente à la relation humaine, violence qui fait partie de l'humanité et qui pour cette raison se répète à travers l'histoire. Sans doute influencé par *Totalité et Infini*, Blanchot s'arrête sur Caïn dans « Tenir parole », le deuxième chapitre sur Lévinas dans *L'Entretien infini* :

> *[…] il faudrait donc dire aussi que la distance absolue qui « mesure » le rapport d'autrui à moi est ce qui appelle en l'homme l'exercice du pouvoir absolu : celui de donner la mort. Caïn tuant Abel, c'est le moi qui, se heurtant à la transcendance d'autrui (ce qui en autrui me dépasse absolument et qui est bien représenté, dans l'histoire biblique, par l'incompréhensible inégalité de la faveur divine), essaie d'y faire face en recourant à la transcendance du meurtre*[54].

La négation de la distance absolue exige le pouvoir absolu, et la transcendance doit être niée par la transcendance — Blanchot résume très bien le meurtre lévinassien comme négation absolue dans un langage qui rappelle celui de « La littérature et le droit à la mort ». L'expression « transcendance du meurtre » paraît mystérieuse, mais on peut penser au fait que Blanchot a décrit la mort comme transcendante et la transcendance comme morte. Caïn veut dire à Abel en

[53] Maurice Blanchot, « *Joseph et ses frères* par Thomas Mann » (1937), dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », nº 107, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2014, p. 236-237.

[54] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 86.

le tuant : « ce par quoi tu prétends me dépasser, ta dimension d'être infini et absolument extérieur, cela qui te met hors de ma portée, je te montrerai que j'en suis le maître, car, en tant qu'homme de pouvoir, je suis maître aussi de l'absolu, et j'ai fait de la mort ma possibilité[55]. » Le meurtre se révèle comme une manière d'apprivoiser la transcendance. Cependant, il est aussi l'incapacité de la reconnaitre : « pour Caïn, cette présence infinie d'Abel qui lui fait obstacle comme une chose est donc vraiment une chose appartenant à Abel et dont il s'agit de le priver[56]. » Blanchot explique ici l'impossibilité du meurtre peut-être mieux que Lévinas — avec un geste heideggerien, Blanchot identifie dans la volonté du meurtre une confusion des catégories ontologiques. Le meurtrier désire de priver autrui de son altérité, supposant que celle-ci soit un objet substantiel que l'on peut enlever, déposséder. La notion de visage, absente dans ce passage, semble essentielle : le meurtre est impossible au sens où en tant que négation dans le monde, il tente d'abolir le visage qui « n'est pas du monde ». Hoppenot a remarqué, de manière perspicace, que Caïn représente la Totalité tandis qu'Abel, l'Infini : « Caïn, le sédentaire, s'approprie et domine la terre, elle est son objet, il s'est comme enraciné dans la matérialité. Abel, en revanche, "devient Pasteur" comme le dit le verset, le devenir distingue le sujet de l'objet[57]. » Chez Blanchot, la « transcendance du meurtre » n'est pas une formule précise ; il est mieux de dire *le meurtre qui prétend à la transcendance*. Et le « pouvoir absolu » du meurtrier et la « distance absolue » avec autrui ne sont pas absolus dans le même sens. Le premier n'est absolu qu'à l'intérieur du monde et ne peut atteindre l'extériorité : l'altérité est « ce que la mort comme pouvoir détruit, mais n'atteint pas[58]. » Blanchot nomme la manifestation de l'altérité la « présence », et le meurtre « Ce qui se découvre au contraire dans la décisive saisie de l'acte de mort, c'est que la présence, réduite à la simplicité de la présence, est ce qui se présente, mais ce qu'on ne saisit pas : ce qui se dérobe à toute saisie[59]. » Réhabilitant son langage hégélien et kojévien des années 40, Blanchot considère le meurtre comme « pouvoir » de l'homme. La réécriture blanchotienne du mythe de Caïn peut être lu comme une allégorie de la limite du pouvoir. Le pouvoir, dit absolu, du meurtre rencontre sa limite dans l'altérité insaisissable, hors d'atteinte ; par conséquent, ce pouvoir n'est pas absolu, et la fragilité et l'impuissance d'autrui meurtri se révèle plus forte que le pouvoir.

[55] *Ibid.*, p. 87.

[56] *Ibid.*

[57] Éric Hoppenot, *Maurice Blanchot et la tradition juive*, *op. cit.*, p. 305.

[58] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 87.

[59] *Ibid.*

La figure d'autrui pose non seulement la question du meurtre chez Blanchot et Lévinas, elle impose la nécessité d'une nouvelle pensée de la mort. D'abord, la mort elle-même peut être perçue comme absolument autre et la notion d'autrui nous révèle ainsi certains aspects de la mort de soi. Dans *Totalité et infini*, Lévinas propose une analyse phénoménologique de ce qu'il appelle « l'être pour la mort de la peur » :

> *La mort me menace d'au-delà. L'inconnu qui fait peur, le silence des espaces infinis qui effraie, vient de l'Autre et cette altérité, précisément comme absolue, m'atteint dans un mauvais dessin ou dans un mauvais jugement de justice. La solitude de la mort ne fait disparaître autrui, mais se tient dans une conscience de l'hostilité et, par là même, rend encore possible un appel à autrui, à son amitié et à sa malédiction. […] Dans l'être pour la mort de la peur, je ne suis pas en face du néant, mais en face de ce qui est* contre moi*, comme si le meurtre, plutôt que d'être l'une des occasions de mourir, ne se séparait pas de l'essence de la mort, comme si l'approche de la mort demeurait l'une des modalités du rapport avec Autrui*[60].

Dans la peur de la mort, celle-ci n'est pas l'autre face ma vie comme chez Rilke, mais une force qui m'est étranger et hostile. Elle n'est ni une partie de moi-même, ni impersonnelle ; elle est quelqu'un d'autre. La mort m'approche comme autrui. Dans cette perspective, mourir signifie être tué par cette force extérieure ; l'essence de la mort est ainsi le meurtre. Et autrui se trouve non seulement dans la relation intersubjective, mais aussi dans notre relation à notre propre mort.

Chez Blanchot, la mort et autrui semblent quelquefois presque interchangeable. D'un côté, autrui ressemble plus à la mort qu'à l'homme : « Autre qu'est "autrui" risque aussi d'être toujours l'Autre que l'homme, proche de ce qui ne peut être proche : proche de la mort, proche de la nuit[61] ». De l'autre, la mort transforme une personne en Autre, comme si cette personne autre n'était pas déjà autrui et que la mort méritait plus le nom d'autrui qu'une personne : « — Nous savons bien que, lorsqu'un homme meurt auprès de nous, fût-il le plus indifférent des êtres, il est plus nous en cet instant l'Autre à jamais[62]. » Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot va jusqu'à l'identification de la mort et de l'Autre (le mot signifie à la fois une autre personne et l'altérité) : « La mort de l'Autre : une double mort, car l'Autre est déjà la mort et pèse sur

[60] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 260.

[61] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 103.

[62] *Ibid.*

moi comme l'obsession de la mort[63]. » Étant déjà la mort, l'Autre qui meurt constitue un redoublement de la mort. L'expression « pèse sur moi » rappelle l'analyse lévinassienne de la peur de la mort dans *Totalité et infini* selon laquelle la mort est une puissance extérieur hostile à moi. Si on garde à l'esprit ce rapprochement d'autrui et de la mort, que signifie le meurtre ? De ce point de vue, le meurtre est absurde : cherchant à éliminer l'altérité d'autrui pas la mort, le meurtrier oublie que la mort est elle-même altérité. Curieusement, le rapprochement de la mort et d'autrui a pour conséquent l'impossibilité du meurtre.

3. Parole de non-pouvoir : le fragment et la relation avec autrui

Toute cette discussion sur la mort et autrui a-t-elle un rapport à la littérature ? Ce rapport se trouve dans la question du langage introduite par l'alternative parole-meurtre. Après avoir réfléchi sur Caïn, Blanchot revient au sujet de la parole et nous présente une vision sombre de cette alternative. Choisir la parole ce n'est pas exclure définitivement la violence. La parole et le meurtre sont structurellement co-présents dans la relation avec autrui. Parler signifie pouvoir tuer : « dans cette situation, parler ou bien tuer, la parole ne consiste pas à parler, mais d'abord à maintenir le mouvement du *ou bien* ; elle est ce qui fonde alternative[64] ». La parole est jointe à la mort qui « est son revers[65] » — Blanchot avance subrepticement une nouvelle version de la thèse de l'union du langage et de la mortalité dans ce dialogue entre deux voix fictives, une pensée qui n'est pas poursuivie dans les échanges qui suivent.

Ensuite, Blanchot écarte toute illusion de communication dans la relation décrite comme face à face et comme parole. Lévinas insiste déjà que le face à face « n'est pas une modification de l'"à-côté de" » ; il n'est pas essentiellement spatial, mais désigne une « [c]onjoncture irréductible à la totalité[66] ». Blanchot trouve, avec raison, l'expression « face à face » inadéquate car elle signifie non pas « l'affrontement de deux figures, mais l'accès de l'homme en son étrangeté par la parole[67] ». Comme Blanchot l'a remarqué, un autre défaut de l'expression consiste à suggérer une égalité entre moi et autrui, tandis que leur relation est inégale et sans

[63] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 36.

[64] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 88.

[65] *Ibid.*

[66] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 79.

[67] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 89.

réciprocité. La parole établit un rapport sans dénaturer l'irréductibilité de cette relation, un rapport que Blanchot décrit dans un langage baroque :

> *[…] ce qui parle dans la parole, ce que mesure ce tour essentiel qu'est la parole en son tournant, c'est l'irrégularité démesurée de ce mouvement qui joint en disjoignant et sans rejoindre, c'est-à-dire en premier lieu la non-convenance des interlocuteurs (leur différence absolue de niveaux, leur inégalité). La parole affirme l'abîme qu'il y a entre « moi » et « autrui » et elle franchit l'infranchissable, mais sans l'abolir ni le diminuer. Bien plus, sans cette infinie distance, sans cette séparation de l'abîme, il n'y aurait pas de parole, de sorte qu'il est juste de dire que toute parole véritable se souvient de cette séparation par laquelle elle parle*[68].

La parole est un « tour » parce qu'autrui est par défaut détourné. Les figures de la dérivation (joindre, disjoindre, rejoindre) et de l'oxymoron, condensées dans une phrase, témoigne de la difficulté de verbaliser cette conception de parole en tant que rapport sans rapport. Le mot blanchotien « abîme » remplace celui de « distance ». L'abîme est à la fois ce que la parole affirme et sa condition de possibilité. La circularité logique semble revendiquée : il n'y a pas d'abîme sans parole (la manifestation de l'infini est le visage et celui-ci parle déjà) et, inversement, il n'y a pas de parole sans abîme (sans distance infranchissable, la parole ne serait pas le rapport *sans rapport*).

Un des interlocuteurs résume le concept de parole par une série de négations : « la parole, c'est le rapport sans commune mesure d'autrui à moi, rapport où la parole n'est pas pour moi un moyen de connaissance ou une façon de voir, d'avoir ou de pouvoir, et j'ajoute à présent : pas davantage une manière de parler d'égal à égal. Nous voici à nouveau devant la difficulté[69]. » Cet aveu de la difficulté est un moment précieux rendu possible par la forme de dialogue fictif. Si la première phrase n'est pas présentée dans un entretien, mais par la voix propre de Blanchot, on peut y voir un style d'écriture et la complaisance dans la spéculation et dans la théologie négative. Le dialogue rend apparentes les hésitations dans le cheminement du questionnement ; les paradoxes et les négations ne témoignent plus d'un goût personnel, mais du processus de la pensée aux prises avec le problème.

La contribution la plus importante de Blanchot à cette discussion est sa thèse selon laquelle le discours lévinassien est un langage *non-dialectique* : « L'inégalité [du moi et d'autrui]

---

[68] *Ibid.*

[69] *Ibid.*, p. 90.

en question ne signifie peut-être rien d'autre qu'une parole qui parlerait sans égaliser, sans identifier, c'est-à-dire sans tendre à l'identité du contentement et de l'entente accomplie[70]. » Avec un glissement d'« égaliser » à « identifier », Blanchot érige le principe de non-identité pour répondre à la relation asymétrique avec autrui. Le concept d'identité est ainsi considéré comme essentiel à la dialectique :

> *[…] cette parole n'est pas de celles qui puissent entrer en discussion, n'ayant pas besoin, pour s'accomplir, de se heurter dans le dialogue à une affirmation opposée : elle est absolument autre et elle est elle-même sans autre, étant l'autre de toute parole. C'est en quoi elle est non dialectique. Elle échappe à la contestation*[71].

On peut comprendre ce raisonnement de manière suivante : l'identité implique une séparation entre le même et l'autre, entre une proposition et l'« affirmation opposée ». Par conséquent, la possibilité de l'antithèse repose sur la structure d'identité — il faut qu'une parole soit d'abord identique à soi pour qu'on puisse déterminer ce qui n'est pas identique à elle, ce qui est son autre. La co-existence du même et de l'autre est la possibilité pour la dialectique, qui exige à la fois la thèse et l'antithèse selon une version vulgarisée de la pensée hégélienne. Comme chez le Blanchot des années 40, le sens du mot « dialectique » paraît très élargi : tout langage semble par nature potentiellement dialectique, et seule une forme très spécifique de parole — on pourrait même dire une forme utopique — y échapperait. Une parole sans identité serait « sans autre » et imposerait un moment de stase dans le mouvement général de la dialectique ; une telle parole serait « l'autre de toute parole ». On peut facilement formuler ce propos avec une rhétorique blanchotienne qui repose sur divers sens du mot « autre » : une relation avec l'Autre (au sens le plus général du terme) et autrui exige une parole sans autre (entendu comme « une parole autre que celle en question ») ; et cette parole sans autre est « l'autre de toute parole » en ce qu'elle échappe à la distinction du même et de l'autre. La dialectique est aussi définie comme pouvoir et possibilité, comme dans « La littérature et le droit à la mort », et le langage non-dialectique serait « un rapport d'impossibilité, échappant au pouvoir[72] ». Blanchot se réfère aussi brièvement au mouvement général de *Phénoménologie de l'esprit* : « cette inégalité, c'est le propre de l'accomplissement dialectique que de la refuser, en travaillant à l'affirmation du tout où chacun doit se reconnaître dans l'autre comme un autre

[70] *Ibid.*, p. 89.

[71] *Ibid.*

[72] *Ibid.*, p. 90.

moi-même[73]. » Il vise le cheminement hégélien à partir de la Conscience jusqu'à l'Esprit, lequel repose sur la reconnaissance de moi dans autrui et celle d'autrui en moi ; la communauté de l'Esprit efface l'inégalité du moi et d'autrui dans une affirmation de la totalité selon Blanchot.

D'un côté, le langage dialectique « de pouvoir, d'affrontement, d'opposition, de négation » qui tente de « réduire tout opposé » pour que « s'affirme la vérité dans son ensemble comme égalité silencieuse ». De l'autre, la parole est « hors de l'opposition, hors de la négation ». Elle affirme « mais hors aussi de l'affirmation » car elle ne dit que « la distance infinie de l'Autre et l'exigence infinie qu'est autrui en sa présence, cela qui échappe à tout pouvoir de nier et d'affirmer[74]. » On retrouve ici le schéma blanchotien de la dualité ; ces deux versions du langage irréconciliables mais « qu'il faut maintenir ensemble[75] » correspondent aux deux versants de la littérature, lesquels sont aussi définis en partie par leur relation à la dialectique. Contrairement à « La littérature et le droit à la mort » où Blanchot s'arrête longuement sur le versant dialectique, *L'Entretien infini* est presque entièrement consacré à la parole qui échappe au pouvoir. Les deux versions du langage sont elles-mêmes *inégales* dans un texte qui revendique inégalité.

Dans ce contexte de la résistance à la dialectique, Blanchot appelle le rapport avec autrui, établi par le langage non-dialectique, « le rapport du troisième genre » dans le chapitre éponyme de *L'Entretien infini*. Le premier genre de rapport est une affirmation de l'unité et une contestation de la séparation au sens lévinassien : « Ce qui est autre, qu'il s'agisse d'autre chose ou de quelqu'un d'autre, il doit travailler à le rendre identique[76] ». En d'autres termes, il s'agit de Hegel comme philosophe de la totalité au détriment de l'infini, pour reprendre les termes de Lévinas[77]. Ce rapport assimile l'autre non pas par une unification directe, mais par la médiation.

---

[73] *Ibid.*, p. 91.

[74] *Ibid.*, p. 92.

[75] *Ibid.*

[76] *Ibid*., p. 94.

[77] Pour une analyse de la méthodologie de *Phénoménologie de l'Esprit*, analyse qui souligne la dimension d'*ouverture* chez Hegel souvent ignorée par la caricature et la vulgarisation du philosophe, voir Kenneth R. Westphal, « Hegel's Solution to the Dilemma of the Criterion », dans Jon Stewart (dir.), The Phenomenology of Spirit Reader : A Collection of Critical and Interpretive Essays, Albany, Suny Press, 1998, p. 76-91. Blanchot est conscient du fait qu'il n'est pas si facile d'écarter définitivement Hegel. Dans *L'Écriture du désastre*, il écrit : « On ne saurait "lire" Hegel, sauf à ne pas le lire. Le lire, ne pas le lire, le comprendre, le méconnaître, le refuser, cela tombe sous la décision de Hegel ou cela n'a pas lieu. » S'opposer à Hegel c'est déjà entrer dans le mouvement de la dialectique et affirmer la pensée hégélienne. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 79. Voir aussi Mathieu Dubost, « La littérature comme épreuve : Blanchot, lecteur de Hegel », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 87-102.

Souvenons-nous que, dans *Phénoménologie de l'esprit*, la première forme de la Conscience est la certitude sensible que l'on considère, d'un point de vue naïf, comme immédiate mais dont Hegel démontre les médiations toujours déjà à l'œuvre. C'est pourquoi Blanchot utilise les mots « mouvement » et « travail » pour qualifier la dialectique ; l'union du sujet et de l'objet n'est pas un état mais la visée d'un processus. Le deuxième genre désigne l'union du même et de l'autre dans un rapport *sans médiation*. Un tel rapport se trouve dans l'expérience mystique, dans l'extase et la fusion ; Blanchot songe aussi sans doute à « l'expérience intérieure » de Bataille. L'extase mystique est déjà critiquée dans *Totalité et Infini* car elle supprime la distance avec l'autre. Pour Blanchot, cette union immédiate de moi et de l'autre fait de celui-ci « un substitut de l'Un[78] ». Dans ce troisième chapitre sur Lévinas (plutôt un développement de sa propre pensée à partir du philosophe qu'un commentaire rapproché), Blanchot se démarque à la fois de Hegel et de Bataille.

La notion de l'Un, entendu au sens de l'unité, devient le nouvel objet de la critique chez Blanchot qui, avec un geste nietzschéen, l'identifie comme le principal préjugé de la pensée occidentale. Le rapport du troisième genre serait « multiple » dans la mesure où il échappe à la détermination de l'Un, contrairement à celui du premier genre et celui du deuxième, les deux se rapportant à l'Un avec ou sans médiation de la négativité dialectique. Si l'être est l'incarnation contemporaine de l'Un pour Blanchot en raison de la place central qu'il accorde à Heidegger, le rapport avec autrui introduit dans l'être une fissure, une interruption. Le travail de dialectique, visant l'Un, se définit par le pouvoir et la possibilité, et l'étrangeté d'autrui impose un moment d'impossibilité et d'impouvoir qui déjoue la dialectique.

La littérature entre en jeu ici parce que c'est dans le langage que l'autre se révèle :

> *[…] à répondre à ce rapport autre — rapport d'impossibilité et d'étrangeté — dont [les hommes] font l'épreuve lorsqu'ils parlent (à un certain niveau de parole encore mal désigné), ces parlants font aussi l'épreuve de l'homme comme de l'absolument Autre, dès lors que l'Autre ne se laisse penser ni en termes de transcendance ni en termes d'immanence. Expérience dont on ne doit pas se contenter de dire que le langage seulement l'exprime ou la reflète, car elle ne prend origine que dans l'espace et le temps du langage, là où celui-ci, par l'écriture, fait échec à l'idée d'origine*[79].

[78] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 95.

[79] *Ibid.*, p. 101.

Contrairement au discours lévinassien qui ne coïncide pas avec le langage au sens propre, cette parole en question ressemble à une forme de langage (« ils parlent ») ; du moins, on peut dire que Blanchot suggère plus clairement l'actualisation verbale. Blanchot met encore plus l'accent sur la place du langage que Lévinas : l'expérience de l'autre « ne prend origine que » dans le langage.

La présence des mots « parole » et « écriture » ne signifie pas que la distinction oral-écrit soit pertinente. L'écriture dans la dernière phrase est évidemment une référence à Derrida qui emploie aussi le mot « archi-écriture » pour ne pas renvoyer à cette distinction. Dans *De la grammatologie*, l'archi-écriture, comme *différance*, est la condition pour la relation avec l'autre, relation qui suppose la différence :

> *[…] l'archi-écriture, mouvement de la différance, archi-synthèse irréductible, ouvrant à la fois, dans une seule et même possibilité, la temporalisation, le rapport à l'autre et le langage, ne peut pas, en tant que condition de tout système linguistique, faire partie du système linguistique lui-même, être située comme un objet dans son champ*[80].

Si Derrida affirme explicitement que l'archi-écriture n'est pas le langage et en est la condition de possibilité, Blanchot est moins certain de la place de cette parole de l'autre (« à un certain niveau de parole encore mal désigné »). Par ailleurs, le concept de trace est plus approprié au propos de Blanchot. Dans *De la grammatologie*, Derrida le définit ainsi : « *La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différance qui ouvre l'apparaître et la signification*[81]. » C'est avec l'idée de trace que Derrida destitue radicalement la notion de l'origine[82].

Cette réflexion amène Blanchot à mobiliser la notion du neutre :

> *Expérience où l'Autre, le Dehors même, déborde tout positif et tout négatif, est la "présence" qui ne renvoie pas à l'Un et l'exigence d'un rapport de discontinuité où l'unité n'est pas*

[80] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 85.

[81] *Ibid.*, p. 91.

[82] Derrida fait d'ailleurs référence à Lévinas quand il introduit le concept de trace : « Ainsi, nous rapprochons ce concept de trace de celui qui est au centre des derniers écrits de E. Lévinas et de sa critique de l'ontologie : rapport à l'illéité comme à l'altérité d'un passé qui n'a jamais été et ne peut jamais être vécu dans la forme, originaire ou modifiée, de la présence. » *Ibid.*, p. 98.

impliquée. L'Autre, le Il*, mais dans la mesure où la troisième personne n'est pas une troisième personne et met en jeu le neutre*[83].

Le lien entre l'écriture et le « il » n'est pas nouveau. Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot affirme qu'« [é]crire, c'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne[84]. » Le « il » ne désigne pas une autre personne, mais ce que l'on appelle *sujet apparent* en grammaire (comme dans la phrase « il pleut ») ; ce mot signale le passage à l'impersonnel, opération essentielle à l'écriture. Dans *L'Entretien infini*, la formulation devient plus radicale : « Le "il" narratif destitue tout sujet, de même qu'il désapproprie toute action transitive et toute possibilité objective[85]. » Dans un article de 1963, Lévinas reprend cette thématique blanchotienne du « il » et propose le néologisme « illéité » pour désigner l'absolument autre : « l'*au-delà* dont vient le visage est la troisième personne[86]. »

Le mot « neutre » doit être d'abord entendu au sens étymologique : *ne uter*, ni l'un ni l'autre. Il est ce qui échappe à l'alternative (être ou néant, affirmation ou négation). Un commentateur l'appelle un « non-terme[87] » : incapable de s'arrêter sur aucun terme d'une alternative, le neutre rend impossible la détermination de son identité. Cette impossibilité conduit à l'impersonnel car la notion de subjectivité repose sur cette détermination : le neutre refuse l'alternative sujet-objet et exclut ainsi l'identité personnelle. C'est sans doute pourquoi Blanchot remet en question le mot « autrui » qui suggère un autre sujet ou une autre personne et implique l'alternative moi-autrui : « Autrui n'est pas, en effet, le mot qu'on aimerait retenir[88]. » L'espace du neutre est sans moi ni autrui bien que la relation avec autrui soit la condition pour l'expérience de cet espace — il y a ici une tension entre la pensée blanchotienne de l'impersonnel et le rapport à autrui chez Lévinas. Pourtant, il ne s'agit pas d'une contradiction. Blanchot semble vouloir dire que la relation avec autrui *est déjà une relation avec le neutre* et que l'expression « relation avec autrui », expression qui implique l'alternative moi-autrui, est inappropriée en premier lieu. Comme l'a remarqué Jean-Luc Nancy, le neutre signifie aussi la

[83] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 101-102.

[84] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 31.

[85] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 563-564.

[86] Emmanuel Lévinas, « La trace de l'autre » (1963), dans *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006, p. 277. Voir Stephan Strasser, « Antiphénoménologie et phénoménologie dans la philosophie d'Emmanuel Lévinas », dans *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 75, nº 25, 1977, p. 101-125.

[87] Herschel Farbman, « Blanchot on Dreams and Writing », dans *SubStance*, vol. 34, nº 2, issue 107, 2005, p. 118.

[88] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 99.

perte de toute origine comme conséquence de l'exigence d'écrire, exigence qui veut que « le non-lieu ou la non-présence de toute origine, substance, sujet, soit affirmé[89] ». Il désigne l'usurpation de la parole du sujet par l'autre, et cet autre n'est ni une autre personne ni un autre sujet, mais le radicalement autre dépourvu de toute unité et de toute identité :

> *[…] l'autre parle. Mais quand l'autre parle, personne ne parle, car l'autre, qu'il faut se garder d'honorer d'une majuscule qui le fixerait dans un substantif de majesté, comme s'il avait quelque présence substantielle, voir unique, n'est précisément jamais seulement l'autre, il n'est plutôt ni l'un ni l'autre, et le neutre qui le marque le retire des deux, comme de l'unité, l'établissant toujours au-dehors du terme, de l'acte ou du sujet où il prétend s'offrir*[90].

Vers la fin du chapitre « le rapport du troisième genre », Blanchot associe explicitement ce rapport à l'expérience de la littérature :

> *Dans ce rapport que nous isolons d'une manière qui n'est pas nécessairement abstraite, l'un n'est jamais compris par l'autre, ne forme pas avec lui un ensemble, ni une dualité, ni une unité possible, est étranger à l'autre, sans que cette étrangeté privilégie l'un ou l'autre. Ce rapport, nous l'appelons neutre, indiquant déjà par là qu'il ne peut être ressaisi ni lorsqu'on affirme, ni quand on nie, exigeant du langage, non pas une indécision entre ces deux modes, mais une possibilité de dire qui dirait sans dire l'être et sans non plus le dénier. Et, par là, nous caractérisons peut-être l'un des traits essentiels de l'acte « littéraire » : le fait même d'écrire*[91].

Remarquons que Blanchot substitue la littérature au discours lévinassien et à la parole de l'Autre. Le rapport du troisième genre exige la littérature qui n'affirme pas ni nie l'être et qui elle-même échappe à l'affirmation et la négation en même temps. Malgré l'expression « le fait même d'écrire » et les références précédentes à Derrida, Blanchot ne pense pas à une sorte de structure transcendantale comme archi-écriture qui se dérobe à l'être et à l'alternative affirmation-négation car elle en est la condition. Dans ce cas-là, en quel sens la littérature répond-t-elle au rapport du troisième genre ?

Dans le premier chapitre de *L'Entretien infini*, « La pensée et l'exigence de discontinuité », Blanchot s'interroge sur ce sujet d'un point de vue intéressant. Sous le signe de Lévinas, il

---

[89] Jean-Luc Nancy, « Le neutre, la neutralisation du neutre », dans *Demande. Philosophie, littérature*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2015, p. 265.

[90] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 565.

[91] *Ibid.*, p. 104.

cherche le rapport à l'infini dans la relation maître-disciple. Selon *Totalité et infini*, le discours d'autrui est enseignement au sens où « [i]l vient de l'extérieur et m'apporte plus que je ne contiens[92]. » Occupant une position de hauteur en tant qu'enseignant, autrui prend le nom de « maître ». Blanchot reprend cette idée et décrit la relation maître-disciple comme une structure fondamentalement dissymétrique. Situé dans « une région absolument autre de l'espace et du temps », le maître instaure un champ de rapports qui « présente une distorsion excluant toute relation droite et même la réversibilité des relations. » Ce champ est caractérisé par l'irréversibilité au sens où la distance du maître à disciple n'est pas identique à celle du disciple à maître. Plutôt que de transmettre un savoir déterminé et institutionnalisé, le maître a pour fonction d'introduire un « *rapport d'infinité* » et la dimension de l'inconnu :

> *Le maître n'est donc pas destiné à aplatir le champ des relations, mais à le bouleverser ; non pas à faciliter les chemins de savoir, mais d'abord à les rendre non seulement plus difficiles, mais proprement incroyables ; ce que la tradition orientale de la maîtrise montre assez bien. Le maître ne donne rien à connaître qui ne reste déterminé par l'« inconnu » indéterminable qu'il représente, inconnu qui ne s'affirme pas par le mystère, le prestige, l'érudition de celui qui enseigne, mais par la distance infinie entre [le maître] et [le disciple]. Or, connaître par la mesure de l'« inconnu », aller à la familiarité des choses en en réservant l'étrangeté, se rapporter à tout par l'expérience même de l'*interruption *des rapports, ce n'est rien d'autre qu'entendre parler et apprendre à parler. Le rapport de maître à disciple est le rapport même de la parole, lorsqu'en celle-ci l'incommensurable se fait mesure et l'irrelation, rapport[93].*

L'enseignement devient ainsi le modèle du langage du neutre, qui représente l'échec de la dialectique et l'interruption de l'être. Certes, toute relation d'enseignement ne réussit pas à maintenir ce « *rapport d'infinité* ». L'enseignement en question a peu de rapport avec les activités pédagogiques dans notre monde contemporain et désigne une vision utopique et mythique du savoir, vision représentée par les sages orientaux ou les Grecs anciens. Blanchot énumère deux façons de s'approprier l'inconnu, qui dénature l'enseignement. D'un côté, on peut entendre l'inconnu par des *choses pas encore connues* (progressisme scientifique). De l'autre, l'inconnu peut servir plutôt à mythifier le maître qu'à bouleverser le champ de savoirs. Dans les deux cas, l'enseignement n'arrive plus à se rapporter à l'inconnu véritable et n'instaure pas le rapport maître-disciple à proprement parler.

---

[92] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 43.

[93] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 5.

Aux deux attitudes face à l'inconnu correspondent deux exigences du langage, celle de la continuité et celle de la discontinuité. Le langage de continuité, qui réduit l'inconnu, s'incarne dans une philosophie de l'unité (Parménide), dans les principes logiques (Aristote) ou dans la dialectique qui assimile le discontinu au continu (Hegel). L'exigence de la discontinuité s'exprime dans la « littérature de fragment » à laquelle Blanchot associe « les penseurs chinois[94] », Héraclite, les dialogues de Platon, Pascal, Nietzsche, Bataille et Char. La forme de langage dans lequel on retrouve la relation maître-disciple n'est pas le discours universitaire, discours qui aboutit à un « aplatissement si visible de la philosophie[95] » aux yeux de Blanchot, mais l'écriture fragmentaire. D'une part, Blanchot apporte une réponse concrète au problème du discours chez Lévinas en spécifiant la forme de langage qui y correspond. D'autre part, il faut remarquer que la célèbre théorie de l'écriture fragmentaire chez Blanchot, souvent analysée de manière isolée, n'est pas séparable de sa réflexion sur la figure d'autrui[96]. La « littérature de fragment » n'est pas nécessairement composée de fragments ; elle doit être prise dans un sens élargi : « tout langage où il s'agit d'interroger et non pas de répondre, est un langage déjà interrompu, plus encore un langage où tout commence par la décision (ou la distraction) d'un vide initial[97]. »

Le fragment est certes un sujet vaste et complexe chez Blanchot. On dispose, pourtant, d'un résumé fait par lui-même dans un texte rédigé en vue de la *Revue internationale*. Il énumère quatre sortes de fragment :

> *1. Le fragment qui n'est que le moment dialectique d'un plus vaste ensemble. 2. La forme aphoristique, obscurément violente qui, à titre de fragment, est déjà complète. L'aphorisme, c'est étymologiquement l'horizon, un horizon qui borne et n'ouvre pas. 3. Le fragment lié à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse qui s'accomplit par affirmations séparées et exigeant la séparation (Nietzsche). 4. Enfin une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole*

[94] *Ibid.*, p. 6.

[95] *Ibid.*, p. 7.

[96] Pour un ouvrage de synthèse sur la théorie de fragment, voir Françoise Susini-Anastopoulos, *Écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

[97] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 9.

du savoir, du travail et du salut, elle pressent une tout autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle[98].

Comme Michel Lisse l'a remarqué, Blanchot écarte les deux premières formes de fragment et revendique les deux dernières[99]. D'abord, le fragment n'est pas une parcelle d'une unité perdue (la modalité des ruines[100]) ou une partie d'une totalité qui attend son accomplissement. Ensuite, le fragment se distingue à la fois de la maxime et de l'aphorisme. La maxime, qui a pour contenu la sagesse mondaine et se définit ainsi par la sociabilité, ne mérite guère le nom de l'écriture : « cette sentence à l'usage du beau monde et polie jusqu'à devenir lapidaire[101] ». L'aphorisme, malgré sa forme fragmentaire, recèle une force de fermeture : « Parole unique, solitaire, fragmentée, mais, à titre de fragment, déjà complète, entière en ce morcellement et d'un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée[102]. » Quoiqu'il ne renvoie pas à un tout, l'aphorisme est lui-même une micro-totalité. C'est pourquoi Blanchot critique Schlegel qui « reconduit le fragment vers l'aphorisme, c'est-à-dire vers la fermeture d'une phrase parfaite[103] ». Le fragment au sens blanchotien reflète le mouvement de « recherche », un mot qui caractérise à la fois la littérature, l'art et une forme de pensée libre chez Blanchot. Il ne s'agit pas de contester ou d'éclater la totalité (ce serait penser encore en termes de l'Un et de l'unité), mais de se situer en dehors du tout et d'avoir une attitude, peut-on dire, « neutre » à son égard. Commentant Char, Blanchot écrit :

Or, ce qui est important, important et exaltant, dans la suite de « phrases » presque séparées que tant de ses poèmes nous proposent — texte sans prétexte, sans contexte —, c'est que, interrompues par un blanc, isolées et dissociées au point que l'on ne peut passer de l'une à l'autre ou seulement par un saut et en prenant conscience d'un difficile intervalle, elles portent cependant, dans leur pluralité, le sens d'un arrangement d'une sorte nouvelle, qui ne sera pas celui d'une harmonie, d'une concorde ou d'une conciliation, mais qui acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir :

---

[98] *Id.*, *Écrits politiques. 1953-1993*, *op. cit.*, p. 112.

[99] Michel Lisse, « Le paradoxe du fragment », dans *Revue de métaphysique et de morale*, nº 86, février 2015, p. 212.

[100] Dans un ouvrage récent sur la représentation des ruines, un historien de l'art écrit : « Par *la perte de l'unité et de la complétude* dont elles sont le symptôme, les ruines réfractent l'image du monde contemporain dont les sens se sont éparpillés en ramifications infinies » [je souligne]. Michel Makarius, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2011, p. 9

[101] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 229.

[102] *Ibid.*

[103] *Ibid.*, p. 527.

un arrangement qui ne compose pas, mais juxtapose, c'est-à-dire laisse en dehors *les uns des autres les termes qui viennent en relation, respectant et préservant cette* extériorité *et cette distance comme le principe — toujours déjà des destitué — de toute signification. La juxtaposition et l'interruption se chargent ici d'une force de justice extraordinaire*[104].

Ici, l'extériorité qualifie la relation entre les éléments textuels, les fragments, non pas celle avec autrui ou l'Autre en général. L'argument de Blanchot consiste à suggérer que la première reflète la seconde, ou même l'actualise dans l'espace textuel. Contrairement à Lévinas qui ne pose la question de la littérature qu'avec la notion du « discours », Blanchot considère la forme littéraire comme essentielle à la discussion sur la relation avec autrui.

Dans *L'Entretien infini*, les questions du meurtre et du pouvoir se posent sur le plan philosophique et conduisent à une théorie spéculative de l'écriture. Le meurtre et le pouvoir sont d'abord indissociables en raison du contexte hégélien et kojévien de la pensée de Blanchot. Le plus souvent, ces deux concepts sont traités de manière extrêmement abstraits malgré les figures bibliques qui leur confèrent une dimension concrète. Le meurtre et le pouvoir chez Blanchot n'ont rien de sociologique ni de politique ; et les aspects religieux et moraux sont éclipsés par la spéculation philosophique. Le meurtre paraît souvent métaphorique et désigne un préjugé, une tendance de la pensée occidentale ; il est possible de reprocher à Blanchot de réduire ces questions de meurtre et de pouvoir à une critique de la dialectique et de l'ontologie, d'ignorer souvent l'homme tout en traitant de la relation avec autrui (sans oublier ce qu'il écrit sur l'enseignement et la relation maître-disciple). C'est pourquoi une analyse de ce sujet nécessite l'examen d'une série de concepts (l'Un, le « il », le neutre, la continuité, l'inconnu), examen qui pourrait paraître hors sujet de prime abord. Il faut aussi noter que la relation avec autrui se transforme enfin en une question du langage littéraire : « n'existe-t-il pas des rapports, c'est-à-dire un langage échappant à ce mouvement de la puissance par lequel le monde ne cesse de s'accomplir[105] ? » Ce « mouvement de la puissance » est évidemment le mouvement dialectique ; et plutôt que des « rapport », Blanchot préférer cherche un « langage ». Ce langage en question est soit le fragment, comme nous l'avons vu, soit la poésie :

Que, par la poésie, nous soyons orientés vers un autre rapport qui ne serait pas de puissance, ni de compréhension, ni même de révélation, rapport avec l'obscur et l'inconnu, il ne faut pas

[104] *Ibid.*, p. 453.

[105] *Ibid.*, p. 61.

compter sur une simple confrontation de mots pour en recevoir la preuve. Nous pressentons même que le langage, fût-il littéraire, la poésie, fût-elle véritable, n'ont pas pour rôle d'amener à la clarté, à la fermeté d'un nom, ce qui s'affirmerait, informulé, dans ce rapport sans rapport. La poésie n'est pas là pour dire l'impossibilité : elle lui répond seulement, elle dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous : nommant le possible, répondant à l'impossible[106].

Bien que les notions d'« irrévélé », de non-pouvoir, soient déjà mobilisées dans les années 40 pour définir la littérature, le contexte de *L'Entretien infini* ajoute une nouvelle dimension : l'« irrévélé » et le non-pouvoir (aussi un refus de la puissance meurtrière du langage) sont l'équivalent d'une juste relation avec l'Autre et autrui. La notion du langage littéraire de Blanchot, qu'il a conçue bien avant la publication de *Totalité et infini*, complémente ce livre en répondant à la question : qu'est-ce que la relation entre la littérature et la relation avec autrui ?

4. La communauté

Le sujet de la relation entre la mort et l'autre est repris par Blanchot dans un livre de 1983, *La Communauté inavouable*. Cet ouvrage est une réponse à l'article de Jean-Luc Nancy, « La communauté désœuvrée », publié la même année. Les deux textes analysent le concept de communauté chez Georges Bataille, sur le plan théorique ainsi que sur le plan pratique. En 2014, Nancy publie *La Communauté désavouée*, une étude du livre de Blanchot, un texte que l'on peut considérer comme l'épilogue de cette histoire des échanges entre les trois penseurs[107]. Pour remonter un peu plus haut : bien que la question de la communauté n'ait pas été explicitement traitée dans *L'Entretien infini*, Blanchot la pose déjà quand il écrit sur l'impossibilité de définir autrui :

[…] si la question : « Qui est autrui ? » n'a pas de sens direct, c'est qu'elle doit être remplacée par cette autre question : « Qu'en est-il de la "communauté" humaine, lorsqu'il lui faut répondre à ce rapport d'étrangeté entre l'homme et l'homme que l'expérience du langage conduit à pressentir, rapport sans commune mesure, rapport exorbitant[108] *?*

[106] *Ibid.*, p. 68.

[107] Pour un court résumé de cette histoire, voir Antoine Aubert, « Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée* », dans *Lectures* [en ligne], mis en ligne le 17 novembre 2014, consulté le 03 juillet 2023, URL : http://journals.openedition.org/lectures/16166.

[108] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 101.

Blanchot envisage déjà, à la fin des années 60, d'introduire cette question pour repenser la question de l'autrui. Si une analyse comparative de l'idée de communauté chez Bataille, Nancy et Blanchot est hors de la portée de notre étude, on peut tenter d'isoler les passages sur la mort et les de lire dans le contexte de la relation entre la littérature et l'autrui[109].

En expliquant ce que signifie le mot « communauté », Blanchot insiste sur le principe de l'*immanence*. L'homme est l'être immanent à lui-même, c'est-à-dire qu'il ne dépend strictement pas de ce qui n'est pas lui ou n'est pas produit par lui. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est que la notion de mort est inhérente à celle de communauté pour Blanchot :

> *Or, cette exigence d'une immanence absolue a pour répondant la dissolution de tout ce qui empêcherait l'homme (puisqu'il est sa propre égalité et sa détermination) de se poser comme pure réalité individuelle, d'autant plus fermée qu'elle est ouverte à tous. L'individu s'affirme, avec ses droits inaliénables, son refus d'avoir d'autre origine que soi, son indifférence à toute dépendance théorique vis-à-vis d'un autre qui ne serait pas un individu comme lui, c'est-à-dire lui-même, indéfiniment répété, que ce soit dans le passé ou dans l'avenir — ainsi mortel et immortel : mortel dans son impossibilité de se perpétuer sans s'aliéner, immortel, puisque son individualité est la vie immanente qui n'a pas en elle-même de terme. (D'où l'irréfutabilité d'un Stirner ou d'un Sade, réduits à certains de leurs principes[110].)*

L'oxymore « mortel-immortel » caractérise l'homme communautaire ; cette formule peut paraître obscure si l'on ne s'aperçoit pas que Blanchot mobilise la dialectique hégélienne de l'universel et de l'individuel, une idée qu'il explique plus clairement dans « La littérature et le droit à la mort » (par conséquent, la référence à Sade dans la dernière phrase n'est pas anodine). Si l'article, fameux, se focalise sur la révolution comme mouvement collectif, comme l'universel, Blanchot attribue une dimension plus générale à la question en traitant de la communauté et de l'être humain tout court. Dans les deux cas, la dialectique se transforme en une pensée de l'oxymore à travers la métaphore de la mort : l'homme communautaire est mortel en ce que les autres instances qui le répète (les autres êtres humains) ne sont pas lui-même (« impossibilité de se perpétuer sans s'aliéner »), immortel en ce que son essence est « la vie immanente », une vie partagée par tous, qui ne s'arrête pas avec la mort d'un individu. Pour

[109] Pour une telle analyse comparative, voir Leslie Hill, *Nancy, Blanchot. A Serious Controversy*, London, Rowman & Littlefield, « Philosophical Projections », 2018 et Céline Guillot, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ? — Blanchot, Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben*, Paris, Les Presses du réel, « L'espace littéraire », 2013.

[110] Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 11-12.

être plus blanchotien que Blanchot lui-même, on peut ajouter que cette « vie immanente » et impersonnelle ne se distingue guère de la mort puisqu'elle élimine l'individualité et que ce retour à l'anonymat est proche de ce que Blanchot appelle le « mourir ».

La Communauté inavouable est pourtant loin d'être une réitération de l'essai des années 40. Dans le livre de 1983, Blanchot insiste sur la nécessité de poser la question de l'autre pour réexaminer la notion de la communauté. Il n'est pas difficile de remarquer que la philosophie lévinassienne met naturellement en cause le discours sur la communauté tel qu'il vient d'être décrit. Si la relation avec autrui n'est pas celle de l'égalité, de l'équivalence, mais celle de la dissymétrie, il est difficile d'accepter l'idée d'une « vie immanente » de tous, de l'union du moi et des autres. Si autrui et moi ne se situent absolument pas sur le même plan, on ne peut pas non plus parler de la possibilité ou de l'impossibilité pour un homme de « se perpétuer sans s'aliéner » puisque cela suppose que l'autre est capable de me répéter, qu'il est en un sens une autre instance du moi.

L'homme délié plutôt qu'uni à l'autre, il n'est pas défini par sa nature communautaire, mais par l'absence de communauté. Blanchot propose ici une comparaison intéressante avec Heidegger : ma relation à ma communauté n'est-elle pas similaire à mon rapport avec ma mort ? Tandis que la question heideggerienne de *ma propre mort* permet à Blanchot de remettre en question les notions d'appartenance et de propriété, ma relation à ma communauté en est capable aussi : si la seule relation possible avec ma communauté est celle de l'absence, l'adjectif possessif « ma » devient problématique.

Le discours de Blanchot sur la mort et autrui n'est pas toujours aussi spéculatif que cet argument concernant la signification philosophique d'un adjectif possessif. Il s'appuie également sur une expérience concrète : assister à la mort d'un autre : « Me maintenir présent dans la proximité d'autrui qui s'éloigne définitivement en mourant, prendre sur moi la mort d'autrui comme la seule mort qui me concerne, voilà ce qui me met hors de moi et est la seule séparation qui puisse m'ouvrir, dans son impossibilité, à l'Ouvert d'une communauté[111]. » Ce n'est pas « la mort propre » mais la mort de l'autre qui constitue la véritable expérience de mourir — voici une idée récurrente chez le dernier Blanchot. Dans *L'Écriture du désastre*, il propose une autre version de ce constat : « La mort de l'Autre : une double mort, car l'Autre

[111] *Ibid.*, p. 21.

est déjà mort et pèse sur moi comme l'obsession de la mort[112] ». Naturellement, cette thèse se trouve déjà chez Lévinas qui écrit dans *Totalité et infini* : « La mort, source de tous les mythes, n'est *présent* qu'en autrui ; et seulement en lui, elle me rappelle d'urgence à ma dernière essence, à ma responsabilité[113]. »

Revenons à l'expression de Blanchot, « l'Ouvert d'une communauté », formule particulièrement intéressante. Elle nous invite à comparer le Blanchot de cette époque avec celui de *L'Espace littéraire*. Dans l'ouvrage des années 50, l'accès à l'Ouvert, comme nous l'avons vu dans notre analyse du chapitre sur le regard d'Orphée, se place dans le contexte de l'opposition entre la descente à l'intériorité et l'ouverture vers le monde extérieur. L'enjeu pour Blanchot consiste à concevoir une manière de penser ces deux mouvements pour qu'ils se confondent : la création littéraire est en même temps une exploration de soi et du monde ; elle est d'autant plus orientée vers l'extérieur qu'elle suppose un mouvement vers l'intérieur, et vice versa. Remarquons que la question de l'autre n'existe pas ici. Tourné vers soi ou vers le monde, l'Orphée de *L'Espace littéraire* est un être solitaire, *sans communauté*. Et il ne faut pas confondre cela avec la notion de « solitude essentielle » qui ouvre le livre ; Orphée est solitaire non pas à cause de sa relation avec son « œuvre », de l'absence de l'œuvre (la définition de la « solitude essentielle » selon Blanchot), mais à cause de l'absence d'autrui dans son rapport avec le monde. Dans *La Communauté inavouable*, l'expression « l'Ouvert d'une communauté » et l'auto-référence au livre ancien trahissent, consciemment ou non, une volonté de renouveler sa conception de ce qu'on a appelé le « regard poétique » au chapitre IV de notre étude. Ce n'est plus seulement la question du soi et du monde, du personnel et de l'impersonnel, mais aussi celle d'autrui, et celle-ci ne se réduit pas à celle-là bien que, sous la plume de Blanchot, la confrontation avec l'autre conduise souvent à la dépossession de soi.

À part cette référence qui nous ramène à Rilke, un des poètes emblématiques pour Blanchot, existe-t-il d'autres liens plus concrets entre la création littéraire et la communauté ? Il y a évidemment la question de la *communauté littéraire*, sujet qu'explore Blanchot à la suite de Bataille. La référence la plus importante pour ce sujet est le groupe surréaliste, dont Blanchot se méfie toujours. On pourrait supposer — à tort — que le penseur de l'impersonnel a de la sympathie pour l'écriture automatique. En réalité, dans « Réflexions sur le surréalisme », article recueilli dans *La Part du feu*, Blanchot critique sévèrement cette manière de penser la création

[112] *Id.*, *L'Écriture du désastre*, p. 36.

[113] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 195.

littéraire[114]. Selon lui, le surréalisme affirme en même temps la liberté de l'esprit (l'accès à la vie immédiate par l'automatisme) et la liberté des mots (l'association libre du langage sans intervention humaine). Outre la contradiction entre ces deux affirmations, la première suppose une attitude triomphale, le contraire de ce que Blanchot pense de l'acte créatif. Et la deuxième recèle une autre incohérence : céder le pouvoir aux mots, se laisser contrôler par le langage, n'est-ce pas ce que l'on reproche à la *rhétorique* ? Sur ce point, l'avant-gardisme des surréalistes se révèle similaire à son ennemie le plus traditionnel, les belles lettres. Pour employer le langage de Paulhan, le surréalisme est à la fois la « terreur » et la « rhétorique ». L'attitude générale de Blanchot n'a pas beaucoup évoluer dans *La Communauté inavouable* : le mouvement surréaliste est un phénomène extrêmement important que l'on doit étudier tout en s'en méfiant. Il écrit : « Communauté idéale de la communication littéraire. Les circonstances y aidèrent (importance de l'aléa, du hasard, du caprice historique ou de la rencontre ; les surréalistes, André Breton avant tous les autres, l'avaient pressentie et même théorisée prématurément[115]).

Pourtant, de manière intéressante, Blanchot ne s'arrête pas longtemps sur l'aventure surréaliste dans ce livre. La communauté de Bataille, Acéphale, est largement plus importante aux yeux de Blanchot en ce qu'elle incarne l'impossibilité de la communauté et elle maintient une relation intime avec la mort. Pour résumer grossièrement le projet d'Acéphale en deux principes : une communauté doit être *désœuvrée*, et elle s'accomplit par la fusion mystique parjurée par un rituel de sacrifice humain. Le désœuvrement signifie une attitude du *non-agir* (proche de l'une des définitions barthésiennes du *neutre* dans ses cours au Collège de France), une interdiction de faire œuvre (de produire). Cela sert à exclure la valeur de la production qui caractérise la société en général. Puis, la mort est « la véritable communauté des êtres mortels[116] » puisqu'elle est *partagée* par les membres dans les deux sens du mot : ils sont tous mortels, et ce n'est pas la mort de soi, mais celle d'un autre qui me révèle ma propre mortalité (je *partage* ainsi sa mort), comme nous l'avons vu plus haut. Cette vision de la communauté culmine avec le sacrifice d'un de ses membres : Par un tel acte, on réunit la mort d'autrui, la mort de soi (je partage la mort d'un autre et me confronte à la mienne) et la fusion de la collectivité dans un rituel quasi-religieux. La thèse de Blanchot est que la communauté de Bataille est emblématique précisément parce qu'elle est impossible, qu'elle représente notre

[114] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *ibid*., p. 94-95.

[115] *Id*., *La Communauté inavouable*, p. 40.

[116] *Ibid.*, p. 23.

rapport à l'absence de la communauté. Elle n'est pas possible non pas parce que personne n'a consenti à être la victime du sacrifice (peut-on imaginer une fin plus comique au projet de Bataille ?), mais parce que ce rituel est un *acte* — se donner la mort et tuer sont des actions, même des actions extrêmes (lecteurs de Blanchot se rappellent ici son analyse du suicide), donc à l'opposé du non-agir. Le principe de la mort, poussé à l'extrême, contredit le principe du désœuvrement, et Acéphale est une communauté vouée à l'impossibilité.

Blanchot ne s'arrête pas là. Il semble vouloir formuler une autre forme de communauté, distincte d'Acéphale, à partir de ses lectures de Bataille. Une telle communauté, « communauté littéraire », est fondée sur l'amitié et l'écriture. Blanchot cite une phrase de Bataille dans lequel il utilise le mot « amis » et réitère l'argument que l'expérience authentique exige un rapport à l'altérité, à autrui[117]. Puis, il mentionne le fait que *Le Coupable* de Bataille a été publié sous le titre de *L'amitié* et avoue que c'est une notion mal définie. En effet, Blanchot n'explique que rarement ce qu'il veut dire par ce mot ; les lecteurs chercheront en vain une définition claire de ce concept dans son livre qui porte précisément ce nom. Mais d'où vient le lien avec la littérature ? Blanchot évoque une scène, décrite par Bataille, où il est ému par la voix d'un ami qui lit un livre à voix haute, et il propose, bizarrement, « la lecture de l'ivresse » comme principe d'une telle communauté. Par l'expression « communauté littéraire », Blanchot désigne-t-il les écrivains liés par l'amitié, qui partagent leurs lectures et communiquent par l'écriture (à la fois par la rédaction des œuvres lues par les amis et par les relations épistolaires) ? C'est ce que suggèrent les exemples qu'il choisit, mais pas ses développements sur le plan théorique. Blanchot généralise cette relation entre l'amitié et l'écriture et l'utilise pour décrire le rapport entre l'écrivain et ses lecteurs :

> *« Celui pour qui j'écris » est celui qu'on ne peut connaître, il est l'inconnu, et le rapport avec l'inconnu, fût-ce par l'écriture, m'expose à la mort ou à la finitude, cette mort qui n'a pas en elle de quoi apaiser la mort. Qu'en est-il alors de l'amitié ?* Amitié : amitié pour l'inconnu sans amis*. Ou encore, si l'amitié en appelle à la communauté par l'écriture, elle ne peut que s'excepter d'elle-même (*amitié pour l'exigence d'écrire qui exclut toute amitié[118]*).*

L'« inconnu » est lu dans son sens philosophique (ce qui excède notre capacité de l'expérience) et son sens littéral : les lecteurs futurs que l'écrivain ne connaît pas et pour qui il

[117] « Ma conduite avec mes amis est motivée : chaque être est, je crois, incapable, à lui seul, d'aller au bout de l'être ». *Ibid.*, p. 41.

[118] *Ibid.*, p. 44.

écrit pourtant. Confondant ces deux sens, Blanchot considère l'écriture, à un certain degré, comme la manifestation ultime de notre rapport à l'absolument autre : les lecteurs sont *inconnus*, et certainement absents. L'absence des lecteurs correspond à l'absence de la communauté, celle-ci étant le principe de la communauté blanchotienne. S'exposer à l'autre, c'est aussi s'exposer à la mort, la forme de l'altérité la plus extrême. Et puis, concrètement, comme l'affirmait Derrida, l'écriture est un mode de communication qui fonctionne malgré l'absence — ou même la mort — de l'auteur. En dernière analyse, la création littéraire est déjà en elle-même la communauté impossible que poursuivent les projets extrêmes des surréalistes et de Bataille.

5. Amitié et écriture obituaire

La démarche de Blanchot consiste à conduire le particulier (le groupe surréaliste, l'Acéphale…) au général (l'écriture comme instauration d'une communauté). Mais il est possible d'adopter une approche opposée et de s'interroger sur le rapport entre l'écriture, l'amitié et la mort chez Blanchot, non pas sur le plan théorique, mais sur le plan pratique de l'écriture et de la publication — c'est-à-dire suivre l'histoire des textes qu'il rédige et les livres qu'il publie à la mort de ses amis. Appelons cela l'« écriture obituaire » dont le modèle est bien sûr *Chaque fois unique, la fin du monde* de Derrida, un recueil de textes qu'il a écrit à la suite du décès des amis. Originellement paru aux États Unis en 2001, cet ouvrage s'intitule aussi *The Work of Mourning*, un titre plus explicite mais beaucoup moins fort. Y-a-t-il l'équivalent d'un tel livre chez Blanchot ?

Si Blanchot essaie sans cesse d'établir une équivalence entre mourir et écrire, il traite rarement de ces formes d'écriture dédiées spécifiquement à la mort : l'éloge funèbre, l'élégie, l'épitaphe ou la nécrologie. Une exception se trouve dans *Le Pas au-delà* où il écrit :

> *Si la mort, selon des échéances capricieuses, magnifie le mort, n'est-ce pas pour cette raison facile que le silence de celui-ci, passé désormais du dedans au dehors, appelle une puissante parole publique que chacun se sent le droit de faire entendre : le droit de parler à sa place, par un pouvoir de suppléance qui lui est délégué et dont il s'acquitte, faisant son propre éloge en cet éloge, assurant par avance sa survie, la survie de la parole : éloge, la bonne parole qui dit seulement, en le répétant, hélas*[119].

[119] *Id.*, *Le Pas au-delà*, p. 140.

Ce passage décrit vaguement une scène de funérailles, et la « puissante parole publique » désigne l'éloge funèbre. On ne connaît pas les discours que Blanchot prononçait aux funérailles, mais il a pris la « parole publique » d'une autre manière : il écrit et publie en tant qu'écrivain. La réserve que témoigne cette citation et l'accusation de la complaisance (« faisant son propre éloge en cet éloge ») s'appliquent non seulement au discours public prononcé à haute voix, mais à l'écriture nécrologique que Blanchot pratique lui-même. Il s'agit probablement d'une réflexion critique sur lui-même. Son attitude n'est pas purement négative ; la « parole qui dit seulement, en le répétant, hélas » est une forme de tautologie et de silence (elle ne dit presque rien), proche de ce que Blanchot considère comme littérature.

Le personnage le plus central dans les écrits obituaires de Blanchot est sans aucun doute Bataille, qui est mort le 9 juillet 1962. L'année du décès de ce dernier, Blanchot publie « L'Expérience-limite » dans le numéro 118 de *La Nouvelle Revue Française* et un autre article intitulé « L'Amitié » dans *Les Lettres nouvelles*, tous deux portant sur son ami. Si « L'Expérience-limite », texte recueilli plus tard dans *L'Entretien infini*, est *grosso modo* un essai critique et théorique, « L'Amitié » est un texte plus étrange et plus personnel. Celui-ci commence ainsi : « De cet ami, comment accepter de parler ? Ni pour l'éloge, ni dans l'intérêt de quelque vérité[120]. » La première parole de Blanchot est sur la difficulté de la parole de deuil, et son refus de l'éloge correspond à ce qu'il écrivait dans *Le Pas au-delà*. Puis, il change de sujet : « Je sais qu'il y a les livres. Les livres demeurent provisoirement, même si leur lecture doit nous ouvrir à la nécessité de cette disparition dans laquelle ils se retirent[121]. » Comme dans *La Communauté inavouable*, une place éminente est accordée à la lecture ; les livres établissent un lien avec l'absence (l'ami mort) sans pouvoir devenir une affirmation de la présence (« cette disparition dans laquelle ils se retirent »).

Jean Paulhan, ami de Blanchot et éditeur qui a accepté le manuscrit de *Thomas l'Obscur*, décède en 1968 ; Blanchot rédige à cette occasion « La Facilité de mourir » pour *La Nouvelle Revue française.* Cet essai commence par des anecdotes biographiques (leur histoire commune, des échanges de lettres, des conversations, l'éloignement et les retrouvailles) et l'emploi de la première personne est récurent dans les premières pages — ce sont deux des caractéristiques que l'on peut identifier comme le style de Blanchot dans son écriture obituaire. Elles sont

[120] *Id.*, *L'Amitié*, p. 326.

[121] *Ibid.*, p. 327.

pourtant absentes dans « Le Détour vers la simplicité », essai de 1960 rédigé après la mort de Camus avec qui Blanchot n'avait pas de relations personnelles.

En 1971, ces articles sur Bataille, Paulhan et Camus sont recueillis dans *L'Amitié*, un livre qui porte en épigraphe deux citations de Bataille sur le sujet de l'amitié. Je reproduis la deuxième citation : « … amis jusqu'à cet état d'amitié profonde où un homme abandonné, abandonné de tous ses amis, rencontre dans la vie celui qui l'accompagnera au-delà de la vie, lui-même sans vie, capable de l'amitié libre, détachée de tous liens[122] ». Il n'est pas surprenant que Blanchot trouve cette phrase importante ; elle réunit les sujets de la mort et de l'amitié, et définit celle-ci comme un lien qui est en même temps l'absence de lien. Le premier article de ce livre est « Naissance de l'art », un commentaire de 1955 sur Bataille et l'art préhistorique. Il y a une continuité entre ce texte et les deux qui suivent car ceux-ci portent sur Malraux et la question du musée ; les trois articles au début du livre sont ainsi reliés par la thématique de l'art. Mais l'intention de privilégier Bataille est évidente. « L'Amitié » se situe à la fin du recueil, qui se trouve ainsi encadré par les deux textes sur cet écrivain. Il ne faut pas oublier les relations intertextuelles établies par le mot « amitié » : celui-ci est à la fois le titre du recueil, celui du dernier texte et une référence au *Coupable* de Bataille qui avait envisagé de l'intituler *L'Amitié*. Reprenant ce titre abandonné, Blanchot refait métaphoriquement le livre de son ami.

La liste continue, mais Blanchot ne publie plus immédiatement après la mort de ses amis. *Le dernier à parler* est publié en 1972, deux ans après le décès de Celan[123] ; *Michel Foucault tel que je l'imagine* en 1984, deux ans après la mort de Foucault ; « Dans la nuit surveillée », quatre ans après la mort de son ami proche, Antelme ; *Une voix venue d'ailleurs* en 2002, deux ans après la mort de Des Forêts. Curieusement, il n'a pas écrit sur Dionysos Mascolo, ami proche aussi et mort en 1997. Comment expliquer ces délais et, dans le cas de Mascolo, l'absence de texte obituaire ? Il n'y a pas de réponse évidente. Blanchot commence peut-être à résister à cette forme d'écriture à cause de sa nature performative qu'il critique dans *Le Pas au-delà*. Avec quelques années de délai, ce qu'il écrit s'inscrit moins dans l'actualité littéraire et ses oraisons funèbres équivalent moins à l'acte de faire « son propre éloge en cet éloge ». Les années 70 correspondent aussi au déclin de la productivité de Blanchot. *L'Amitié* est composé de textes écrits avant cette époque, *Le Pas au-delà* de 1973 reste un livre important mais Blanchot publie de moins en moins et signe son dernier ouvrage majeur, *L'Écriture du désastre*,

[122] *Ibid.*, p. 7.

[123] Il s'agit d'une réédition d'un texte de 1958.

en 1980. Les délais et la négligence ne sont peut-être pas dus aux réflexions théoriques, mais au fait que son rythme d'écriture se ralentit.

Le texte sur Foucault représente le mieux le style de Blanchot nécrologue. Avant de parcourir la carrière et la pensée de Foucault, il commence par une anecdote : il rencontre Foucault pour la première fois pendant le mouvement de Mai 68 dans la cour de la Sorbonne et lui adresse quelques mots. À cause de la nature discrète de Blanchot, il n'est pas reconnu par Foucault, qui est pourtant son lecteur avide. Puis il raconte comment Roger Caillois lui a proposé la lecture du manuscrit des *Mots et des choses* avant la publication du livre. Anecdotes et abondance du « je » — on retrouve le style de ses articles sur Paulhan et Bataille. Au début, Blanchot insiste qu'il est « resté avec Michel Foucault sans relations personnelles[124] ». Toutefois, le livre se termine avec un chapitre intitulé « Ô mes amis » dans lequel il déclare son amitié pour Foucault :

> *L'amitié fut peut-être promise à Foucault comme un don posthume, par-delà les passions, les problèmes de pensée, les dangers de la vie qu'il ressentait pour les autres plus que pour lui-même. En témoignant pour une œuvre qui a besoin d'être étudiée (lue sans parti pris) plutôt que louée, je pense rester fidèle, fût-ce maladroitement, à l'amitié intellectuelle que sa mort, pour moi très douloureuse, me permet aujourd'hui de lui déclarer : tandis que je me remémore la parole attribuée par Diogène Laërce à Aristote : « Ô mes amis, il n'y a pas d'ami*[125] *».*

Blanchot affirme ainsi une forme d'amitié fondée purement sur la lecture et l'écriture, sans relations personnelles (leur seule rencontre dans la vie est ignorée par Foucault qui n'a pas reconnu Blanchot). L'absence de lien est renforcée par le fait que l'un d'entre eux est décédé ; l'amitié de Blanchot pour Foucault est par conséquent une relation sans lien, une amitié sans ami. Les thèmes de la mort, de l'altérité et de l'écriture sont ainsi condensés dans ces passages qui pourraient ressembler à des anecdotes biographiques sans signification.

[124] *Id.*, *Une voix venue d'ailleurs*, p. 111.

[125] *Ibid.*, p. 152.

Conclusion

Cette étude est partie du constat qu'une lecture de Blanchot doit prendre en considération la nature métaphorique de ses concepts et, donc, de les analyser en tant que métaphores. Mon hypothèse est que cette démarche nous permet d'éviter de dénaturer les textes de Blanchot, d'en éclairer des difficultés, d'y repérer des inconsistances et d'ouvrir le sujet vers de nouvelles pistes indiquées par sa pensée métaphorique toujours en mouvement. La thèse que je souhaite soutenir est la suivante : en plus d'une phénoménologie de la mort (déjà bien étudiée dans les études blanchotiennes), il y a une phénoménologie de la création littéraire qui peut être développée à travers les métaphores de la mort.

Dans chapitre I, consacré à la figure du suicide, j'ai analysé deux expressions : le « langage s'élançant vers sa mort[1] » et le « suicide des mots[2] ». Ce sont d'excellents exemples qui illustrent nos thèses générales. Les métaphores de la mort renvoient à un désir du non-langage, désir indissociable de l'état existentiel et affectif de l'écrivain, et l'écriture est définie comme un mode d'existence spécifique : c'est en ce sens que l'on peut décrire l'approche de Blanchot comme une phénoménologie de l'acte créateur. Le contexte général de mon approche m'a fait découvrir ces deux expressions qui pourraient paraître insignifiantes et qui seront probablement négligées par d'autres études. Ensuite, je me suis arrêté sur *Le Livre à venir* dans lequel Blanchot met en scène la tentation du suicide chez Goethe et Woolf. Ici, la mort n'est pas métaphorique dans le même sens que dans nos exemples précédents. C'est plutôt son chapitre entier qui est une allégorie de l'aventure de l'écriture, comme le texte sur Ulysse et le chant des sirènes qui le précède. Le suicide montre le cas extrême du risque de la création littéraire ; et les vies de Goethe et Woolf nous apprennent plus sur l'expérience de la création que sur une philosophique de la mort. Il ne faut pas rejeter la possibilité d'une analyse philosophique du suicide chez Blanchot, analyse surtout proposée pour le cas de Kirilov dans L'*Espace littéraire*. On doit pourtant noter que le schéma de cette analyse (suicide comme tentative de maîtriser ce qui échappe à la maîtrise, ce qui sera dénaturé une fois pensé en termes de maîtrise) est immédiatement appliqué à la création littéraire dans le chapitre suivant de

[1] « Si le langage et en particulier le langage littéraire ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible ». Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 28.

[2] « c'est à l'intérieur des mots que ce suicide des mots doit se tenter, suicide qui les hante mais ne peut s'accomplir, qui les conduit à la tentation de la page blanche ou à la folie d'une parole perdue dans l'insignifiance. » *Ibid.*, p. 30.

L'Espace littéraire, plus précisément, à la théorie de l'*œuvre*, théorie que je considère comme le cœur de la phénoménologie blanchotienne de l'acte créateur. Le commentaire de Blanchot sur *Igitur* suit le même schéma : l'ambition de supprimer le hasard de la mort par le suicide (Igitur) correspond à celle d'abolir la contingence de la création par la poésie (Mallarmé). Un récit de la mort se transforme en méta-récit de l'écriture.

Le deuxième chapitre se concentre sur « La littérature et le droit à la mort », texte dans lequel l'enchaînement vertigineux des intertextes et des métaphores nous amène au concept des deux versants de la littérature. D'après le modèle hégélien, la mort représente l'abolition de la matérialité et l'élévation dans l'ordre conceptuel. Cette définition de la mort la rapproche du langage, et Sade devient naturellement la figure la plus importante puisqu'il incarne la mort et le langage en même temps : le langage parce qu'il est un grand écrivain et la mort grâce à la cruauté de son imagination. S'il est évident que ce lien entre la mort et le langage est métaphorique, il faut aussi expliquer le passage difficile où Blanchot affirme que les deux, mort et langage, sont liés ontologiquement, non pas métaphoriquement : « Mon langage ne tue personne. Mais, si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage[3]. » J'ai choisi de ne pas suivre Blanchot ici : essayer de justifier ou d'éclairer ses arguments est probablement une entreprise vaine. Dans ce cas-là, la distance critique nous est plus utile qu'une explication de texte ou une exégèse philosophique. J'ai proposé de lire ce passage comme la manifestation du désir de Blanchot de dé-métaphoriser le lien entre l'écriture et la mort, désir qui l'entraîne à reprendre le raisonnement de Kojève qu'il trouve difficile de présenter de manière convaincante (la partie essentielle — et très obscure — de l'argument de Kojève est retiré). En réalité, la volonté de *littéraliser* montre précisément jusqu'à quel point ce texte s'appuie sur des métaphores.

La figure suivante est celle de cadavre, compris d'abord comme l'opposée de la résurrection, celle-ci étant la métaphore du processus de dématérialisation et d'abstraction dans le langage. Le cadavre représente aussi la matérialité sans forme, non pas sur le plan langagier, mais sur le plan ontologique. Cette figure m'a fait découvrir la continuité entre *La Part du feu* et *L'Espace littéraire* — elle incarne le deuxième versant de la littérature dans le premier

[3] *Ibid.*, p. 313.

ouvrage et la théorie de l'image dans le second. En raison de cette continuité, je soutiens une proposition qui peut paraître non intuitive : la théorie blanchotienne de l'image est la véritable successeur de celle de deux versants de la littérature, bien qu'elles portent, toute deux, sur deux médiums distincts. Mon argument s'appuie naturellement sur l'ambiguïté du mot « image » chez Blanchot. Quoique les cas analysés soient ceux de l'art visuel, la définition de l'image blanchotienne déborde le domaine de ce médium. C'est d'ailleurs pourquoi, dans *L'Entretien infini*, il réussit à l'appliquer facilement à une analyse de l'image poétique de Bachelard.

J'ai aussi proposé une démarche qui s'oppose à la tendance à la généralisation chez Blanchot : j'ai pris le mot « image » non pas au sens théorique selon Blanchot, mais au sens littéral, et je me suis interrogé sur les exemples concrets que Blanchot choisit pour écrire sur les arts visuels. Le résultat en est une section sur le moulage et la photographie ainsi que sur la relation entre l'image-cadavre de Blanchot et ces deux pratiques. Ces deux sujets — loin d'être nouveaux, surtout pour les chercheurs venant de l'histoire ou la philosophie de l'art — complémentent ce chapitre peut-être trop spéculatif en nous ramenant à l'expérience plus concrète. Ce phénomène est révélateur : on en apprend plus sur ce que Blanchot pense des arts visuels quand on se réfère aux autres textes que celui sur l'image-cadavre. La généralité et l'abstraction qui caractérisent le discours sur l'image dans *L'Espace littéraire* ne sont pas anodines : dans ce discours, Blanchot s'intéresse moins à l'art visuel lui-même qu'au fondement philosophique de notre expérience esthétique en général. Je soutiens qu'il faut considérer la théorie de l'image (l'image-cadavre et les deux versions de l'imaginaire) comme prolongement de celle de deux versants de la littérature dans « La littérature et le droit à la mort ». Comme nous avons insisté, il a en effet appliqué cette théorie de l'image à la littérature dans *L'Entretien infini*. Je n'ai pas l'intention de sous-estimer l'intérêt de Blanchot pour diverses pratiques artistiques et pour l'histoire et la philosophie de l'art ; son intérêt est évident. Je souligne simplement que la question de la littérature hante ces textes sur l'image si l'on les lit dans le contexte général de sa pensée et observe le schéma d'argumentation qu'il réutilise (deux versions de l'imaginaire et des versants de la littérature, portant toute deux sur une question de matérialité et d'abstraction etc.).

Le chapitre IV porte d'abord sur la figure du survivant, représentée par le chasseur Gracchus de Kafka. La mort — ou son échec de mourir — n'est pas métaphorique dans le même sens que le langage meurtrier dans *La Part du feu* ; ce qui est métaphorique c'est le rapprochement de la condition de Gracchus et de celle de l'écrivain. L'écrivain est celui qui

poursuit son œuvre dans la relation la plus intime avec sa mort (d'après le contexte, le mot « mort » peut être métaphorique et désigne l'absence, l'anonymat, la perte de soi ou une relation avec l'œuvre au sens blanchotien). Selon cette définition, Gracchus, étant passé par la mort, étant toujours mort mais se trouvant encore sur terre, représente la condition idéale de la création littéraire : personne n'est plus proche de la mort que lui sans quitter la vie ni perdre la possibilité d'écrire. À la figure quasi mythologique de Gracchus correspond celle de Malte Laurids Brigge, qui écrit dans l'angoisse et le pressentiment de sa mort. La démarche de Blanchot ressemble à celle qu'il a choisi pour commenter *Igitur* : lire d'abord le texte comme allégorie de la création littéraire (approche complètement justifiée dans ces deux cas), puis comparer cette aventure de l'écrivain fictif au méta-récit de son auteur. Son commentaire sur la correspondance de Rilke ne suivrait-il pas immédiatement celui sur Malte ? Le lien entre le récit et le méta-récit est établi par la notion de l'impossibilité de la mort et, comme dans le cas de Mallarmé et d'Igitur, il y a un jeu sur la chronologie. Malte est mort — c'est-à-dire il se rapproche le plus de l'expérience de la mort — au début de livre, et Rilke rédige Malte, le récit de la mort, dans sa jeunesse, comme si la mort ne marquait pas la fin de la vie d'un écrivain mais le commencement de sa carrière et la condition de la possibilité pour l'écriture.

Quant à l'analyse de la poétique de Rilke chez Blanchot, je retiens surtout ce que j'ai appelé la *vision poétique*, notion qui érige une expérience esthétique est la condition de l'acte créateur ; ce principe résume très bien ce que je considère comme l'apport essentiel de Blanchot à la question de la littérature : le privilège qu'il accorde à l'expérience plutôt qu'à l'objet, la création plutôt que la réception. Sa thèse consiste à décrire la vision du poète comme un regard de l'indifférenciation qui transforme tout ce qui est dans le champ de la perception en expérience esthétique — un regard démocratique. Il est évident que cette thèse se prête à une comparaison avec ce que Rancière appelle le régime esthétique, aussi essentiellement une structure de perception fondée sur l'absence de hiérarchie. On ne s'aperçoit pas nécessairement que cette esthétique a été concrètement, visuellement réalisée par la photographie en 19^{e} siècle et qu'elle n'a pas plu à certains artistes que l'on considère aujourd'hui comme fondateur de la modernité esthétique (Baudelaire et Delacroix). Cette digression sur la photographie sert à nous empêcher d'avoir une vue généralisatrice et uniforme de l'esthétique de la modernité, esthétique que l'on est souvent tenté de proposer en lisant Blanchot.

La figure suivante est celle du témoin, qui est toujours lié à la mort sous la plume de Blanchot. On peut même dire que, pour lui, un témoin témoigne toujours son expérience d'une

relation intime avec la mort. Cette figure est aussi la seule dans notre étude qui révèle un Blanchot engagé. Quand il s'agit de la Shoah, l'éthique et le politique priment sur l'esthétique — phénomène certainement connu des blanchotiens, vu que la politique de Blanchot reste un sujet majeur. En me focalisant sur la figure de témoin, j'ai redécouvert sur un texte peu connu de Blanchot, « Roman et récit de guerre », une chronique littéraire de 1943 sur *Le Fidèle Berger* d'Alexandre Vialatte et *Pilote de guerre* d'Antoine de Saint-Exupéry. Dans ce texte, il soutient que la valeur littéraire d'un récit de guerre n'est pas sa valeur historique ou sa relation au fait, mais sa capacité de représenter l'aventure d'une conscience. Toute considération politique et sociale étant exclues dans ce texte qui est résolument celui d'un esthète, position inimaginable dans ses textes sur la Shoah.

Le sujet de la relation entre Blanchot et la Shoah me permet de me lancer dans une controverse : est-il juste de rapprocher à Blanchot d'être le champion de l'indicible, de l'interdiction de la représentation à propos de la Shoah ? Doit-on soutenir Catherine Coquio, spécialiste de la littérature du témoignage, qui fait ce reproche à Blanchot, ou Didi-Hubermain qui le défend ? Je ne répète pas ici mon raisonnement ; ma conclusion consiste à dire que ce reproche est fondé sur une lecture trop littérale de Blanchot qui sans doute emploie des expressions similaires — ce qui le rend très vulnérable à cette accusation. Mais le contenu de ses arguments et sa pratique du commentaire montrent qu'il est contre la *fiction* de la Shoah, et non pas de sa *représentation*.

Ensuite, j'ai proposé une lecture de *L'Instant de ma mort* et du commentaire de Derrida sur ce récit — exercice peut-être trop banal dans les études sur Blanchot. Pourtant, je crois en avoir tiré une conclusion significative : la mise en question du témoignage dans ce récit relève de la déconstruction, mais non du textualisme. Blanchot met en cause le témoignage pour des raisons éthiques et politiques, non pas pour un jeu sophistiqué de la textualité. La déconstruction peut être une entreprise éthique — cela fait partie du sens commun pour les chercheurs en philosophie contemporaine. Cependant, en études littéraires, on a aujourd'hui quelquefois un paradigme très simplificateur : le textualisme, la deconstruction, le nouveau roman et l'absolu littéraire avant 1980, et, après ces années, une littérature contemporaine se caractérisant par le retour du sujet, de l'histoire et des personnages. Le texte de Blanchot, d'ailleurs paru en 1994, paraîtrait monstrueux selon ce paradigme : est-il un récit textualiste ou un retour à l'Histoire ? Est-il une œuvre d'avant 1980 ou un texte contemporain ? *L'Instant de ma mort* me semble un

ouvrage qui exige une approche interdisciplinaire, surtout en raison des commentaires qu'il a suscité chez les philosophes.

Dans le chapitre sur la figure de l'autre, il est inévitable de faire une exégèse philosophique à partir de la philosophie de Lévinas. Ce qu'il faut souligner, c'est qu'en assimilant la pensée de l'altérité à une théorie de la création littéraire, Blanchot devient en réalité *anti-lévinassien*. N'oublions pas la méfiance de Lévinas à l'égard de l'art. Quand Blanchot substitue la littérature au « discours » lévinassien ou à la parole de l'autre, il inverse la hiérarchie de l'éthique et de l'esthétique, une opération inacceptable aux yeux de Lévinas. J'insiste aussi sur le fait que le fragment au sens blanchotien est indissociable de ses réflexions sur l'autre dans *L'Entretien infini* ; cela explique pourquoi sa théorie du fragment, présentée de manière isolée, peut paraître obscure et non convaincante. Le fragment est une non-unité qui entretient des relations dissymétriques avec d'autres fragments ; en d'autres termes, il reproduit la structure de la relation à autrui dans la philosophie de Lévinas. C'est ce fondement philosophique qui constitue l'importance du fragment pour Blanchot.

J'ai terminé mon étude par la figure de l'ami, un sujet ardu et sous-estimé à mon sens. Le discours de Blanchot sur ce sujet n'est pas purement théorique ; on ne doit pas en ignorer son aspect performatif et personnel. Il faut prendre en considération non seulement le discours de Blanchot sur ce sujet, mais aussi son *expression* de l'amitié qui se trouve dans les marges du texte, comme dédicaces, anecdotes, citations ou intertextes plus obscurs. Par conséquent, il ne suffit pas d'interpréter ses définitions, souvent très floues, de ce concept contenues dans *L'Amitié* et *La Communauté inavouable* ; on doit aussi découvrir l'histoire du texte. La publication de *L'Amitié* est un performatif, une déclaration publique d'amitié à plusieurs niveaux : le titre, qui reprend celui de Bataille, mais aussi la dédicace, la composition du livre etc. Cette idée de l'écriture de l'amitié et du et du deuil qui souvent la révèle, non pas considérée sur le plan du contenu, mais comme acte de parole, m'a inspiré de proposer la dernière section de cette étude, ce qui qui pourrait sembler incongru. Cela relève de l'histoire littéraire plutôt que de la théorie littéraire, contrairement à tout ce qui a précédé. Je souhaitais montrer ainsi un autre aspect de Blanchot, certainement connu des spécialistes, mais pas nécessairement de ses lecteurs qui viennent de la philosophie ou de la théorie de la littérature.

Quelles sont les perspectives ouvertes par cette étude pour les recherches futures ? D'abord, on peut se poser la question sur l'identité du successeur de Blanchot. Un discours mi-théorique, mi-littéraire sur l'acte créateur, et qui mobilise des métaphores de la mort — ce

schéma s'applique-t-il à d'autres écrivains plus proches de nous dans le temps ? Pascal Quignard est probablement le meilleur candidat à ce poste et cela pour plusieurs raisons[4]. Plus précisément, non pas Quignard romancier, mais l'essayiste qui pratique souvent une écriture difficile à définir par un genre établi (il est déjà blanchotien sur ce point). Dans *Petits Traitées*, Quignard pose des questions souvent blanchotiennes (le silence, le langage, l'amitié etc.) dans des fragments déliés. L'héritage de Blanchot est évident, bien que son style se distingue aisément de celui de Blanchot : les fragments de Quignard sont moins abstraits, plus sensuels, et communiquent un sentiment de liberté que l'on ne trouve pas chez Blanchot. Le « IX^e^ Traitée » s'intitule « Les langues et la mort », un titre extrêmement pertinent pour notre sujet[5]. Il y a aussi l'usage complexe des métaphores liées à la mort, comme dans la phrase suivante : « Comme la mort est le témoin passionnant d'une ancienne vie dévorante. Comme la mort est le fauve[6]. » La question de la métaphore est d'ailleurs explicitement thématisée par Quignard au début de la *Rhétorique spéculative*, dans une réflexion sur la question de l'image chez Marc Aurèle[7].

Ensuite, mon analyse du *style* d'écriture de Blanchot reste restreinte dans cette étude consacrée principalement à sa théorie littéraire. Suivant le conseil de Florian Pennanech dans *Poétique de la critique littéraire*[8], on doit considérer la critique comme un genre littéraire parmi d'autres. Blanchot est un écrivain même dans ses essais théoriques et spéculatifs, et son style en tant qu'essayiste, en tant que critique littéraire, mérite une étude plus technique et plus approfondie. J'ai identifié une structure double du récit et du méta-récit que Blanchot réutilise pour créer une allégorie de la création littéraire, allégorie qui s'appuie sur la relation entre un personnage fictif et son auteur (Rilke qui continue l'aventure de Malte et Mallarmé qui renonce au projet d'Igitur). Je regrette de n'avoir pas pu faire une analyse formelle plus complète sur le plan narratologique pour traiter du rapport entre l'auteur et son alter-ego dans cette structure du méta-récit. C'est un sujet qui métrite une étude à part et exige une technicité dont je ne dispose pas actuellement. J'ai aussi le même regret pour la dernière section de cette étude, celle que

[4] Je remercie mon directeur de recherche, Christian Doumet, de m'avoir suggéré cette idée.

[5] Pascal Quignard, *Petits Traitées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 147-188.

[6] *Id.*, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 50.

[7] *Ibid.*, p. 13-25.

[8] Florian Pennanech, *Poétique de la critique littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2019.

j'appelle l'« écriture obituaire » de Blanchot. Ce petit sous-genre littéraire de Blanchot se prêterait facilement à une analyse formelle qui compléterait cette étude.

Enfin, sur le plan de la théorie littéraire, je revendique pertinence de la théorie blanchotienne de l'œuvre. Mon analyse de cette théorie a montré qu'elle ne relève ni du mysticisme ni du textualisme ; elle ne suppose pas non plus nécessairement une vision de la littérature comme absolue. Elle offre une perspective phénoménologique et existentielle du côté du créateur, et me semble une manière indispensable de concevoir la relation entre l'auteur et son œuvre, manière qui ne s'inscrit pas dans une opposition entre, d'un côté le textualisme et la mort d'auteur et, de l'autre, le retour du sujet. En 2002, la revue *Littérature*, publie un numéro intitulé « L'Œuvre illimitée » dans lequel Laurent Jenny analyse le phénomène du « retour sur la notion d'œuvre[9] ». J'espère aussi qu'un tel retour sera possible pour la théorie blanchotienne de l'œuvre, non pas dans un contexte d'études blanchotiennes ou d'une l'histoire des idées, mais dans une théorie contemporaine de la littérature.

[9] Laurent Jenny, « Présentation : retour sur la notion d'œuvre », *Littératures*, n. 125, 2002, p. 3-11.

Bibliographie

Ouvrages, recueils, articles et correspondance de Maurice Blanchot

BLANCHOT, Maurice, « De la révolution à la littérature » (1937), dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », nº 107, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2014, p. 230-232.

—, « *Joseph et ses frères* par Thomas Mann » (1937), dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », nº 107, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2014, p. 236-237.

—, *Thomas l'Obscur. Première version* (1941), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2005.

—, *Aminadab*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1942.

—, *Faux pas,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1943.

—, *Le Très-Haut* (1948), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975.

—, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1948.

—, *La Part du feu,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1949.

—, *La Folie du jour* (1949, 1973), Paris, Gallimard, coll. « NRF», 2002.

—, *Thomas l'Obscur. Nouvelle version*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1950.

—, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955.

—, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959.

—, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962.

—, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963.

—, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969.

—, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971.

—, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973.

—, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1980.

—, *Après coup.* Précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, , 1983.

—, *L'Instant de ma mort* (1994), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2002.

—, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

—, *Chroniques littéraires du* Journal des débats. *Avrils 1941-août 1944*, Christophe Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2007.

—, Maurice Blanchot, *Écrits politiques. 1953-1993*, Éric Hoppenot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008.

—, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, Christophe Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2010.

—, *Chroniques politiques des années trente. 1931-1940*, David Uhrig (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2017.

—, *Thomas le solitaire*, Leslie Hill et Philippe Lynes (ed.), Paris, Kimé, coll. « Corpus Blanchot », 2022.

BLANCHOT, Maurice et MADAULE, Pierre, *Correspondance : 1953-2002*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2012.

Monographies sur Blanchot

ANTONIOLI, Manola, *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999.

BIDENT, Christophe, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

BRUNS, Gerald L., *Maurice Blanchot : The Refusal of Philosophy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997.

CHOPLIN, Hugues, *Chercher en silence avec Maurice Blanchot. À partir de la pensée française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nous, les sans-philosophe », 2013.

COLLIN Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986.

—, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

GRAMONT, Jérôme de, *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, l'événement*, Clichy, Corlevour, 2011.

HARANGUE, Olivier, *Sans Condition. Blanchot, la littérature, la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nous, les sans-philosophe », 2009.

HART, Kevin, *The Dark Gaze. Maurice Blanchot and the Sacred*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

HILL, Leslie, *Blanchot. Extreme contemporary*, London, Routledge, 1997.

—, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch, London*, Continuum, 2012.

HIMY, Laure, *Maurice Blanchot. La solitude habitée*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.

HOPPENOT, Éric, *Maurice Blanchot et la tradition juive*, Paris, Kimé, coll. « Archives Maurice Blanchot », 2015.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.

LÉVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1975.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature* (1998), Paris, Armand Colin, 2005.

PINAT, Étienne, *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une Phénoménologie*, Bucarest, Zeta Books, 2014.

RAVEL, Emmanuelle, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle. Une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Chiasma », 2007.

SCHULTE NORDHOLT, Anne-Lise, *Maurice Blanchot. L'Écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995.

SURYA, Michel, *L'Autre Blanchot. L'écriture de jour, l'écriture de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015.

ZARADER, Marlène, *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, coll. « Philia », 2001.

Numéros de revues consacrés à Blanchot

Cahiers Maurice Blanchot, « Blanchot et le récit », nº 5, 2018.

Critique, « Maurice Blanchot », nº 229, juin 1966.

Europe, « Maurice Blanchot — Antoine Volodine », nº 940-941, août-septembre 2007.

Lignes, « Les politiques de Maurice Blanchot », nº 43, février 2014.

Revue de métaphysique et de morale, « Blanchot : écriture et philosophie », nº 86, février 2015.

Roman 20-50, « Maurice Blanchot : *Thomas l'Obscur*, *Aminadab* et *Le Très-Haut* », nº 70, décembre 2020.

Ouvrages collectifs sur Blanchot

ANTELME, Monique, BERKMAN, Gisèle, BIDENT, Christophe, DEGENÈVE, Jonathan, HILL Leslie, HOLLAND, Michael, TROCQUER, Olivier Le, MAJOREL, Jérémie et SHAHRJERDI, Parham (dir.), *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon/Vs, 2009.

BIDENT, Christophe et VILAR, Pierre(dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farrago, 2003.

CALIN, Anca et MILON, Alain (dir.), *Défi de lecture.* Thomas l'Obscur *de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

GILL, Carolyn Bailey (dir.), *Maurice Blanchot. The Demand of Writing*, London, Routledge, 1996.

HART, Kevin (dir.), *Clandestine Encounters. Philosophy in the Narratives of Maurice Blanchot*, Notre Dame, University of Notre Dame, 2010.

HOPPENOT Éric (dir.), *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006.

HOPPENOT, Éric et MILON Alain(dir.), *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008.

HOPPENOT, Éric et MILON, Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

HOPPENOT, Éric et RABATÉ, Dominique (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », nº 107, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2014.

MILON, Alain (dir.), *Maurice Blanchot entre roman et récit,* Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, « Résonances de Maurice Blanchot », 2013.

Ouvrages partiellement consacrés à Blanchot

ALLEN, William, *Aesthetics of Negativity. Blanchot, Adorno*, New York, Fordham University Press, 2016.

COOLS, Arthur, *Langage et subjectivité. Vers une approche du différend entre Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque philosophique de Louvain », 2007.

CRITCHLEY, Simon, *Very Little…Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature* (1997), London, Routledge, 2004.

GUILLOT, Céline, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ? — Blanchot, Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben*, Paris, Les Presses du réel, « L'espace littéraire », 2013.

GROSSMAN, Evelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

HILL, Leslie, *Radical Indecision, Barthes, Blanchot, Derrida, and the Futur of Criticism*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010.

—, *Nancy, Blanchot. A Serious Controversy*, London, Rowman & Littlefield, « Philosophical Projections », 2018.

JENNY, Laurent, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2008.

MARTY, Éric, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et cie », 2011.

SANGOUARD-BERDEAUX, Céline, *Au plus au point. Réinvention du sublime au XX^e (Breton, Bataille et Blanchot)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2015.

Chapitres d'ouvrages sur Blanchot

ANTONIOLI, Manola, « Emmanuel Lévinas et Maurice Blanchot : trace, énigme et illéité », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, *op. cit.*, p. 319-332.

—, « Nietzsche et Blanchot : Parole de fragment », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, 2010.

BELLOUR, Raymond, « L'image », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques, Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 133-141.

CALIN, Anca, « Le pouvoir des mots : autour de *Thomas l'Obscur* », dans Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot entre roman et récit, op. cit.*, p. 75-92.

COMBE, Dominique, « Rhétorique de Blanchot », dans Christophe Bident, Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 271-282.

DERRIDA, Jacques, « "Maurice Blanchot est mort" », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), Maurice *Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farrago, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « De ressemblance à ressemblance », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 143-167.

DUBOST, Mathieu, « La littérature comme épreuve : Blanchot, lecteur de Hegel », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 87-102.

GASCHÉ, Rodolphe, « The felicities of paradox. Blanchot on the null-space of literature », dans Carolyn Bailey Gill (dir.), *Maurice Blanchot. The Demand of Writing*, *op. cit.*, p. 34-69.

GROSSMAN, Evelyne, « Blanchot le héros », dans *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 129-140.

—, « Les anagrammes de Blanchot », dans *L'Angoisse de penser*, *op. cit.*, p. 141-156.

HANSEL, Georges, « Maurice Blanchot, lecteur de Lévinas », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 315-373.

HOLLAND, Michael, « Rencontre piégée : "Nadja" dans *L'Arrêt de mort* », dans *Avant dire. Essais sur Blanchot*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2015, p. 37-66.

HOPPENOT, Éric, « Chroniques des premières réceptions de Thomas l'Obscur », dans Anca Călin et Alain Milon (dir.), *Défi de lecture.* Thomas l'Obscur *de Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 21-37.

LAMNAOUI, Slimane, « Le temps du "Toujours déjà" dans l'œuvre de Blanchot », dans Éric Hoppenot (dir.), *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 51-65.

LIMET, Yun Sun, « La mort, l'impossible métaphore », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op.cit.*, p. 283-296.

LISKA, Vivian et COOLS, Arthur, « The Glory and the Abyss: Le Ressassement éternel », Kevin Hart (dir.), *Clandestine Encounters : Philosophy in the Narratives of Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 32-60.

MAULNIER, Thierry, « Causerie littéraire sur *Thomas l'Obscur* » (1942), dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », *op. cit.*, p. 187-189.

MILON, Alain, « Nuit étrange : moment de modulations », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, *op.cit.*, p. 33-48.

—, « Avant-propos. L'adieu au langage de Thomas l'Obscur », dans Anca Călin et Alain Milon (dir.), *Défi de lecture.* Thomas l'Obscur *de Maurice Blanchot*, *op. cit.,* p. 9-17.

MURAT, Michel, « Le Roman et l'idée de roman », dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », *op. cit.*, p. 270-277.

NANCY, Jean-Luc, « Le neutre, la neutralisation du neutre », dans *Demande. Philosophie, littérature*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2015, p. 265-270.

RABATÉ, Dominique, « Légèreté de Maurice Blanchot », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 475-488.

VOUILLOUX, Bernard, « L'évacuation du musée », dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Maurice Blanchot », *op. cit.*, p. 377-383.

ZENKINE, Serge, « Blanchot et l'image visuelle », dans Monique Antelms, Gisèle Berkman, Christophe Bident, Jonathan Degenève, Leslie Hill, Michael Holland, Olivier Le Trocquer, Jérémie Majorel et Parham Shahrjerdi (dir.), *Blanchot dans son siècle*, *op. cit.*, p. 214-227.

Articles sur Blanchot

ALLEN, William S., « Dead Transcendence : Blanchot, Heidegger, and the Reverse of Language », dans *Research in Phenomenology*, vol. 39, Leiden, 2009, p. 69–98.

ALLOA, Emmanuel, « Bare Exteriority : Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot », dans *Colloquy text theory critique*, nº 10, 2005, p. 69-82.

ANTONIOLI, Manola, « Entre Blanchot et Derrida. De l'image spectrale aux cimetières virtuels », dans *Chimères*, nº 66-67, janvier 2008, p. 133-144.

AQUINA, Mario, « "Everything and Nothing" : Shakespeare in Blanchot », dans *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 5, nº 1-2, décembre 2015, p. 87-98.

BRÉMONDY, François, « Enquête historique et réflexions critiques sur l'itinéraire politique de Maurice Blanchot », dans *Lignes*, nº 43, 2014, p. 63-121.

BRUNS, Gerald L., « The Impossible Expérience of Words : Blanchot, Beckett, and the Materiality of Language », dans *Modern Language Quarterly*, vol. 76, no. 1, mars 2015, p. 79-95.

COOLS, Arthur, « Revisiting the Il y a : Maurice Blanchot and Emmanuel Levinas on the Question of Subjectivity », dans *Paragraph*, vol. 28, nº 3, Novembre 2005, p. 54-71.

—, « Disastrous Responsibility », dans *Levinas Studies*, vol. 6, 2011, p. 113-130.

DERRIDA, Jacques, « Un témoin de toujours », dans *Lignes*, nº 11, 2003, p. 265-273.

FARBMAN, Herschel, « Blanchot on Dreams and Writing », dans *SubStance*, vol. 34, nº 2, issue 107, 2005, p. 118-140.

FOUCAULT, Michel, « La pensée du dehors », dans *Critique*, nº 229, juin 1966, p. 523-546.

HART, Kevin, « From the Star to the Disaster », dans *Paragraph*, vol. 30, no. 3, 2007, p. 84-103.

HOLLAND, Michael, « Quand l'insoumission se déclare : Maurice Blanchot entre 1958 et 1968 », dans *Communications*, vol. 99, nº 2, 2016, p. 55-68.

LISSE, Michel, « Le paradoxe du fragment », dans *Revue de métaphysique et de morale*, nº 86, février 2015, p. 205-214.

LYONS, Patrick, « Retracer l'image obscure : Maurice Blanchot et la photographie », dans dans *Cahiers Maurice Blanchot*, nº 5, 2018, p. 107-120.

MAJOREL, Jérémie, « Portraits avec visage absent : Aminadab (1942) de Maurice Blanchot », dans *Alea*, vol. 12, nº 1, 2010, p. 97-106.

—, « "De la métamorphose à la métamorphose" : Blanchot et Lautréamont », *Le Discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse de discours*, t. 10.2, 2018, p. 53-61.

—, « Le Goethe de Blanchot », dans *Fabula / Les colloques*, « Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes » [en ligne], 2018, URL : http://www.fabula.org/colloques/document6203.php.

McKAENE, John, « Lire Thomas le Solitaire de Maurice Blanchot », trad. Louise Mai, dans *Roman 20-50*, nº 70, janvier 2021, p. 75-90.

MILON, Alain, « Blanchot et Merleau-Ponty : autour de l'(im)possible nomination », dans *Revue de métaphysique et de morale*, nº 86, 2015, p. 179-190.

MILON, Alain et CALIN, Anca, « Au croisement de Maurice Blanchot et de Francis Ponge : l'écriture hors langage », dans *Revista da Universidade de Aveiro*, nº 2, série II, 2013-14, p. 33-44.

OPELZ, Hannes, « Blanchot et Sartre. Entre l'écriture et le monde », dans *Les Temps modernes*, nº 643-644, 2007, p. 198-246.

POULET, Georges, « Maurice Blanchot, critique et romancier », dans *Critique*, nº 229, 1966, p. 485-497.

SATO, Wataru, « La comparaison entre les première et nouvelle versions de *Thomas l'obscur* », dans *Études de langue et littérature française*, nº 32, 1978, p. 135-149.

STAROBINSKI, Jean, « *Thomas l'Obscur*, chapitre premier », dans *Critique*, nº 229, 1966, p. 498-513.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies, « Le "vrai bilinguisme". Théorie et pratique », dans *Europe*, nº 940-941, août-septembre 2007, p. 85-100.

Ouvrages littéraires

BECKETT, Samuel, *L'Innommable* (1953), Paris, Minuit, coll. « Double », 2004.

BRETON, André, *Nadja* (1928, 1962), Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 1998.

CAYROL, Jean, *Lazare parmi nous* (1950), dans *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2007.

CHAR, René, *Seuls demeurent (1938-1944)*, dans *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2016.

COMPAGNON, Antoine (éd.), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014.

DOSTOÏEVSKI, Fyodor Mikhailovich, *Les Démons (Les Possédés)*, trad. Boris de Schlœzer, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, trad. Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992.

JOYCE, James, *Ulysses. The 1922 text*, Jeri Johnson (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2008.

KAFKA, Franz, *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Roger Hermes (éd.), Frankfurt, Fischer, 2015.

LAUTRÉAMONT, Comte de, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Hubert Juin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

—, *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MALRAUX, André, *Les Noyers de l'Altenburg* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2006.

PONGE, Francis, *Œuvres complètes*, t. I, Bernard Beugnot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

QUIGNARD, Pascal, *Petits Traitées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

—, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

RILKE, Rainer Maria, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, trad. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

—, *Lettres à un jeune poète*, trad. Marc B. De Launay, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993.

—, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Gérald Stieg (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Ann Thompson et Neil Taylor (éd.), London, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare », 2016.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, t. I, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

—, *Œuvres*, t. II, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

—, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, Michel Jarrety (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass, 1860. The 150th Anniversary Facsimile Edition*, Jason Stacy (éd.), Iowa, University of Iowa Press, coll. « Iowa Whitman Series », 2009.

Textes théoriques et critiques sur la littérature

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1990.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. I, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002.

—, *Œuvres complètes*, t. II, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002.

—, *Œuvres complètes*, t. IV, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002.

—, *Œuvres complètes*, t. V, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002.

—, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, coll. « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes », 2015.

BASUYAUX, Marie-Laure Basuyaux, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », dans *Fabula / Les colloques*, « L'idée de littérature dans les années 1950 » [en ligne], URL : http://www.fabula.org/colloques/document61.phpg.

BORNARD, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.

CAYROL, Cayrol, « Témoignage et littérature », dans *Esprit*, 1953, vol. 21, p. 575.

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

COLLOT, Michel, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (dir.), Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 113-125.

COMPAGNON, Antoine, « Le roman de Roland Barthes », dans *Critique*, n° 678, novembre 2003.

COQUIO, Catherine, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

GOLSAN, Richard J., « Les Bienveillantes et sa réception critique : littérature, morale, histoire », dans *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature* [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, URL : http://books.openedition.org/psn/317.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corit, coll. « Rien de commun », 1981.

« Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1, 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 janvier 2021. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/743.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage (1963)*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003.

JENNY, Laurent, *La Terreur et les signes. Poétique de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1982.

—, « Présentation : retour sur la notion d'œuvre », *Littératures*, n. 125, 2002, p. 3-11.

KAUFMANN, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011.

KLEIBER, Georges, « Du triple sans de métaphore », dans *Langue française*, nº 189, 2016, p. 15-34.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969.

—, « À propos des Bienveillantes (De l'abjection à la banalité du mal) », dans *L'Infini*, nº 99, été 2007.

LAKOFF, George et JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By* (1980), Chicago, University of Chicago Press, 2003.

LAURENT, Thierry, « 1. La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006 », dans *Les Bienveillantes de Jonathan Littell. Nouvelle édition* [en ligne], Murielle Lucie Clément (dir.), Cambridge, Open Book Publishers, 2010, URL :http://books.openedition.org/obp/231.

MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé. Poésies-Igitur-Le coup de dés*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1985.

—, *La Religion de Mallarmé* (1988), Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2018.

—, « "Créer, creuser" chez Mallarmé », dans Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix (dir.), *L'Acte créateur*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 55-65.

MARX, William, L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^{e}-XX^{e} siècle, Paris, Minuit, coll. « Parodoxe », 2005.

MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char. Ou le sel de la splendeur* (1985), t. II, « Poésie et Résistance », Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1995.

MEILLASSOUX, Quentin, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrage du* Coup de dés *de Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011.

MURAT, Michel, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose » [en ligne], dans Marielle Macé et Raphaël Baroni (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne » 2007, URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Histoire_du_poeme_en_prose.

PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

PENNANECH, Florian, *Poétique de la critique littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2019.

PINSON, Jean-Claude, « Où va la poésie ? », dans *Critique*, nº 846, novembre 2017, p. 945-959.

PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005.

POULET, Georges, *Étude sur le temps humain. II. De l'instant éphémère à l'instant éternel*, Paris, Pocket, 2017 p. 300.

RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998), Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010.

—, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

—, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.

—, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Marc B. De Launay (trad.), Paris, Gallimard, « Poésie », 1993.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975.

SARTRE, Jean-Paul, *Critiques littéraires. (Situation, I)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1947.

—, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

—, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Arlette Elkaïm-Sartre (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

—, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *Écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

TOMA, Cosmin, « *Les Bienveillantes* et les limites de la littérature », dans *Études françaises*, vol. 49, nº 1, p. 167–180, URL : https://id.erudit.org/iderudit/1018799ar.

TSUKAMOTO, Masanori, « "La main de Pascal" : Écriture et Détresse », dans *L'Autre de l'œuvre*, Yoshikazu Nakaji (éd.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 213-223.

—, « Littérature et langage indirect chez Valéry », dans *Fabula / Les colloques*, « Paul Valéry et l'idée de littérature », 2011, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1418.php.

VOUILLOUX, Bernard, « Mains et merveilles : Petit manuel du surréalisme », dans Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Enchantements : Mélanges offerts à Yves Vadé*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 161-173.

WEINMANN, Frédéric, *« Je suis mort ». Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018.

WOLF, Werner, « Illusion (Aesthetic) », dans Peter Hühn et al. (dir.), *The Living Handbook of Narratology* [En ligne], Hamburg, Hamburg University, URL : http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic.

Textes sur l'art visuel

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Imagement*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

—, *Correspondance*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de le Pléiade », 1973.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2004.

CHANDLER, John et LIPPARD, Lucy, « The Dematerialization of Art », *Art international*, vol. 12, nº 12, 1968, p. 31-36.

DELACROIX, Eugène, *Journal. 1822-1863*, Paris, Plon, coll. « Les Mémorables », 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance », dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 59-83.

—, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

—, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

GUNTHERT, André, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat sous la direction de Hubert Damisch, EHESS, 1999.

JENNY, Laurent, *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Paris, Mimésis, coll. « L'esprit des signes », 2019.

KRACAUER, Siegfried, « La photographie », dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2014, p. 25-44.

LANZMANN, Claude, « Le monument contre l'archive ? », dans *Les cahiers de médiologie*, vol. 11, nº. 1, 2001, p. 271-279.

MAKARIUS, Michel, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2011.

MARCELIN, « À Bas la photographie !!! », dans *Journal Amusant*, nº 36, le 6 septembre 1856, p. 1-5.

MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003.

PAGNOUX, Élisabeth, « Reporter photographie à Auschwitz », dans *Les Temps modernes*, nº 613, 2001.

ROUILLÉ, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

THIERRY, Édouard, « La photographie et la librairie », dans *La lumière*, nº 22, le 28 mai 1859, p. 86-87.

WAJCMAN, Gérard, « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, nº 613, 2001, p. 47-83.

Ouvrages philosophiques, anthropologiques et historiques

ADORNO, Théodor W., *Prismes. Critique de la culture et de la société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010.

—, *Dialectique négative* (1966), Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaud, Dagmar Trousson (trad.), Paris, Payot & Rivages, coll. « PBP », 2016.

AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, Marilène Raiola (trad.), Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détrois », 1991.

—, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin.*, série « Homo Sacer », t. III, trad. Pierre Alferi, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1999.

—, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joel Gayraud, Pris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2002.

AUBERT, Antoine, « Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée* », dans *Lectures* [En ligne], mis en ligne le 17 novembre 2014, consulté le 03 juillet 2023, URL : http://journals.openedition.org/lectures/16166.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973.

—, *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987.

—, *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942.

—, *Carnet II. Janvier 1941-mars 1951*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.

CIARAMELLI, Fabio, « De l'évasion à l'exode : Subjectivité et existence chez le jeune Levinas », dans *Revue Philosophique de Louvain*, série 4, t. 80, nº 48, 1982. p. 553- 578.

—, « L'appel infini à l'interprétation. Remarques sur Levinas et l'art », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. 92, nº 1, 1994, p. 32-52.

COMAY, Rebecca, *Mourning Sickness. Hegel and the French Revolution*, California, Stanford University Press, 2011.

DASTUR, Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1990.

DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

—, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1967.

—, *Psyché. Invention de l'autre*, t. I, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998.

DUBOST, Matthieu, « Emmanuel Lévinas et la littérature : De l'herméneutique éthique à la langue originelle », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. 104, nº 2, 2006, p. 288-311.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

FRAZER, Sir James George, The Golden Bough. A Study in Magic and Religion (1922), New York, Macmillan LTD, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen, Max Niemeyer, 2006.

—, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958.

—, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962.

—, *Holzwege* (1949), *Gesamtausgabe*, t. V, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1977.

—, *Être et Temps*, tard. François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1986.

HEINICH, Nathalie, *Sortir des camps. Sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

—, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.

HUSSERL, Edmund, *Logische Untersuchungen*, Hamburg, Felix Meiner, coll. « Philosophische Bibliothek », 2009.

—, *Recherches logiques*, t. II, 1ª partie, trad. Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2011.

HYPPOLITE, Jean, *Genèse et structure de la* Phénoménologie de l'Esprit *de Hegel*, Paris, Aubier, 1946.

JANICAUD, Dominique, *La Phénoménologie dans tous ses états. Le Tournant théologique de la phénoménologie française (1990)* suivi de *La phénoménologie éclatée (1998)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993.

KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la* Phénoménologie de l'Esprit, Raymond Queneau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1947.

LANNOY, Jean-Luc, « "*Il y a*" et phénoménologie dans la pensée du jeune Lévinas », dans *Revue Philosophique de Louvain*, série 4, t. 88, nº 79, 1990, p. 369-394.

LEVI, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986), trad. André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989.

LÉVINAS, Emmanuel, *De l'évasion* (1935-36), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1982.

—, *De l'existence à l'existant* (1947), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2013.

—, *Le Temps et l'autre* (1948), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983.

—, « La réalité et son ombre » (1948), dans *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1994, p. 107-127.

—, « Intentionnalité et métaphysique » (1959), dans *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006, p. 189-200.

—, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2010.

—, « La trace de l'autre » (1963), dans *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006, p. 261-282.

—, *Carnets de captivité et autres inédits*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Rodolphe Calin et Catherine Chalier (éd.), Paris, Grasset, coll. « Essais et documents », 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1983.

—, *Le Crépuscule des idoles suivi de Le Cas Wagner*, trad. Henri Albert, Paris, Flammarion, 1985.

—, *Also sprach Zarathustra*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.), Berlin, De Gruyter, 1999.

SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de Husserl » (1939), dans *Critiques littéraires. (Situation, I)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1947, p. 29-32.

—, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

—, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2007.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies, « Tentation esthétique et exigence éthique. Levinas et l'œuvre littéraire », dans *Éthique et littérature*, vol. 31, nº 3, été 1999, p. 69-85.

STRASSER, Stephan, « Antiphénoménologie et phénoménologie dans la philosophie d'Emmanuel Levinas », dans *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 75, nº 25, 1977, p. 101-125.

WESTPHAL, Kenneth R., « Hegel's Solution to the Dilemma of the Criterion », dans Jon Stewart (dir.), *The* Phenomenology of Spirit *Reader : A Collection of Critical and Interpretive Essays*, Albany, Suny Press, 1998, p. 76-91.

Les Figures de la mort et la création littéraire chez Maurice Blanchot

Résumé

L'objectif de cette thèse est d'analyser l'intrication des deux expériences dans l'œuvre de Maurice Blanchot : l'expérience de la création littéraire et celle de la mort. Il ne s'agira pas d'établir une phénoménologie blanchotienne de la mort, mais d'observer le processus de métaphorisation par lequel Blanchot arrive à lier analogiquement ces deux expériences. Je tenterai d'expliquer comment les déplacements métaphoriques de l'idée de mort permettent à Blanchot de définir la littérature et de quelle manière sa phénoménologie de la création littéraire est médiatisée par l'expérience de la mort. Je soutiendrai que, dans cette phénoménologie qui décrit la rencontre entre l'écrivain et le langage — sa puissance d'idéalisation ainsi que sa matérialité —, entre l'écrivain et son *œuvre* (au sens blanchotien comme horizon toujours visé mais jamais atteint), Blanchot crée les figures suivantes : le suicide, le meurtre, le cadavre, le survivant, le témoin et autrui. Chaque figure entretient une relation intime avec la mort, relation qui sert ensuite à définir l'acte créateur. La constitution de ces figures suppose non seulement une philosophie de la mort qu'il faut comprendre dans le contexte de l'influence de Heidegger et de Lévinas, mais aussi une conception de la création littéraire, formulée à travers une lecture de Mallarmé, de Valéry et de Rilke. Mon travail vise à examiner la polysémie et le paradoxe de la mort chez Blanchot pour comprendre ses stratégies d'argumentation et les mécanismes rhétoriques qui rendent possible cette équivalence entre l'acte d'écrire et celui de mourir.

Mots-clés : Théorie de la littérature ; Littérature française du 20e siècle ; Phénoménologie ; Maurice Blanchot ; Philosophie de l'art

Figures of Death and Literary Creation in Maurice Blanchot

Summary

This thesis aims to analyze the way in which two experiences are intertwined in the work of Maurice Blanchot: the experience of literary creation and that of death. My goal is not to establish a Blanchotian phenomenology of death, but to examine the process of metaphorization in which Blanchot joins analogically these two seemingly disparate experiences. I will explain how he defines literature by a series of metaphorical displacements of the notion of death, as well as how the experience of mortality mediates his phenomenology of literary creation. I argue that, in this phenomenology which depicts a writer's encounter with language — with its materiality and its power of idealization at the same time — and his encounter with *work* (in the Blanchotian sense of an ideal state pursued by never attained by the writer), Blanchot creates the following figures: suicide, murder, corpse, survivor, witness and the "other", each of which maintains an intimate relation with death that serves to define the process of literary creation. These figures presuppose not only a philosophy of death, philosophy that we should study in the context of Heidegger's and Levinas's influence, but also a conception of literary creation formulated by Blanchot's reading of Mallarmé, Valéry and Rilke. Through an analysis of the polysemy and the paradox of death in Blanchot's writing, I intend to understand his argumentative strategies and rhetorical devices which induce his claim that the experience of writing is equivalent to that of death.

Keywords: Literary theory; 20th century French literature; Phenomenology; Maurice Blanchot; Philosophy of art.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :
ED3 (019) – Littératures françaises et comparée
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature et civilisation française