



Département de Français

Mémoire de Master

Option : Littérature française

Intitulé

**La question de la littérature dans l'œuvre de  
Maurice Blanchot**

Présenté par :

Boukhal Abdenour

Sous la direction de :

M<sup>me</sup> SARI MOHAMED Latifa

Membres du jury

M<sup>me</sup> KHALDI Ibtissem

M. BENMANSOUR Ryad

Année universitaire : 2016-2017

## **Remerciements :**

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien et la patience énormes de Mme Sari Mohamed Latifa, qu'elle trouve ici le témoignage de ma profonde reconnaissance.

Je remercie également tous mes professeurs, notamment Mme Bentchouk, pour laquelle je porte une affection particulière.

## Introduction

Toute la pensée de Blanchot est obsédée par la question de la littérature. Son œuvre qui se déploie dans un langage abstrait et intransigeant, est inépuisable par les catégories de la pensée discursive, non que l'incommensurabilité d'une idée soit la raison ultime de son génie, ni que l'éprouvant hermétisme d'un livre en assure la justesse.

Comment décrire alors l'entreprise de celui qui raconte l'ineffable, qui fait de l'indicible le lieu de toute voix narrative ? Admettre l'intelligibilité de cette question est déjà un ancrage dans la volonté d'appropriation traditionnelle. Il faut pour saisir le geste insaisissable de Blanchot (sans lequel tout de même cette recherche ne pourrait aboutir) éviter plusieurs écueils : le ressassement éternel auquel il nous condamne, faire une lecture fidèle à son esprit c'est ne rien reproduire, ou peut être n'est-ce rien de plus que se perdre dans une négativité stérile si étrangère de celle qui structure toute son œuvre ; critiquer sa démarche comme inconséquente revient à voire dans sa rigueur implacable le voile d'une fausse profondeur, d'une perverse vacuité. La voie de l'oxymore est l'inévitable devant celui qui constate l'affreuse nudité de notre réel, et de la littérature comme son expression la plus affranchie et la plus authentique, comme sa vérité oubliée.

Si une problématique claire et précise du rapport de Blanchot à la littérature est impossible, il importe de rendre problématique cette impossibilité. Nous devons alors partir de cette interrogation principale : comment la littérature est-elle conçue par Blanchot dans son œuvre ? Et si un premier point de vue nous indique une différence totale avec toute tentative de théorisation, peut-on rendre visible son mouvement négateur et montrer les éventuelles risques d'une conception réductrice ? Finalement quel lien sépare un commentaire fidèle d'une interprétation qui, par sa seule volonté d'éclaircissement, ruinerait probablement l'armature de la pensée littéraire blanchotienne ?

Nous sommes donc forcés de contourner le problème littéraire et de le traiter obliquement, à travers les méditations qu'il nous livre dans son abondante production, sur les signes de présence de l'objet littéraire, savoir l'œuvre, l'écriture, et le travail critique, qui constitue, chacune, un moment dans la temporalité déconcertante de la

littérature et un foyer dans l'espace littéraire, sans pourtant s'assembler dans une unité plus solide, ni se disperser dans des parties irrécupérables, les concepts de la relation trouve ici leur limite.

Il y a très probablement une disparité agaçante entre cette sédimentation et l'objet qui se donnerait ainsi faussement comme une structure. L'inadéquation entre l'objet littéraire (nous allons garder cette appellation dans l'impossibilité où nous sommes d'isoler un contenu réflexif à ce concept, car même s'il prétend renfermer ce dont il est l'indice, son anonymat en réserve une relative indétermination qui permet de niveler une prise objective aveugle) et les différentes dimensions qui s'y réfèrent n'est pas soluble dans un processus de reconstruction. Sans prétendre donc qu'une conceptualité scientifique pareille, qui ne serait en dernier lieu qu'une ruse pour introduire une analytique de la littérature, celle-là même dont la réfutation constitue en creux le fond de l'œuvre de Blanchot ; pourrait épuiser la thématique qu'elle a pour obligation de traiter, nous assumerons néanmoins une approche descriptive et objective de « la littérature selon Maurice Blanchot », à travers, effectivement, la multiplicité de ses manifestations, pour montrer à la fois les limites que trace cette pensée à toute réflexion sur la littérature en tant qu'objet, et de souligner en dernier lieu la fécondité de cette interdiction même sous son apparente volonté nihiliste, et de prouver la richesse de cette conception négative à partir du processus dialectique complexe, dans lequel Blanchot se forge une idée nouvelle d'une dialectique négative.

Une autre question est indissociable de la principale, et elle est porteuse de bien d'autres qui en découlent naturellement, quel est le geste propre de Blanchot qui nous fait finalement toujours sentir cet au-delà de la parole ? Car le fait que son lyrisme sans couleurs s'acharne contre les concepts de la rationalité positive, n'est pas plus le coefficient de sa subtilité que le procès d'un ramassis de propositions vides et sans intérêts pourrait vraiment valoir. Comment permet-il également d'évacuer toutes limites et peut-on parler d'un langage Blanchot ? Dans quelle mesure le décalage entre sa logique sobre et concise et le vide qu'il théorise est-elle annonciatrice de tous les paradoxes dont il sera porteur et qui structurent son œuvre ? Comment comprendre le retour incessant auquel nous condamnent les propositions énigmatiques qu'illustre le retour d'Orphée, et cette ascension infiniment vertigineuse qui ne trouve aucun appui dans notre manière de penser ? Enfin quelle valeur occupe l'influence de Mallarmé et

Heidegger dans sa volonté de montrer l'impossible et le dérisoire dans l'entreprise de tracer les contours évanescents de l'espace littéraire?

Une dernière interrogation, non moins pressente, est la détermination historique dans la structuration des questions essentielles et la conditionnalité des concepts les plus apparemment gratuits, puisque la compréhension de l'histoire se révèle cruciale pour bien considérer le poids de la fameuse interdiction de l'écriture après Auschwitz et suivre le tournant fragmentaire de l'œuvre de Blanchot, le fragmentaire en tant qu'il résiste, bien entendu, à la tentation de vérité et de l'absolu. Cette expression saccadée, avec sa syntaxe ébranlée sera théorisée par Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, elle constitue le remède à la volonté d'achèvement, et sa version d'une dialectique négative qui ne prétend plus à l'accomplissement de l'esprit.

Blanchot n'étonne jamais la curiosité de son lecteur sur ce qu'est la littérature, puisque sa méditation est un récit de l'échec de toute entreprise armée de la positivité des théories et de la catégorisation rationnelle pour enfermer l'immensité de l'espace littéraire dans ses carcans étroits. Aucun acte de la volonté finie ne peut cerner l'infini de la littérature, si ce n'est pour déclarer tout humblement son impuissance à vouloir poursuivre l'inachevée à partir de la finitude humaine. Le mouvement même de l'entreprise que Blanchot poursuit est une haute affirmation de la négativité d'une telle conception. C'est une défense et illustration du mystère littéraire et de son irréductibilité, une réflexion sur l'énigme de la création artistique et la mort qui la détermine et vers laquelle elle s'achemine fatalement. Blanchot est celui qui enseigne que toute objectivation de la littérature est une aliénation de la littérature.

Il n'est pas possible par conséquent de trouver une réponse à la question de la littérature chez Blanchot, cette recherche ne prétend pas le contraire, et n'a aucune espérance de résoudre l'antinomie entre sa réflexion et celle, plus positive, développée par d'autres écoles et courants littéraires, la difficulté de faire un rapprochement est d'autant plus grande que la pensée de Blanchot s'élève toute entière contre la prétention à assigner au mystère littéraire une définition objective. Cela va même plus loin, car son écriture s'articule sur la radicalisation de cette impossibilité.

Blanchot n'essaie donc pas de déterminer objectivement l'espace littéraire. Il rejette toute conception positive de la littérature, et l'aspiration à une saisie rationnelle est pour lui une chimère, « si la réflexion imposante s'approche de la littérature, la

littérature devient une force caustique »<sup>1</sup>. Cependant, l'impossibilité d'une réponse définitive au mystère littéraire est ce qui permet à Blanchot de poursuivre sa longue méditation. Il est certes dérisoire de prétendre cerner une définition précise sous le nom commun de littérature, nous ne le répéterons jamais assez, il serait tout aussi impossible de le repérer chez Maurice Blanchot, comme chez Sartre ou Roland Barthes, pourtant ce qui différencie Blanchot de tout ceux qui ont traité de la question littéraire c'est que lui-même assume l'impossibilité de cette quête, et il en conceptualise l'impossibilité au lieu de théoriser l'objet littéraire lui-même. Cette œuvre est presque entièrement portée sur la littérature et le silence qui en est inséparable. La question littéraire est donc au centre et à la circonférence de sa pensée, puisque la détermination conceptuelle en est absolument étrangère.

Entre Blanchot le romancier, le traducteur, l'homme politique, le philosophe, le passeur de génie et le critique littéraire ; c'est les deux derniers qui permettent une compréhension, certes oblique, de la pensée de Blanchot, mais possèdent la vertu de la réciprocité. Dans la mesure où le critique littéraire dévoile et se dévoile à travers la multiplicité des épigones de ses messages singuliers.

A travers une analyse de toutes les questions esquissées ci-dessus, nous allons pouvoir réfléchir sur les liens mystérieux entre écriture, langage, littérature, œuvre, monde, nous essaierons d'établir les possibilités et les limites d'une pensée propre à Blanchot avec son lexique et ses centres d'intérêts; nous examinerons également les relations que tisse l'œuvre de ce témoin du siècle avec Heidegger, Sartre et Kafka ; nous verrons enfin les répercussions des grands événements et bouleversements du XX<sup>e</sup> siècle sur l'évolution de sa réflexion.

Cette recherche tente donc, dans une approche analytique, d'interroger les écrits critiques et théorique de Blanchot pour essayer de les commenter en les orientant vers l'interrogation sur la littérature, et les confronter avec les œuvres qu'il étudie précisément, afin de déceler les raisons des lectures incessantes de Mallarmé, Kafka, et Heidegger; et leurs retombées dans les ouvrages purement théoriques. Blanchot présente un intérêt toujours fécond pour la réflexion contemporaine. Les innombrables intersections de sa pensée lui confèrent une importance considérable dans ce siècle de l'interdisciplinarité. Cette recherche s'occupe moins à susciter des rapprochements

---

<sup>1</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 295.

inédits comme c'est souvent le cas pour les études blanchotiennes, mais elle tente dans une vision synthétique que nous jugeons prolifique pour faire parler une œuvre polymorphe et ouverte à tout et à rien ; à multiplier les méthodes d'analyse, pour aboutir peut-être à ce que représente pour nous Blanchot et comment nous permet-il de penser aujourd'hui.

# **Chapitre I : Le concept d'*œuvre*, et la problématique de sa circonscription**



## 1. *L'être de l'œuvre*

L'œuvre pour Blanchot désigne tout d'abord communément le produit d'une intention créatrice, car pour bien introduire le concept nouveau il fallait souligner la déficience de l'ancien, en ce qu'il ne considère l'œuvre que dans ce qu'elle peut avoir d'utile pour une entité extérieure à elle. Ainsi considérée, elle est prise dans un réseau et ne vaut que par sa valeur relationnelle. En parlant d'œuvre, nous ne parlons vraiment jamais d'elle et nous ne retenons que ce qu'elle peut avoir de profitable. L'œuvre est donc au service de l'homme, en étant le résultat d'un processus de production, elle est exposée au regard du spectateur désintéressé, ou à l'indifférence d'un lecteur somnolent. Ce qu'elle *est* n'est donc indexé que sur sa participation dans ce qui l'aliène, dans sa réduction technique à sa presque non existence.

Blanchot sous-entend cette aliénation de l'œuvre et affirme d'entrée de jeu que « l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. »<sup>2</sup>. Ce qui a été oublié est non moins que l'être même de l'œuvre, l'éclat de son apparition phénoménale. L'être de l'œuvre, ne se réduit pas à la copule qui assure la liaison d'autant plus qu'elle se retire, il constitue son unique vérité. Il ne reste toutefois rien à savoir sur ce qu'est cette vérité en elle-même, selon quelle modalité elle se déploie, à quelle structure elle obéit, et dans quel paysage sa reconnaissance peut devenir possible, etc.

L'un des nombreux paradoxes de l'œuvre est que l'interrogation immédiate sur sa réalité ne peut nullement en rendre compte, pour pouvoir la circonscrire, ou du moins approcher son centre incandescent. Une réponse classique serait l'œuvre est ceci ou cela, le mouvement contraire déployé avec tant de véhémence dans le siècle dernier va nier toute tentative d'objectivation et déceler sous le calme scintillement logique de la surface des forces sous-jacentes, et rendre extrêmement relative et suspecte la sainteté des définitions. Cependant Blanchot creusera plus loin son refus inconditionnel. Il faut voir dans le vertige qu'il fait subir au langage à travers des oxymores nerveux une descente en enfer. On peut remarquer ainsi dans le dépaysement inquiétant auquel nous contraint sa pensée une mise en scène de l'insuffisance des pouvoirs de contestation habituellement consacrés et une lutte

---

<sup>2</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 14.

sévère pour continuer l'effort indéterminé de limiter la prédominance de la raison en la confrontant à son dehors et sa nuit oubliée depuis la naissance du cogito ( puisque le cogito en se posant ne met pas uniquement en doute le monde qui lui a donné le jour, la tabula rasa est l'arme qui a certes rendu possible la destruction de l'autre de la raison, mais aussi son propre conditionnement. Pour vouloir affermir l'illusion de sa nécessité et de son inconditionnalité, c'est donc sa propre condition de possibilité que la raison conteste en croyant s'ériger contre les limbes de l'irrationalité), afin de mettre finalement la métaphysique de la subjectivité devant ses propres contradictions.

La seule vérité qu'on puisse retenir de l'œuvre selon Blanchot est l'être de l'œuvre. Retenir est déjà trop entaché d'une volonté métaphysique révolue, disons alors comme Blanchot que l'œuvre est, et rien de plus. On ne peut que s'étonner devant la parenté indubitable avec les conceptions de l'œuvre selon Heidegger que Blanchot lit abondamment<sup>3</sup>. Même si la tonalité matinale et oraculaire inscrite par exemple dans la conférence « L'origine de l'œuvre d'art »<sup>4</sup> de 1935, est contrebalancée chez Blanchot par une teinte obscure et inquiétante.

Nous allons essayer donc de confronter ce qu'entend Heidegger par le concept d'*œuvre* afin de déterminer à quel point Blanchot en est tributaire, et par conséquent faire mieux ressortir la fécondité de sa conception. L'œuvre d'art pour Heidegger ouvre le passage à l'être que l'oubli de l'homme fait coïncider avec l'étant. Elle dépasse l'appropriation qui la soumet à l'appartenance utilitaire et se dresse contre l'assentiment ordinaire des outils.

En perçant la circularité monotone des choses, « l'œuvre d'art ouvre à sa guise la vérité de l'étant »<sup>5</sup>. C'est dans une célèbre analyse d'un tableau de Van Gogh que Heidegger voit une illustration de la différence principale entre l'objet mondain (ici des chaussures de paysans) et le rétablissement de sa vérité à travers l'œuvre, qui remet la chose dans son statut originaire, c'est-à-dire non-assujetti dans le monde. Cet

---

<sup>3</sup> « 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. » Lettre de Maurice Blanchot à Catherine David, « penser l'apocalypse », 10 Novembre 1987, in *Le nouvel Observateur*, 22 Janvier 1988, p. 79.

<sup>4</sup> M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Gallimard, 1986, p. 25.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 31.

assujettissement est tout d'abord un oubli nécessaire, car l'oscillation perpétuelle de l'éclosion phénoménale est inscrite dans l'essence de l'être, mais la dissimulation est également motivée par l'histoire de la métaphysique qui rabat l'être sur l'étant, et dont la possibilité même repose sur cet enfouissement forcené qui résulte dans l'objectivation de l'univers. Mais l'oubli n'est nullement une négligence, qui n'est que l'autre versant de la volonté et suppose un défaut de détermination. L'oubli est constitutif de l'être de l'étant, qui comme la lumière, éclaire en se tenant à l'écart de sa zone d'éclaircie.

Cependant, une lueur apparaît au fond de la ténébreuse instrumentalisation du monde, qui se tient attentive à l'appel de l'être. L'œuvre d'art sort de l'équation rigide de la raison et n'obéit pas à la détermination monotone des objets, elle sublime ce qu'elle met en avant et le soustrait à sa quotidienneté, l'œuvre d'art est donc libératrice du joug de l'ustensilité en ce qu'elle indique la direction de l'être et permet son éclosion au fond de l'étant.

L'œuvre n'est pas l'expression de la subjectivité de l'artiste, ce n'est pas par un acte de la volonté qu'on peut communiquer avec la source intarissable de l'esprit. Ainsi la projection de l'œuvre comme événement est absurde car il suppose que l'appel de son essence se subordonne à une demande extérieure. L'œuvre en révélant l'être de l'étant permet la contemplation de la phénoménalité qui l'étreint. Ainsi le temple grec, qui « sur le roc repose sa constance. (...) Dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'œuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer faisant apparaître, par son calme, le déchaînement de l'eau. L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale ne trouvent qu'ainsi leur figure d'évidence, apparaissant comme ce qu'ils sont. Cette apparition et cet épanouissement mêmes, et dans leur totalité, les Grecs les ont nommés très tôt φύσις. »<sup>6</sup> L'œuvre met donc en scène la confrontation entre la terre et le ciel, le sacré et le profane. Le soleil éclatant

---

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, p. 44-45.

dévoile l'affrontement tragique de l'existence et sa condition primitive, la synthèse de la nature est inconcevable sans la perdurance de l'antagonisme initial.

L'accomplissement de cet accord n'est possible que par l'intervention de l'œuvre, qui rend possible la révélation de la totalité. Non pas la totalité tronquée de l'entendement commun, qui inclut sous cette dénomination l'ensemble de la nature en tant qu'idée d'une unité perceptible dans la spécification de ces parties. La φύσις n'est pas le cosmos sagement ordonné sous les lois divines et aisément reconnaissable dans sa subordination à la volonté humaine. C'est plutôt le déchaînement de la manifestation immédiate qui cause l'effroi et l'étonnement devant le mystère de l'être que l'idée grecque exprime, mais qui reste depuis longtemps tributaire d'une compréhension naïve et primitive, et reléguée par l'humanisme métaphysique dans les siècles élémentaires de l'humanité. On comprend que l'œuvre d'art se déploie dans une ontologie, c'est-à-dire dans une méditation sur la question de l'être que dans l'expression d'une quelconque subjectivité et reliée à la volonté créatrice, même si elle s'inscrit ainsi d'une autre manière dans la contestation de la nécessité logique qui prétend inclure la totalité indescriptible sous ses catégories.

Selon Heidegger, il faut comprendre l'œuvre comme la scène du combat entre la terre et le monde, mais avant il convient de considérer l'œuvre dans sa choséité et non dans son ustensilité réductrice. L'œuvre d'art est manquée quand la perception ne s'y arrête pas d'une manière singulière, quand son émergence est retardée par la similitude qu'elle empreinte au dehors qui l'étreint. Ce n'est pas le caractère de la chose qui l'altère, car en tant que chose l'œuvre accède à son essence comme posée devant. Mais la chose est décriée si elle reste considérée dans son appartenance figée, l'œuvre est événement parce qu'elle excède la banalité médiocre de l'outil. La chose contemplée pour elle-même se désenchante de l'illusion de son instrumentalité et s'avère à travers son positionnement entre la terre et le monde une étincelle de l'être. « La Terre, c'est le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit. En tout ce qui s'épanouit, la Terre est présente en tant que ce qui héberge. »<sup>7</sup> La terre est ainsi la nature en tant que totalité qui inclut dans son sein le grain murissant de l'œuvre et l'expose à la clarté du jour. Ce jour est précisément le

---

<sup>7</sup> *Op.Cit*, p. 43.

monde « toujours inobjectif sous la loi duquel nous nous tenons, aussi longtemps que la voie de la naissance et de la mort, de la grâce et de la malédiction nous maintiennent en l'éclaircie de l'être. »<sup>8</sup>

L'œuvre est certes rendu possible par la terre, mais c'est elle qui montre l'enveloppement de la terre et la lumière du monde. Elle témoigne du jeu entre la réserve sombre de la terre et l'éclair lumineux du monde, du voilement et du dévoilement de l'être. Le combat entre la terre et le monde est un des modes « du combat originaire entre la clairière et le couvert »<sup>9</sup>. L'œuvre est l'ouverture de ce spectacle, « l'œuvre en tant qu'œuvre érige un monde. L'œuvre maintient ouvert l'ouvert du monde. »<sup>10</sup>

L'œuvre d'art demeure l'unique chemin qui mène à la perte dans la vérité originaire de l'être, le seul séjour qui peut espérer à l'installation dans la proximité prometteuse de son aube. Le poème en tant qu'œuvre subvertit l'ordonnement des mots en vue d'une finalité étrangère, il ne communique pas, car la transmissibilité de la parole n'est pas sa condition de possibilité ni son horizon ultime. L'œuvre poétique crée chaque fois le mot, et lui dote d'une signification nouvelle. Elle est le souvenir de la clarté originaire de l'être, sa structure est la vérité du langage qui ne sert pas les choses et se recueille humblement dans sa tâche représentative. Elle révèle le monde dans son éclosion phénoménale et dans l'énigme de son jaillissement incompréhensible. L'œuvre s'articule devant le spectacle du surgissement de l'être en tant qu'elle met la chose dans l'évidence de son offrande matinale et ne se laisse pas écouler dans le devenir prévisible de la destinée humaine.

La réduction de l'œuvre à l'être est pour Blanchot une reconnaissance de sa captivité antérieure<sup>11</sup> et de la perspective de son affranchissement à partir de la répudiation de sa représentabilité. Même si la réflexion heideggérienne lui donne les éléments nécessaires pour contester l'abaissement de l'œuvre à son statut utilitaire, il refuse fortement qu'elle soit la bergère de l'être ou l'augure de son avènement. La radicalité de la lecture blanchotienne est hautement aristocratique et suit plutôt la réserve d'un Mallarmé ou d'un Stefan Georg, en combinant toutefois le symbolisme rigide avec les visions phénoménologiques.

---

<sup>8</sup> *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>9</sup> J-L Chrétien, *La réserve de l'être*, In Heidegger, *Les Cahiers de l'Herne*, 1983, p. 266.

<sup>10</sup> M. Blanchot, *op. cit.*, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 44 : « L'œuvre d'art se réduit à l'être ».

Le concept d'œuvre est donc moins explicitement exposé pour souligner son renversement éminent. Puisque Blanchot ne chemine pas progressivement à travers l'histoire pour marquer son originalité, il se contente de ce que ses mots peuvent avoir de corrosif pour élaborer par la suite le terrain de son argumentation. Le mysticisme qui caractérise le langage de Heidegger ne trouve aucun écho chez Blanchot, qui quant à lui, ne peut considérer l'œuvre comme révélatrice de ce qui la dépasse, de l'être oublié par l'orgueil prométhéen de l'homme, de la terre foulée par les pieds ingrats de la civilisation, et du monde qui ne jaillit qu'à travers la tanière de plus en plus exiguë de l'art. Il ne pèse l'œuvre que par le coefficient de son être, elle est ce qu'elle est, ce n'est pas une redondance inutile, mais l'affirmation que la réduction (technique) comme l'excès (heideggérien) rate l'œuvre dans ce qu'elle a de plus intime.

Pour Blanchot. L'œuvre en général affranchit son système signifiant de ses liens de représentabilité, et ne remplit pas la fonction de qualifier le monde, où elle doit forcément prendre en considération le réel qui l'éclipse pour le mettre en évidence selon une autre perspective, et qui ne reste dans la plupart des cas, qu'une ruse pour tromper la force subversive en puissance dans le langage à croire que son déploiement effectif se dirige sous l'égide de ses lois propres.

L'œuvre n'est pas le livre, suite de signes élégants et ordonnés. Il rend uniquement manifeste la contingence de l'œuvre, et détermine sa frêle position dans le règne de l'ustensilité. Plus qu'elle n'exprime le privilège d'un surgissement inattendu et d'une tension dans le monde de la nécessité, la contingence de l'œuvre à travers le livre n'est que son inscription phénoménale au sein des choses.

L'œuvre, par contre, considérée dans son intériorité la plus secrète, est nécessaire, mais ne retient de cette détermination que sa force contestataire et ne relève nullement d'une opposition brutale entre l'affirmation et la négativité, la nécessité, est antérieure à l'œuvre, elle observe l'éclosion de sa vérité.

L'une des variations sur le thème de l'être cher à Blanchot dans une lecture de Mallarmé nous permettent de problématiser plus profondément la concision d'une formule comme « l'œuvre est »<sup>12</sup>. Cet être de l'œuvre est maintenant considéré

---

<sup>12</sup> *Op. Cit*, p. 45.

comme un indicateur ontologique, il est restitué dans sa signification commune, c'est-à-dire apparenté à l'existence. Être et existence sont synonymes quand on abandonne l'espérance du jaillissement de ce mystère sur le fond de l'uniformité écrasante de l'étant. L'être est donc ce qui est, il appartient au monde, il est dans le monde des outils. Son essence intime se déperit par le défaut de la promesse de sa révélation, à cause de son adéquation silencieusement diluée dans la chose.

Cependant, si on voit clairement qu'il ne s'agit pas ici d'une naïveté phénoménologique qui se déprend de l'évidence bête pour reconquérir le champ inentamé de la choséité de l'œuvre, est-on donc autorisé à la considérer comme une simple inscription mondaine ? N'est-ce pas lui retirer le privilège identitaire de son embrasement au moindre contact ?

Plus qu'une doublure originellement inscrite d'un signe qui est son propre référent, doit-on parler d'une contradiction. Il y a un mystère de l'être, il n'appartient pas à la mouvance vulgaire des choses. L'être est néant (la copule est fatalement tautologique et se dissimule sous la parfaite disproportion du sujet et de son faux prédicat). D'un autre côté, qui est beaucoup plus inquiétant, une œuvre est, comme chose. L'être n'a même pas besoin de cette élévation substantivée, il se dissimule en révélant, pour montrer il se fait oublier, enseveli sous la calme réverbération des objets.

Une secrète correspondance des deux foyers dont le second serait la condition de possibilité du premier est dans ce contexte improbable. Car la divergence est fondamentale dans la lecture blanchotienne, le lien étant autrement motivé. (A l'inverse de la pensée de Heidegger qui fonde sur cette corrélation le destin historial du Dasein, Blanchot ne semble permettre la communication que d'une manière opératoire, pour atteindre l'exigence de l'œuvre dans l'habit de son objectivité reconsidérée et sa vérité perdue dans la nuit.)

Si la coïncidence entre l'être et l'existence en rabaisse l'éclat, elle consiste d'autre part à faire déplacer la différence ontologique en considérant l'être de l'œuvre comme non simplement tiraillé entre l'apparaître et l'abîme noir de l'origine, mais à instituer la différence comme fondamentalement constituante. Différence et identité ne remplissent pas les deux bouts de l'antagonisme initial, comme l'est également la suppression de la valeur d'usage de l'œuvre pour s'assurer une satisfaisante appréhension négative sur son essence. Il est autant dérisoire de voir dans l'œuvre une

simple abstraction immatérielle que de verser dans le rejet du sensible, en pensant naïvement que cette négation nous permette d'approcher aveuglément l'énigme de l'œuvre.

Dès lors une conceptualisation négative devient impossible car le privilège d'une définition dans l'ombre de ce qui est ne peut jamais espérer atteindre la fécondité nécessaire pour une telle entreprise, à la fois neutralisante et fondatrice d'un nouvel ordre pour penser l'être de l'œuvre.

L'œuvre est déterminée par son indétermination, c'est cette tension qui permet, entre autre, l'impossibilité de la définir. En reprenant Valéry, Blanchot affirme que l'œuvre « est esprit, et l'esprit est le passage en l'œuvre de la suprême indétermination à l'extrême déterminé. »<sup>13</sup> Elle est ainsi oscillation non temporelle (le processus créateur inscrit dans l'histoire ne saurait témoigner de cette équivoque, car le tiraillement inhérent à la conception de l'œuvre n'est induit dans une construction binaire, que si on lui retire sa valeur constitutive pour la réduire à deux pôles d'opposition aisément reconnaissables) entre esprit et forme. Aller de l'idée vers sa concrétisation matérielle, comme se perdre progressivement dans le mouvement indéfini de la signification à partir de la tranquillité des mots, sont aussi réducteurs l'un que l'autre.

---

<sup>13</sup> *Op. Cit*, p. 107.



## 2. *Le désœuvrement dans l'œuvre*

Le dehors naît lorsque les liens sont brisés entre le monde et l'œuvre, et qu'elle n'a pas à rendre la réalité adjacente plus effectivement réelle, plus enchantée, ou plus sombre. Lorsque l'espace littéraire ne s'occupe plus de l'image qu'il renvoie à partir du monde et que la narration traditionnelle se détruit pour faire place à une interrogation interne et incessante sur sa propre réalité, et qu'une oscillation infinie se trouve au cœur de la genèse de l'œuvre entre sa matérialité fragile et la nuit de l'absence qui l'attire vers les profondeurs du désœuvrement, l'œuvre atteint l'équilibre qui lui donne sa nature problématique.

Pour comprendre le nœud d'où émerge la possibilité de l'articulation entre le surgissement de l'œuvre et l'impossibilité de sa synthèse dans la norme de la compréhensibilité du particulier sous l'universel, il faut reconnaître dans l'économie de la manifestation et du retraitement, de la donation et du repliement discret, un point sombre, inaccessible et sans concession, qui échappe à toute prise objective, négative, ou même une quelconque considération mystique. Ce point est le point central, le point du désœuvrement. Le nœud de l'absolue radicalisation de l'irréductibilité de l'œuvre.

Ce point n'est pas comme son nom le laisse probablement pressentir, une unité minuscule qui se profile difficilement, et n'a que les limites de son retrait et discrétion. L'ouverture de ce point est essentielle, car l'œuvre est ouverte, elle ne saurait se plier sur soi dans une région lointaine, et c'est ce qui fait dans une certaine mesure son indéterminabilité. « L'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit »<sup>14</sup>. Ce n'est pas un redressement du statut longtemps ignoré du récepteur auquel nous invite Blanchot, encore que cette attention soit fort louable contre un académisme qui l'a toujours négligé ; mais une expérience d'engloutissement dont le lecteur fera également les frais. Ainsi la pure passivité de la réception ne fonde pas l'œuvre dont le créateur se trouve par ailleurs dépouillé, détrôner l'écrivain n'érige pas une autre subjectivité qui serait celle du récepteur. Le nécessaire partage est donc le miroir de l'exigence de

---

<sup>14</sup> *Op. Cit*, p. 35.

l'œuvre, qui ne saurait se satisfaire d'aucun conditionnement a priori, c'est le sens de cette expression : « intimité ouverte ».

L'œuvre est alors cet espace sans contours fixes, dans lequel s'épanouit en silence « la parole de l'expérience originelle »<sup>15</sup>. Il y a de ce fait un rapport d'une valeur presque logique entre le point central et l'œuvre, ils ne coïncident pas, mais l'œuvre permet à travers sa double structure d'indiquer le centre du désœuvrement, elle rend son appel possible, sa corporéité est une prémonition de la menace de l'inconnu, sa substance mouvante est le frémissement feutrée de cette profondeur silencieuse. Elle est donc également le terme insaisissable de cette quête qu'est le périple littéraire. Ceci explique enfin l'équivoque non clairement explicitée par Blanchot dans son souci de concision stylistique et conceptuel, une clarté qui aurait certainement nuit à la démarche de l'exposition elle-même.

L'œuvre est dans sa signification authentique un idéal (compris seulement en tant qu'impossibilité), mot qui est imposant par son héritage antique, il n'est même pas d'un usage régulateur pour réaliser dans un souci infini de cohérence la tâche sublime d'une unité systématique. Car l'œuvre est rebelle à cette noble entreprise, encore soucieuse d'une humanité accomplie et providentielle. Son exigence est destructrice, elle ne peut se faire proche d'une pensée qu'en niant l'approche et l'illusion de la pensée. Son lieu nocturne interdit la tranquillité du séjour terrestre.

Une fois entrés dans le voisinage de l'œuvre, on est condamné à rechercher sans répit le point central, avec la conscience éveillée qu'il est invisible. Ce point qui peut inclure même l'infini pascalien et se retirer dans l'intimité la plus inviolable. L'œuvre ne peut nullement être se même point, car elle n'aurait en conséquence aucune réalité, mais se détourner de ce point lui ferait perdre l'essentiel de son entreprise. L'inconcevable dans l'idée de chercher le point est imputable à sa nature. S'instituer comme son écho réduit l'œuvre à un miroir qui communique une apparence de l'abîme, une simple caricature de l'exigence originelle. Prétendre en résumer la profondeur se révèle rapidement comme le simulacre de la rigueur absolue. Si on inverse les termes nous allons vite constater que les mêmes difficultés se rencontrent en considérant l'œuvre à partir du point du désœuvrement.

---

<sup>15</sup> *Op. Cit*, p. 58.

La réciprocité de leurs principes est relative, mesurer cependant le degré de différence dans le rapport entre les deux notions est problématique. Cette précarité est en quelque sorte déterminante pour l'indétermination de l'œuvre et de son origine et aboutissement, c'est l'entreprise même de l'écriture qui s'en dégage.

« Ce point est celui où l'accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, où tout est parole, mais où la parole n'est plus elle-même que l'apparence de ce qui a disparu, est l'imaginaire, l'incessant, l'interminable. » affirme Blanchot à propos de l'entreprise poétique de Mallarmé<sup>16</sup>. Ce basculement n'est pas réservé cependant à l'œuvre poétique, qui porte en elle-même la condition de toute œuvre et illustre ce qui est trop difficilement perceptible ailleurs dans la scansion désordonnée de son chant. Le point essentiel indique la nécessité du désœuvrement pour comprendre l'œuvre. « Le désœuvrement est l'œuvre de l'absence d'œuvre. »<sup>17</sup>. C'est le parti pris contre la réalité, qui exige la soumission totale à ses principes, et qui par cela même déforme l'identité littéraire qui considère l'illusion de la vraisemblance pour une double supercherie, elle se prend d'abord pour l'illustration du monde vécu alors que rien ne l'assure contre les affres de l'introspection, et simule ensuite la connaissance de l'ordre du réel pour le recopier même si sa complexité dépasse la possibilité de la faculté imaginative et créatrice.

L'absence est l'autre de la présence, non pas comme son antithèse négative mais comme l'altérité irréductible qui doit cependant être parcourue pour arriver à l'œuvre. Le constat initial de la vacuité de la création est tout d'abord la découverte du désœuvrement dans la contemplation égarée du point central, dans le vertige de l'acheminement vers l'absence de l'œuvre qui ne peut ne pas être entrepris sous le risque de s'abandonner à l'illusion du relâchement.

La quête de l'autonomie de l'œuvre est ensuite traversée dans la solitude essentielle, dans l'abandon de tout espoir d'une rencontre heureuse, l'importance du chemin est donc dans le fait de le parcourir, et non dans l'espérance d'une finalité. Encore que l'idéal de la réalisation est toujours régulateur et permet à l'écriture qui se concrétise en se dépouillant l'atteinte dans une détermination infinie l'horizon de l'œuvre.

---

<sup>16</sup> *Op. Cit*, p. 46.

<sup>17</sup> J-P Miraux, *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature*, Armand Colin, 1998, p. 122.

Le désœuvrement intervient quand l'œuvre se décharge de sa matérialité illusoire pour se réaliser indéfiniment à travers l'écriture. C'est l'épreuve qui sous-tend l'acte de l'écriture et dessine les contours de l'espace littéraire, qui relie le monde de l'écrivain et l'univers de l'œuvre. C'est l'itinéraire encore reconnaissable vers les abîmes d'un néant inconnaissable. « Un néant, et tout de même un monde à part » disait Roman Ingarden à propos de l'œuvre littéraire.<sup>18</sup> Le désœuvrement relie l'ontologie et la littérature, à travers toutes les déambulations de l'existence effective vers l'énigme de l'être, l'accès à l'œuvre est encore très loin, la corrélation de la négativité et l'être n'est pas forcément la preuve que la satisfaction de l'abandon peut caresser la chair de l'œuvre.

Nous allons donc essayer de mettre en évidence ce parcours qui mène à l'œuvre et dont la trajectoire est l'épreuve du désœuvrement. Il y a un mode d'être dans la nature de l'œuvre, de prendre position dans le monde, avant de considérer par où s'incruste l'abstraction vers l'absence et la nuit. L'œuvre est dans l'instance première de son apparition (qui ne s'inscrit pas dans une suite chronologique) un produit de la conscience, son caractère objectif est parfaitement offert à la perception et ne dissimule pas une essence cachée selon une construction fond-forme. Mais dès qu'on s'intéresse à l'œuvre comme objet, on ne peut la séparer de son idéalité, c'est-à-dire de l'idée qu'elle véhicule où l'esprit se perd et qui constitue sa substance immatérielle et par quoi on reconnaît sa différence spécifique par rapport aux autres choses.

Prise entre réalité objective et réalité linguistique, l'œuvre ne peut choisir finalement l'un au détriment de l'autre ni faire une synthèse qui englobe les deux figures de sa manifestation, que ce soit aux sens où à l'esprit. Dans le monde elle est corporéité déterminée, un enchaînement syntaxique et logique, mais ce qui peut sembler le fondement de son caractère d'œuvre est son langage, l'espace propre qu'elle ouvre et qui la distingue du reste de la réalité. Mais ce privilège distinctif de fonder un autre univers est peut être la faiblesse de l'œuvre et la cause de son statut problématique, il a certes la capacité d'affirmer la puissance créative associée à l'indépendance de la soumission au monde, mais il peut par contre n'être que l'illusion que favorise la réalité elle-même pour avoir une prise plus serrée sur l'œuvre qui ne se meut pour

---

<sup>18</sup> R. Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, Trad. Philibert Secrétan, L'Age d'homme, 2000, p. 316.

ainsi dire dans un univers plus réel alors qu'elle pense avoir regagné une sorte d'autonomie pure et affranchie de toute détermination.

Avec l'acceptation de l'insuffisance de l'interprétation de l'œuvre comme liberté, reconnaître du moins que de nouvelles étapes restent à franchir est nécessaire pour parvenir à voir dans l'œuvre une exigence de plus en plus catégorique.

L'abîme ouvert devant la réalité de l'œuvre est de plus en plus déconcertant, il ne s'arrête pas à l'acte intentionnel de viser l'objet et ne se réduit pas à la propriété qu'ont les pensées de se diriger vers la chose en évacuant tout les préjugés attachés à sa perception. Comme il ne voit pas dans le fait de reconnaître la réduction de l'œuvre à son être authentique ou dans les conséquences qui suivent concernant l'inachèvement le terme de la réflexion sur son essence. La face obscure de l'œuvre ne garantit pas à la pensée le répit du retirement, c'est elle qui accroît par contre l'importance de considérer la quête plus attentivement.

Le désœuvrement est donc ce périple qui commence quand l'œuvre se déprenant renonce à se percevoir comme achevée et comme l'accomplissement d'une production intentionnelle. Mais également quand elle abandonne l'espoir de voir dans l'inachèvement l'assurance de sa pérennité bâtie sur le sable mouvant de l'infini. Le désœuvrement est l'ouverture vers le dehors irréductible et indomptable de l'absence. Lorsqu'après la coupure de toute relation avec le monde et que la seule loi qui prime est la descente vers la nuit de l'œuvre et l'immensité noire de la vérité authentique de l'être et du néant, vers la sphère inconnaissable et inconsciente par excellence qui rend la manifestation du jour possible. Le désœuvrement n'est pas l'oisiveté satisfaite de l'écrivain qui séjourne dans la clarté et laisse son œuvre libre pour parcourir les temps. C'est la vérité que l'œuvre doit d'abord oublier pour s'envelopper dans sa réalité corporelle afin de regagner par le ressouvenir l'inquiétante étrangeté de sa condition éternelle. Dans cette quête l'écrivain ne peut que se condamner à la répétition, qui certes est la preuve de son réveil, mais également le constat d'un échec insurmontable si considéré par rapport aux normes de la production utilitaires, mais qui d'autre part dépasse les deux catégories du travail et du renoncement, de la réussite et de l'abandon, du courage de l'affrontement et de la retraite lâche, vers la conscience de l'essence tragique que l'œuvre permet d'entrevoir.

### 3. *La mort et son impossibilité dans la conception de l'œuvre*

La mort vient tout d'abord du meurtre que l'œuvre commet à l'endroit du monde, elle doit éliminer l'extérieur oppressant pour éclore dans la plénitude du jour, elle est contrainte pour ériger sa propre réalité de devenir ingrate envers ce qui l'a extérieurement déterminé. La mort est donc à l'origine de la conception de l'œuvre. « C'est pourquoi, pour que le langage vrai commence, il faut que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant »<sup>19</sup>. L'acte de nomination est la mort que l'œuvre entreprend pour faire le premier pas dans son monde à elle.

L'œuvre du jour est inconcevable sans la nuit, cette nuit se profile d'une manière elliptique, se comprend en assimilant la négativité, au-delà de la négation. Mais en niant la possibilité de ce qui est, non pour se complaire dans mélancolie futile. La nuit inclue dans son extériorité irréductible les prémices du néant. Le nihilisme dans cette esquisse élémentaire est le résultat d'un malentendu qui se dédouble par l'absence de démystification qui aurait confondu le dessein d'une ardente mais inévitable initiation avec une volonté vulgaire et finalement inauthentique pour l'approche d'un objet aussi inaccessible. L'absence, tout comme l'apparente effectivité, trouvent leur dépassement dans cette pensée sans objet, cette « pensée du dehors » pour reprendre l'heureuse expression de Michel Foucault<sup>20</sup>.

La conception traditionnelle fait de l'œuvre ce qui vit après la disparition de son créateur, ce qui résiste à l'épreuve du temps. Elle caresse l'éternité, et perpétue dans la mémoire la présence de l'écrivain, en lui réservant grâce à la reconnaissance de la postérité un statut historique. L'absence n'est ainsi rien d'autre qu'une marque d'existence au-delà de l'existence elle-même, elle n'est plus rupture de la possibilité d'être, elle est une présence plus affirmée et triomphante sur l'angoisse de la mort, elle continue le travail patient de l'humanité, et s'inscrit docilement dans la mouvance quotidienne de la vie. L'auteur meurt donc moins que les autres créatures, anonymes et communes, desquelles il ne restera plus de trace après quelques années. Cet art humaniste conçu comme garantie contre les affres de l'oubli, même s'il reste en général conscient de la précarité de cette promesse posthume, d'un côté parce que la

---

<sup>19</sup> *La part du feu*, p. 327.

<sup>20</sup> M. Foucault, *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, p. 518.

gloire est un concept très problématique et grégaire, et d'un autre côté à cause de l'illusion qui consiste à prendre la réalité du nom (aussi grand soit-il) pour celui de la personne elle-même ; ne s'aperçoit pas en conséquence de la profonde contradiction qui l'habite dans son rapport à la mort.

Cette idée de l'œuvre est en fait ainsi construite pour méconnaître sa propre finitude, l'aveuglement structure sa logique interne et motive sa confiance dans la pérennité. L'auteur qui a pour fondement inconscient de son écriture l'éloignement du spectre de la mort, peut être pleinement lucide dans sa relation avec elle. Il sait qu'il va s'éteindre et les espérances, l'inquiétude ou l'indifférence qui le traverse seront uniquement d'ordre psychologique ou social. Néanmoins, là où il commet une erreur, c'est quand il considère son œuvre comme échappant à cette catégorisation. Elle n'est certes pas, nous l'avons assez répété, de la même nature que les déterminations psychiques ou les soucis du monde, mais elle ne peut se dérober à la mort. Alors même s'il reste conscient que l'œuvre ne peut réincarner son corps agonisant, l'auteur lui accorde secrètement une certaine puissance de rajeunissement, elle est ce qui fait qu'il peut avoir encore une demeure sur les étagères des librairies et dans la mémoire des lecteurs fidèles. Cependant la mort n'est pas la possibilité d'une transmission innocente. « Il n'y a rien à faire avec la mort qui a toujours eu lieu : œuvre du désœuvrement »<sup>21</sup>.

En s'érigeant comme ce qui échappe au danger de la disparition, l'œuvre ne fait rien, vivre est le propre des hommes communs. L'anonymat leur retire la gloire posthume, un mirage brouillant l'inconditionnalité de la fin, pour les jeter dans la vie. L'affairement quotidien étant l'illusion parfaite et inconsciente pour garder la mort à distance et oublier l'intransigeance de son ordre. La religion pour qui la mort n'est que le passage vers une autre condition, plus réelle encore, favorise le défaut d'une angoisse constamment à l'écoute de son principe fondamentale.

L'idée d'une œuvre qui aurait pour tâche de sauver une certaine entité spirituelle de l'écrivain de la destruction et la transporter à travers les âges est par conséquent doublement pernicieuse, parce qu'elle reconnaît tacitement l'impuissance de l'engagement vitale contre la mort, et veut ainsi surmonter un mensonge, qui du moins a comme excuse le fait d'être enfoui dans la relation de l'homme à sa propre

---

<sup>21</sup> M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 182.

condition indépassable, par une volonté de faire taire cette découverte du lien tragique de l'existence, et de se croire capable de le dépasser dans la vie de tous les hommes, donc dans l'universel conçu comme éternel.

L'œuvre authentique est la considération de la mort comme permettant précisément son propre détermination, ce qui la rend possible. L'œuvre est la conscience qu'écrire pour pouvoir mourir est l'équivalent exact du « mourir pour pouvoir écrire »<sup>22</sup>. Elle ne tient pas la mort à distance, pour la rendre plus supportable, moins fatale, et se complaire dans la douce espérance de son retirement probable. Elles sont concomitantes, d'abord dans leur négation de la vie, comme acquiescement naturelle à l'impulsion de se faire spontanément citoyen de l'univers. Les deux mettent un terme à la modeste persistance dans l'inauthenticité mondaine. Ensuite dans leurs essences inconnues et inconnaissables, elles ne peuvent être traduites, les mots étant ce qui manifeste d'abord l'impossibilité de toute manifestation, elles ne peuvent être subsumées par les catégories de la raison discursive. Toutefois, il ne faut pas se rendre dupe de cette conclusion trop satisfaisante. Elle reste suspecte en tant qu'elle réduit les deux mouvements à une juste neutralisation. Elle réconcilie les oppositions en invoquant une certaine origine commune. L'impuissance à leur donner une conception juste et clair n'est la même que dans son extrême radicalité, mais ils restent dans une différence totale, si leur étrangeté est à ce point grande par rapport à tout ce qui est, leur divergence est par conséquent irréductiblement espacée.

L'œuvre assume certainement son rôle parricide, mais il ne suffit pas de reconnaître l'éloignement dérisoire et la vanité d'une telle volonté, pour se perdre dans la prétention plus funeste encore, qui est de pouvoir se servir de la mort. Ceci va en fin de compte rendre négativement à l'œuvre ce dont elle a déployé tant d'efforts à se débarrasser, comme présence active.

La mort nous fait comprendre finalement l'exigence suprême de l'œuvre, leur proximité peut énormément leur bénéficier pour se déprendre des illusions communes, mais à condition de ne pas voir dans cette obscurité plus que la possibilité d'un séjour auprès de cette principale impossibilité, et moins qu'une interdiction d'une prise ferme et assurée sur ce qui ne tient dans la constellation des objets connaissables que par une négativité qui se nie elle-même, mais qui ne se réduit à ce refus qu'à travers

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 115.



son nécessaire éloignement de toute forme de savoir. Mais si la mort est la condition d'une nouvelle naissance, ce n'est pas, dans le cas de l'œuvre, la force nocturne qui recule pour porter clairement la vérité diurne. La mort est la détermination et la situation de l'œuvre. Elle n'est pas uniquement la cause extérieure de son épanouissement lumineux mais la raison qui la structure intérieurement. Cependant la mort est radicalement étrangère et échappe à tout pouvoir du sujet, et si elle est impossibilité irréductible, elle devient une impossibilité de mourir, et pas seulement une impossibilité de vivre. Elle est le non-lieu et l'interdiction du dernier séjour tranquille. « On se trouve alors dans une double et fatale impossibilité : impossibilité de décider mais impossibilité de *demeurer* dans l'indécidable »<sup>23</sup>. Cet indécidable est la mort authentique, cette « immense indécision qu'est la mort »<sup>24</sup>

La mort ne se dérobe pas à l'impossibilité en tant qu'horizon indépassable de tout les possibles, mais elle est de ce fait elle-même impossible et surmontée par sa propre exigence, sa relation avec ses pouvoirs n'est pas synthétique dans la mesure où elle pourrait en disposer librement, elle est plutôt induite elle-même dans ses propres règles. Il y a donc deux morts distinctes, mais qui ne s'enchaînent pas chronologiquement et ne se relient pas d'une manière dialectique, elles correspondent finalement à deux idées différentes mais dont la première rend possible la compréhension de l'inconditionnalité de la seconde. La première mort est la mort dans le monde, celle que la peur et l'instinct de conservation fait fuir et qui est l'antithèse de la vie. C'est elle qui est introduite dans le langage, qui vaut syntaxiquement et circule librement dans les phrases quotidiennes, elle est la monnaie courante de la communication sur la fin et l'extrême de tout discours. La mort première n'est que le contentement de la vie, qui sert « à trouver dans l'extrême négativité, dans la mort devenue possibilité, travail et temps, la mesure de l'absolument positif. »<sup>25</sup> Et si elle reste positive, elle exige la compréhension que l'inconditionnalité de la mort est inépuisable dans la négativité rassurante, donc cette idée fait partie intégrante de la vie, dont elle permet certes de calmer le flamboiement, et de s'ouvrir vers la sphère de l'absence et du dehors, et donc appelle l'autre mort, la vraie.

---

<sup>23</sup> J. Derrida, *Demeure*, Galilée, 1998, p. 11.

<sup>24</sup> *L'espace littéraire*, p. 124.

<sup>25</sup> *Op. Cit*, p. 111.

« La mort, la mort contente, est le salaire de l'art, elle est la visée et la justification de l'écriture. Ecrire pour périr paisiblement (...) La contradiction nous rétablit dans la profondeur de l'expérience. »<sup>26</sup> Ainsi de la mort comme possibilité, l'autre versant de l'impossibilité de la mort devient perceptible. Cette autre mort est rupture avec la mort mais également sa transcendance, qui interdit tout dépassement dans l'au-delà. L'autre mort ne peut qu'être associé avec le dehors, la nuit, et le neutre. Puisqu'elle est impersonnelle et qu'elle ne peut s'attacher à aucun, l'autre mort est le propre du *il y a*, de l'élément du neutre. « Le neutre, la douce interdiction du mourir (...) Le silence nous porte dans la proximité lointaine. Parole encore à dire au-delà des vivants et des morts. »<sup>27</sup> Le neutre est l'espace de la nullité de la nuit et de la neutralisation de la mort comme possibilité. Il est l'expérience-limite où s'annule le sujet, et où l'écriture se confond au dehors, c'est là qu'elle découvre la nuit de l'œuvre et tente de se rapprocher indéfiniment d'elle, puisque l'œuvre est posée dans le monde mais également constitue un horizon indépassable et inatteignable. A la dualité de la mort correspond une dualité de l'œuvre, celle qui suppose la mort de son créateur et le détrône de sa toute puissance pour émerger, et l'œuvre dans sa transcendance, celle que l'écrivain poursuit en dessinant par son parcours l'écriture et dont l'espace peut s'appeler l'espace littéraire.

De l'illusion de réduire l'immense passivité de la mort à la conscience éveillée naît la poursuite de l'ombre furtive de l'œuvre, cette acte qui est l'écriture n'est pas pour autant une vaine entreprise parce qu'elle veut accorder l'activité laborieuse avec l'entière neutralité du dehors, mais c'est l'acheminement nécessaire vers l'œuvre qui, tout en condamnant à l'impossibilité de la mort contente, interdit la connaissance de l'autre mort. Et l'œuvre première se trouve soumise à la seconde non en n'abandonnant l'espérance de la rejoindre, mais en s'insérant dans le cercle vicieux de la répétition qui oscille interminablement entre ces différentes régions de l'espace de la mort, c'est-à-dire de l'espace littéraire.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>27</sup> M. Blanchot, *Le pas au-delà*, Gallimard, 1973, p. 107.

#### ***4. Conclusion***

Blanchot permet de penser l'œuvre affranchie des bornes conceptuelles traditionnelles, qui n'est pas délimitée comme région dont la raison peut s'emparer. Cette non-définition ne doit pas elle-même oublier son fondement inatteignable et s'ériger faussement comme fond qui n'est qu'une caricature de la pensée habituelle. Ce qui fait qu'un vocabulaire Blanchot est absolument impossible car il contrarie la dynamique de sa réflexion, dans une œuvre qui porte l'inachèvement et l'inaptitude d'une pensée systématique à leur extrême exigence.

Il instaure un équilibre, certes très peu visible, dans la manière de comprendre la négativité, qui demeure indispensable pour tirer les idées de leur enveloppe terrestre et utilitaire, comme premier pas dans la pensée du dehors et de la nuit. Pour s'engouffrer néanmoins dans une autre plus essentielle, qui n'a plus pour antithèse une détermination claire et distincte, mais qui ne peut être pensée en termes de simple confrontation stérile, qui déploie son inaccessibilité comme seul et unique moyen de l'approfondir, sans pourtant avoir par là aucune possibilité d'une connaissance.

Négation de la négation devient donc affirmation, d'un ordre complètement différent de celui auquel l'objectivité nous a habitués. C'est à l'intérieur de l'espace littéraire que Blanchot pense un rapport nouveau de l'œuvre à sa propre matérialité, à son essence et signification, et son aboutissement possible. Il n'inverse l'ordre premier de la réflexion et ne recourt à l'arme négative que pour introduire une autre négation qui s'étend dans l'univers de l'œuvre elle-même. Il ne se contente pas de déjouer les mécanismes traditionnels pour le plaisir d'asséner à la raison une blessure inguérissable, ce qu'un scepticisme étroit peut tout à fait s'en targuer. Mais, il veut atteindre une compréhension de l'œuvre qui n'est plus synthèse, ni analyse, mais une approche originale que la négativité amorce sans habiter, qui conjure la positivité pour l'appeler une fois les premiers pas effectués dans cette terre nouvelle qu'est la pensée du dehors, qui annihile sans détruire définitivement, elle se veut une méthode pour purger la réflexion littéraire de son résidu métaphysique, et l'élever vers un champ de considérations impérissables et intempestives, leur pure nature sombre les préserve ainsi de la disparition qui peut tout contre l'existence effective et bêtement satisfaite.

Puisqu'elles participent à cette même disparition, elles sont le flux qui décentre les certitudes héritées, et qui font de la mort le chemin vers l'authenticité de toutes les conceptions possibles.

L'œuvre à travers la réflexion blanchotienne ne prend jamais assez de consistance pour pouvoir se placer dans une quelconque théorie littéraire. Ce genre d'étude prend la littérature pour un objet de réflexion, et multiplie les définitions et les procédés qui prennent le modèle des sciences exactes pour paradigme de leurs propres recherches. C'est ainsi que par des rapprochements indéfinis avec la certitude des sciences dites « dures » que la littérature peut se débarrasser progressivement de sa subjectivité originelle et de son indétermination conceptuelle pour atteindre un statut plus honorable et plus évident.

Cependant, pour Blanchot, cette manière de penser la spécificité de la littérature l'aliène plus qu'elle ne rend son essence intelligible. L'œuvre littéraire ne peut s'appréhender comme les sciences exactes, et livrer docilement son mystère grâce à la simple dissection impassible et objective de la pratique scientifique. Elle est ce qui fonde son propre domaine de réflexion, avec des procédés qui lui appartiennent uniquement, et essentiellement à partir de la manifestation la plus ouverte, à savoir l'écriture.

Le concept d'œuvre se disperse à travers une multiplicité de déterminations, il peut désigner une simple chose, c'est donc un livre, un tableau, une suite de notes qui soulèvent la sensibilité et excitent l'admiration, c'est d'autre part une idée, une sorte d'entité spirituelle abstraite qui est contrainte de s'habiller médiocrement pour pouvoir s'élever selon le génie du créateur ou l'habileté du récepteur. C'est finalement l'union des deux, la complicité harmonieuse du sensible et de l'intelligible. Mais si on porte une attention plus poussée on constate rapidement l'insuffisance de ces définitions, c'est donc l'être même de l'œuvre qui est oublié à partir de la frénésie de la théorisation raisonnable. Mais l'ouverture à l'être amène quant à elle une complexité vertigineuse pour le travail de l'entendement. L'être rend-il possible une compréhension plus authentique ou interdit-il à jamais la volonté de la connaissance, et se perd en se confondant avec le néant ? Maurice Blanchot n'élimine aucune des précédentes définitions ni en adopte l'une au détriment de l'autre, sa réflexion restituée doit-être comprise non comme un éclaircissement ou une contribution aux

sciences de la littérature ou de la philosophie esthétique. Il essaie plus précisément de montrer à quel point la réflexion ordinaire néglige le dehors de la pensée qui demeure impensable et soumis à la clarté de la logique, et en même temps d'affirmer à ceux qui croient qu'il suffit pour l'appréhender de lui consacrer une autre catégorie spécifique, qu'il reste l'indomptable par excellence et dont l'impensabilité exige le séjour auprès de l'impossible.

## **Chapitre II : L'écriture et la quête de l'œuvre**

## *1. La loi de l'écriture*

L'écriture érige un univers autonome, affranchi des lois de la réalité quotidienne, cette autonomie est celle du texte littéraire qui dès-lors n'a pas à rendre compte de la réalité dans laquelle il est inscrit. Car cette inscription est simplement contingente et n'épuise pas sa signification et son identité pour la relier à tel ou tel aspect du monde qui l'entoure.

Cette autonomie, comme tout mouvement de rébellion, doit d'abord contester l'ordre qui existe, et qui admet fondamentalement dans sa logique immanente son absolue éternité et inconditionnalité. Mais la vérité ne se suffit nullement à la simple négation, elle est contrainte de se dépasser pour parvenir à la liberté authentique, la liberté de l'œuvre littéraire qui défigure les prémices du monde et les inclut pour élargir la conquête et la restitution de son essence. Le lien de l'écriture et du monde varie de la répulsion à l'intériorisation consciente, pour s'élever finalement à travers un détour essentiel vers sa propre destinée, c'est-à-dire la réalisation de l'œuvre.

Le texte littéraire n'entretient pas un rapport symbolique avec la réalité, même s'il s'y oppose pour se poser, et malgré l'apparence fugitive de la dépendance de sa négation à l'égard de ce qu'elle nie. Le symbole veut dire étymologiquement ce qui relie deux parties complémentaires mais séparées. La littérature, si elle était réduite à son rôle allégorique, et subordonnée à un statut métaphoriquement en retrait, serait alors simplement un miroir du réel, qui réfléchirait différemment selon les caprices de son créateur, les déterminations de son environnement, ou les conditions intérieures de sa fabrication. C'est pourquoi Blanchot insiste sur le fait que « le symbole étant la transcendance même du sens, son dépassement: ce qui à la fois libère le texte de tout sens déterminé, puisqu'à proprement parler il ne signifie rien, et libère le texte de sa force textuelle, puisque le lecteur se sent en droit d'écarter la lettre pour trouver l'esprit, d'où les ravages de la lecture symbolique, la pire façon de lire un texte littéraires »<sup>28</sup>.

La loi que l'écriture permet d'entrevoir prend nécessairement les abords de celle, réelle, parce que l'inscription scripturaire n'a aucune intention de s'évader du monde,

---

<sup>28</sup> M. Blanchot. *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 387.

étant même en quelque sorte, son redoublement expressif ; mais cette loi cultive par ailleurs sa contestation à l'ordre de l'existence suffisamment pour garantir une certaine intelligibilité négative et préambulaire, et ne pas sombrer d'autre part dans la gratuité de la réfutation.

Ecrire est par conséquent faire l'expérience du néant. C'est se déprendre de la sécurité factice pour s'ouvrir à la promesse indéfinie de l'absence, du retirement et de la mort. Le mot écrit « reste l'insaisissable, l'indésaisissable, le moment indécis de la fascination »<sup>29</sup>. Si l'insaisissable est ce qui ne s'appréhende d'aucune manière, qui correspond à l'instance première et négative, qui bouleverse déjà ce qui l'a institué et rendu possible, l'indésaisissable n'est pas une seconde transition dialectique et transfiguratrice, ce n'est pas le mouvement contraire et inéluctable vers la réalisation achevée de la littérature, c'est plutôt la dépossession de la volonté devant le désarroi suprême de l'écriture.

L'indésaisissable rend caduque une interprétation simple du processus créatif comme une négation banale par rapport au cours ordinaire du langage, ce mode expressif qui se laisse balloter par le vent de la vie vulgaire et dont la trajectoire ne change nullement à cause de la masse oppressante des objets, auquel il se surajoute d'une certaine manière. Le mot indésaisissable signifie dans sa double préfixation négative l'impuissance de la négation à exprimer l'exigence et l'originalité de ce qu'il devrait entrevoir, un espace de pure absence, d'une passivité et d'une extériorité absolues.

Ecrire, c'est faire l'expérience du dehors, c'est « se livrer à la fascination de l'absence du temps »<sup>30</sup> c'est donc une vision d'un univers de l'inexistence, un simulacre qui n'obéit à la temporalité ni à la spatialité communes. Le dehors est l'extériorité que l'écriture institue comme sa loi pour parvenir à l'œuvre. Mais la fascination pour ce monde incompréhensible n'est pas reliée au fantastique, auquel Sartre associe volontiers Blanchot. Dans un article vibrant « Aminadab, ou du fantastique considéré comme un langage. » le philosophe critique l'écriture de Blanchot en tant qu'elle substitue une réalité à l'envers de ce que le réel est en vérité. Le fantastique est donc de ce point de vue une rupture avec l'ordre et une irruption de l'étrangeté dans la

---

<sup>29</sup> *L'espace littéraire*, p. 19.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p 22.



logique implacable de la vie quotidienne. C'est une écriture « à l'envers dans un monde à l'envers »<sup>31</sup>.

Mais là où Sartre manque la protégée principale de la conception de l'écriture de Blanchot, c'est quand il considère que le monde érigée par cette écriture maintient un rapport référentiel avec celui-ci pour se révolter contre ou fonder une logique irrationnelle et à l'envers de l'endroit qu'est la réalité quotidienne. Alors que Blanchot ne cesse d'affirmer que le langage de l'œuvre est rivée vers le dehors impénétrable et inintelligible pour la raison humaine. « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »<sup>32</sup> Rien de tel dans le cas de Blanchot, qui ne reconnaît au récit que l'obéissance à ses principes propres, et pour qui le texte n'est pas la réalisation d'une intention étrangère ou l'allégorie d'un problème social, politique ou religieux. L'écriture crée sa propre référence en se créant et ne peut accepter rien de moins que l'autonomie de son évolution. D'où l'insistance sur ce que la lecture symbolique peut induire en erreur, qui coupe le texte de sa référence d'origine et immédiate pour déplacer la réalité de son sens dans un ailleurs. « La lecture symbolique est probablement la pire façon de lire un texte littéraire. Chaque fois que nous sommes gênés par une parole trop forte, nous disons : c'est un symbole. »<sup>33</sup>

La lecture et l'écriture découle de la même source et décrivent le même processus mais d'une manière inversée. L'écriture obéit à sa loi, mais qu'elle est cette loi ? Elle n'est pas transparente à l'écriture dans la mesure où l'acte est désormais désintéressé et ne se soucie de rien. Sa structure intérieure fait que l'écriture est perpétuellement une tension vers l'œuvre.

Dans la réalisation réitérée de l'œuvre, l'écriture se crée un champ autonome et définit ses propres lois et se donne ses ordonnances qui ne peuvent lui être dictées d'ailleurs sans dénaturer profondément sa mission qui est de tendre vers l'œuvre. De cette tension naît la circularité de l'écriture et le retour au même. La répétition n'est pas le jugement injuste d'une écriture incapable d'atteindre son essence, mais l'illustration de l'agitation intérieure pour faire de la traversée du sens une quête pour l'achèvement, qui est en même temps promesse infinie et inachèvement, car la

---

<sup>31</sup> Sartre. *Aminadab* in *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 126.

<sup>32</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Ed du Seuil, 1970, p. 29.

<sup>33</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 105.

complétude est inespérée quand la recherche de l'œuvre est considérée comme horizon à la création.

L'écriture produit lentement et patiemment de la présence, car la répétition est féconde de tout ce qui n'est pas elle-même quand son mouvement est la seule fin d'un processus qui ne vise que sa propre circularité. « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité »<sup>34</sup>. Ce point central est l'exigence de l'écriture attirée par le dehors insurmontable de l'absence, vers l'affirmation progressive de l'importance du désœuvrement dans la quête de l'œuvre. Ce cheminement vers l'œuvre fait de l'écriture un processus fécond et riche, même s'il se répète indéfiniment et s'il est condamné à chercher sans répit son point d'ancrage. « C'est le rapport d'écriture, rapport qui ne s'établit pas entre l'écriture et la production du livre, mais par la production du livre, entre écrire et l'absence d'œuvre. »<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> *L'espace littéraire*, p. 56.

<sup>35</sup> *L'entretien infini*, p. 622.

## 2. *L'épreuve de la nomination*

Ecrire est tout d'abord nommer. L'écrivain fait ainsi l'épreuve d'un dieu qui aurait créé l'univers en parlant. Cependant l'écrivain ne peut disposer de ce monde pour une construction à l'envers du sien, ni se régler sur la réalité pour affermir l'enracinement de son œuvre dans les profondeurs de la certitude. La nomination nécessaire à l'écrivain pour son entreprise est un acte singulier. Elle ne s'effectue qu'en reléguant l'existence du monde à l'extrême indétermination. Nommer ne peut se construire sur une alliance avec l'ici-bas, car un tel arrangement suppose une adhésion spontanée à l'ordre du monde qui ne peut satisfaire l'exigence de l'œuvre. Prendre sa plume affronte ainsi le fait qu'il y est quelque chose pour le démentir immédiatement, afin de pousser finalement la création vers son sens véritable, qui n'est plus calquée sur ce qui existe, donc qui n'est pas vraiment le produit d'une intention suprême, mais ce dont l'entière disponibilité corrompt la singularité de la genèse.

L'étrangeté inaugurée par l'écriture lui est par conséquent consubstantielle, parce qu'elle est *la différence* même. Non pas celle qui donne plus de cohérence au principe de contradiction qui régit la réalité, mais une différence radicalement autre, car ce que tente l'écrivain est la création d'une altérité irréductible, du fait précisément qu'elle se trouve inscrite au fond de la régularité mondaine, et qu'il introduit dans celle-ci une modification dans le mode d'énonciation qui ne peut se laisser récupérer par aucune théorie préétablie. Pourquoi faut-il alors parler d'un néant, car l'autre de ce monde-ci peut se traduire clairement sans avoir à se précipiter dans l'inutilité de la contestation ? Mais l'écriture est passive sans se déclarer inutile, car il y a au cœur de l'inactivité un sens léger du frivole qui s'institue, prend racine et consistance malgré son opposition, il est donc uniquement le revers de son contraire. La passivité, cependant ne peut être comprise comme la contrepartie d'un déjà-là, d'une action positive et déterminée, elle est l'autre de toute activité, et permet une relativisation monstrueuse de son ordre qui ne peut que doter l'écriture de toute la radicalité et de la profondeur de son expérience.

Le néant qu'aborde l'écriture nécessairement pour se faire un espace propre, un espace sans lois, ni contingence à la mesure de la folie timide que prend la simple révolte interne ; est un premier pas dans son règne extérieur et affranchi de toute

limites, même si elle ne répudie pas le mouvement de son refus, à la fois infiniment renouvelé et porteur de sa signification originaire. Ce renouvellement est une condition de sa possibilité, il institue certes un cercle vicieux et insurmontable, mais c'est parce qu'il récuse toute assurance dans la volonté qu'il peut se considérer comme un instrument de la genèse de l'écriture, et c'est ainsi que s'introduit un concept purement opératoire qui infléchit la brutalité du refus pour lui permettre une édification plus subtile et nuancée de l'espace littéraire. Cet éternel retour sur soi-même de l'écriture lui rappelle l'exigence de la totalité, l'impossibilité d'une complétude de son système, si tant est qu'il parvienne à surgir de la pesanteur des choses ; et l'errance auquel elle ne peut que se condamner à cause de son étrangeté. Le néant accompagne l'expérience de l'écriture, il l'habite comme potentialité non encore réalisée puisqu'irréalisable. L'écriture est un acheminement vers la parole de l'origine, vers l'œuvre. Elle se fait en conjurant son positionnement immédiat, pour tendre à la nuit ses tentacules, et ne peut la rejoindre qu'en se détournant de ce qu'elle rencontre dans le commencement de sa quête. La tension pour conceptualiser l'écriture est donc plus précise, mais plus problématique que celle de l'œuvre, tandis que cette dernière conteste clairement son assujettissement terrestre et n'est qu'une possibilité jamais atteinte, car elle prend ses racines dans un partage avec la nuit et la mort ; l'écriture est un acte qui ne peut que s'inscrire dans le monde, elle est l'intimité du dehors indomptable, mais également l'expression de la réalité ( puisque l'exprimer est déjà une négation de sa totalité écrasante, une doublure dans la chair du réel qui le destitue de sa toute puissance), une voix qui doit s'énoncer dans le jour pour aspirer à la nuit, sa finalité non téléologique. L'écriture dans son entreprise de nomination est hors langage, c'est-à-dire qu'elle ne peut être pensée en terme de communication, car elle n'est transmission d'aucun message et ne révèle rien, elle n'est même pas révélation du rien qui l'articule intérieurement, puisque le rien est ici encore pris comme chose alors qu'il doit être l'absence de toute chose. « Ce rien essentiel à partir duquel tout peut apparaître et se produire dans le langage, et dont la voix de M. Blanchot nous rappelle avec l'*insistance* de la profondeur qu'il est la possibilité même de l'écriture »<sup>36</sup>, affirme Derrida. L'écriture est contrainte au silence, car personne ne sait si un destinataire peut jamais prêter son attention à elle. L'écriture n'appartient pas au règne du sens, car elle impose un au-delà du langage.

---

<sup>36</sup> J. Derrida. *L'écriture et la différence*, Ed du Seuil, 1967, p. 17.

### 3. *Le mythe d'Orphée*

Blanchot indique en exergue à *l'espace littéraire* que le centre de la réflexion qu'il expose se situe dans les pages intitulées « le regard d'Orphée ». Pourquoi donc attribue-t-il tant d'importance à ce mythe, lui dont toute la pensée est centrale, et que la périphérie ne saurait délimiter? Orphée est un personnage important de la mythologie grecque, poète et musicien, il avait l'art de captiver les dieux et les hommes par son chant sublime, les mesures de sa lyre charmaient même les animaux sauvages et les bêtes égarées. Il entreprend de descendre en enfer armé de son chant et de sa poésie pour sauver Eurydice de la nuit. En ensorcelant Perséphone qui daigne finalement lui accepter son vœu, avec une seule condition cependant, ne pas se retourner pour voir sa femme dans les ténèbres avant de l'avoir entièrement sauvé, il est impatient toutefois et se retourne, et la perd fatalement et se perd lui-même peu après. Blanchot voit dans cette figure d'Orphée, dans ce poète enchanteur des dieux, lorsqu'il descend dans l'Hadès pour récupérer Eurydice, l'incarnation du destin singulier de l'écrivain poursuivant la quête de l'œuvre. Il convient de souligner à quel point l'interprétation blanchotienne de ce mythe est inversement proportionnée à sa banalité fabulatrice, car il a souvent été évoqué pour sa valeur anecdotique et d'un certain romantisme poétique.

Orphée veut ramener sa bien-aimée des enfers, mais ce n'est pas son Eurydice terrestre qu'il souhaite ranimer, c'est vers celle qui se confond avec la mort qu'il aspire, celle dont la nuit a fini par absorber les contours limpides. Il veut caresser l'inconnue qui garde encore l'habituel comme souvenir, et dont la chair devient l'idée de ce que les forces nocturnes peuvent seules incorporer. « Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie

familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclue toute intimité, non pour la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de la mort. »<sup>37</sup>

En se retournant pour regarder Eurydice, Orphée la perd pour l'éternité, la violence de son échec condamne moins son ambition que l'impatience n'en forme a priori la possibilité. Cet échec n'est pas allégorique, mais le prendre pour le dénouement malencontreux d'une traversée fera basculer le désir de la quête dans une binarité qui lui est étrangère. L'échec survient donc toujours, il est circulaire, la répétition lui assure l'espérance toujours renaissante et démesurée, et lui interdit la sérénité du renoncement. C'est ainsi que l'horizon de l'œuvre se dérobe à la vue de l'écrivain chaque fois qu'il pense pouvoir le rejoindre, mais ne pas se retourner pour regarder l'inaccessible, ce qui justement est une condition interne de la possibilité de l'écriture, est inconcevable. L'écriture se situe dans cette tension entre la patience du jour et la passion inévitable pour la nuit. Cependant, l'endurance calme et résignée appelle elle-même l'impatience de la démesure, l'apollinien et le dionysiaque se rejoignent et s'effectuent réciproquement. La noble simplicité trouve dans son antagonisme avec l'obscurité un agrément pour la tempérance de son geste, et la fébrilité ne se perd pas dans son délire par l'assurance renouvelée de la réalité. « L'impatience est la faute de qui veut se soustraire à l'absence de temps, la patience est la ruse qui cherche à maîtriser cette absence de temps en faisant d'elle un autre temps, autrement mesure. »<sup>38</sup>

L'écrivain, tel Orphée, ne peut s'approcher de l'œuvre qu'en se détournant, le détour rend l'écriture possible, comme recherche insatiable de son essence, du lieu de l'inspiration originaire. Le détour n'est pas l'assaut immédiat, tel que le concevait l'écriture automatique, ni l'attente indéfinie et résignée, c'est un entre-deux qui, toutefois, les conjugue et les dépasse, non pas parce qu'il trouve dans l'un ce qui manque à l'autre, mais c'est son exigence de ne pas se conduire docilement qui lui donne son caractère rebelle. Ainsi l'écriture s'opère obliquement auprès d'un objet sans forme, d'un horizon toujours absent, mais qui ne se lasse de rappeler sa présence toute dépouillée de ses règles communes ; faute de pouvoir distinguer son éclat dans l'opacité nocturne.

---

<sup>37</sup> *L'espace littéraire*, p. 226.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 228.

#### 4. *L'exigence fragmentaire*

L'écriture fragmentaire correspond bien à une évolution dans l'œuvre critique, théorique et narrative de Maurice Blanchot, ce qui est étonnant pour un auteur aussi radicalement différent, et dont la pensée-limite et sans concession se dresse hors des sentiers établis et reconnaissables, puisque le changement suppose une logique antérieure qui s'articulera autrement selon les termes de son développement progressif.

Il est pourtant possible d'apercevoir une forme d'une expression désordonnée et décousue même dans les textes premiers de Blanchot, mais elle reste souvent difficilement domptée sous les abords élégants et raffinés d'une langue classique et bien ciselée. La poursuite stylistique n'est pas encore subordonnée à la gravité de ce qu'elle entend déployer. L'écriture fragmentaire est une rupture violente dans la pensée de Blanchot, puisqu'elle tente d'interroger la fécondité de l'écriture fragmentaire, et non de se contenter de penser sur le texte littéraire lui-même.

Dans l'écriture fragmentaire, l'inquiétude conceptuelle rejoint le signe verbal et le contamine, la matérialité des mots même n'est pas indifférente à la pesanteur tragique dont elle est grosse. On assiste donc à un rapport beaucoup plus évident entre le vertige de la parole et sa propre transcription vibratoire.

A la corrélation inversement proportionnée de l'intelligible et funeste intensité et l'harmonieuse perfection scripturaire, Blanchot substitue un lien plus conforme à l'exigence communicative qu'il doit permettre, et qui culmine dans *l'écriture du désastre*, suite d'aphorismes qui n'ont que leur désordre pour loi. « C'est le véritable ordre et qui marquera toujours mon objet par le désordre même. »<sup>39</sup> disait déjà Pascal à propos de ses pensées.

Pour affirmer cependant le dérèglement de l'écriture et son incapacité à rendre compréhensible ce qui ne peut jamais le devenir, n'est-ce pas retomber dans le piège d'une volonté assimilatrice que de chercher à inscrire précisément ce dont le défaut même de l'écriture, sa clarté et son antagonisme en rehaussait l'exigence ? Ne fallait-

---

<sup>39</sup> B. Pascal. *Pensées*, Pocket, 2004, p. 351.

il pas précisément garder la forme intacte pour montrer la puissance négatrice de son fond ?

La contradiction contribue probablement plus à traduire l'enveloppement de la nuit, alors que sa dilution dans l'élément verbal n'en rend qu'imparfaitement le désastre absolu, elle corrompt même l'irréductibilité suprême en singeant la possibilité d'une extériorisation non encore advenue.

Mais, laisser la négation fondamentale dans son repliement opiniâtre, et ne permettre à son pouvoir qu'une émergence négative, lui qui transcende cette construction simple, à travers la dissonance formelle, revient à instituer l'écriture dans cette binarité habituelle, dont elle se fait fort de s'y soustraire.

L'écriture fragmentaire est donc tout à fait consciente de ses limites, qui l'ont rendu même possible et praticable, car elle s'élève contre la simplicité de l'opposition initiale entre l'idée et son pendentif graphique, qui croit révéler par cela même la rigueur originelle, alors qu'elle trahit la neutralité de l'absence, en l'articulant à ce qu'elle isole comme pure matérialité. Elle réussit ainsi la double aliénation de l'œuvre et de l'écriture sous les dehors de leur transparence la plus convenable.

L'expression saccadée dépasse également ce qu'elle peut parfois présupposer, c'est-à-dire son ambition de laisser la parole s'écouler au rythme convulsif de la pensée, ce qui est à la fois un retour à la simple opposition, entendue maintenant comme possibilité a priori, donc comme condition, elle s'élève ainsi par rapport à son statut précédent, uniquement opératoire, pour devenir objectivement transcendantale ; et une fausse conjecture, d'autre part, quant à la nature de l'absence, car c'est une domestication de l'inconnu qui croit se dépendre en mimant l'inimitable par excellence.

« L'exigence fragmentaire, exigence extrême, est d'abord tenue paresseusement comme s'arrêtant à des fragments, esquisses, études : préparations ou déchets de ce qui n'est pas encore une œuvre. »<sup>40</sup> Le discontinu est par essence la définition de l'écriture, il ne fait qu'énoncer la vérité sur la disparition de la totalité, il ne correspond pas à une étape dans le dépouillement de la forme pour communiquer avec sa substance, c'est tout d'abord la banalité du geste qui s'exprime à travers sa

---

<sup>40</sup> *L'écriture du désastre*, p. 99.



discontinuité, qui n'a jamais eu l'achèvement comme possibilité, même s'il l'a longtemps tenu pour une évidence.

Le fragmentaire est toutefois fortement motivé par l'histoire, ce n'est pas uniquement une exigence esthétique, lié à l'inconditionnalité de l'œuvre et de la manière dont elle peut s'exposer à travers une écriture, qui manifeste à travers son impuissance à s'assembler la puissance qu'elle tente de rendre par des halètements irréguliers.

## 5. *L'écriture et le désastre*

Le désastre est un événement historique précis, un fait qui a causé principalement une amorce progressive dans la manière même de rendre l'écriture responsable de son fardeau, puisque la matérialité graphique est également génitrice de sa propre signification, donc elle doit rendre compte de son implication, en se déflagrant à la mesure du désastre qu'elle véhicule.

Le désastre pour Blanchot est la shoah, c'est l'unique événement qu'il considère avec une morale inflexible, car il ne se réduit pas uniquement à ses conséquences au niveau social, ou humanitaire, il met en cause l'art, la littérature, la philosophie, les sciences. Tout ce qui a précédé la shoah, ne peut plus être perçu de la même façon, car c'est pour Blanchot la fin de l'histoire, la montée ultime de la barbarie de l'homme, la plus grande mise en question de la civilisation.

Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, le crime se révèle dans toute sa gratuité, car l'homme n'est plus condamné pour son origine, son étrangeté, sa religion. L'holocauste met en scène la radicalité du crime, qui ne prend en compte rien qui peut rétrospectivement le justifier, ou du moins l'inscrire dans une concaténation causale et nécessaire, même une explication psychique qui sonde l'âme humaine, son obscurité et tout ce dont on ne peut la soupçonner, n'éclaire pas l'horreur de la seconde guerre.

Maurice Blanchot, adhérent à l'extrême droite pendant sa jeunesse, ne refuse l'hitlérisme que par son nationalisme acharné<sup>41</sup>, il reste également célèbre dans les années trente pour ses critiques antisémites de Léon Bloom, qui est d'origines juives. Il ne prend conscience de l'ampleur de ce qui s'est passé aux camps de concentration que très tardivement. Il a vu cependant d'une manière prémonitoire l'absurdité de l'antisémitisme dans un roman comme *Aminadab*<sup>42</sup>, où on assiste clairement à une forme de banalité du mal.

Maurice Blanchot, un homme d'une grande contradiction, qui apparaît surtout dans son style, dans les oppositions qu'il juxtapose interminablement, est politiquement irrécupérable. La forte amitié qui le lie avec Emmanuel Lévinas depuis l'université de

---

<sup>41</sup> C. Bident. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998, p. 351.

<sup>42</sup> M. Blanchot, *Aminadab*, Gallimard, 1942.

Strasbourg, témoigne de la difficulté de l'assigner précisément dans une case politique, puisqu'il ne rend allégeance à aucun parti ouvertement.

Comment comprend-on alors l'écriture du désastre par rapport à l'introduction de l'historicité ? Car une inscription historique tend à relativiser une affirmation qui ne prend toute sa puissance que si elle n'est plus temporelle. Le désastre est donc ce qui transcende précisément sa momentanéité, qui est d'une radicalité telle qu'on ne peut le réduire à une suite d'événement historiques, qui pourront prendre à la suite la consistance éphémère des souvenirs passés.

« Ecrire un poème après Auschwitz est barbare »<sup>43</sup> disait Adorno. Cette exigence est pour Blanchot indiscutable, même s'il la dépasse, lui dont le fond obscur de la pensée peut se complaire dans la grave négativité de cette conception, car condamner l'art au silence est tout à fait futile, parce que la tragédie ne se suffit pas à l'interdiction pour se rappeler à elle-même son importance, elle essaie ainsi de se prémunir contre l'oubli éventuel, alors que sa gravité la dispense de toute censure inutile.

Le désastre excède l'extermination des juifs, ou la réduction de l'être au non être, c'est l'anéantissement ultime que le langage est sommé de renaître pour pouvoir le raconter. Qu'en est-il alors de cette nouvelle écriture, l'écriture du désastre, qui seule peut reconnaître son illégitimité pour approcher la nuit de l'horreur indescriptible ?

« L'exigence fragmentaire, liée au désastre. Qu'il n'y ait cependant presque rien de désastreux dans ce désastre, il faudra bien que nous apprenions à le penser sans peut-être le savoir jamais. »<sup>44</sup> Une volonté didactique, étrangère à la réflexion des années 50 et 60, se trouve dès-lors impliquée dans les derniers livres de Blanchot, mais ce n'est pas une morale ordinaire, une exhortation au bien et une interdiction du mal, car le mal dont il est question maintenant est la cruauté la plus extrême qui a jamais eu lieu. (Le fait que Blanchot se brouille définitivement avec ses compagnons de l'extrême gauche à la fin des années soixante à cause du conflit israélo-palestinien, dont la plupart soutiennent une souveraineté palestinienne, n'est pas anecdotique, pour quelqu'un qui, comme lui, se dévoue inconditionnellement, au moins en pensée, à l'état juif)<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> T. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, s. 30.

<sup>44</sup> *L'écriture du désastre*, p. 99.

<sup>45</sup> C. Bident, *op. cit.*, p. 499, et « être juif » in *L'entretien infini*, p. 180.

L'inscription réelle de l'unique désastre ne lui retire pas l'univers spéculatif et intime qu'il s'est créé simultanément. L'écriture ne peut ainsi se dérober à l'interrogatoire<sup>2</sup> sévère qu'elle doit subir, elle qui s'est toujours maintenue derrière son innocence graphique pour livrer au monde l'idée et la parole. Le désastre est désormais la plaie de l'écriture, qui ne peut disparaître, et qu'elle est condamnée de raconter indéfiniment. Le fragment peut seul montrer la faiblesse de l'expression, sa passion et son châtement, une légère sanction certes, mais dont la longueur de la peine et la décomposition infinie remplacent le simple et unique verdict du silence. L'infini donc est une tâche que l'écriture doit commuer, idée en soi paradoxale parce que l'infini ne peut se déployer dans le mouvement limité et spasmodique de l'écriture, mais c'est cette disparité qui fait ressortir à contrecoup la possibilité de cette liaison étrange entre l'écriture, qui doit se dissoudre, imparfaitement, car la perfection du morcellement ne supporte pas l'exigence de son impureté originale ; et le désastre, qui ne laisse plus à la possibilité de l'expression le travestissement innocent qu'elle a tant exploité.

Nous allons maintenant essayer de considérer plus profondément la relation entre l'écriture et le désastre, au-delà de l'épisode historique, pour déterminer leur conditionnement et dépendance réciproques, l'antériorité éventuelle de l'un sur l'autre, et leur corrélation dans l'élément du fragment.

Le triptyque en question est tout à fait énigmatique à mettre en scène pour explorer son intériorité. Le désastre d'abord, éternisé par le devoir de persistance de sa réalité, prend les proportions de la sphère d'un univers éthique dans lequel flotte les corps informels de l'imaginaire et de la création, il est vaste comme la vérité, et désigne désormais le canon de l'écriture à venir. Cette écriture se voit vider de sa substance métaphysique, la loi de sa transparence dans l'élément matériel ne peut plus lui servir d'échappatoire contre la gravité de la responsabilité historique, elle ne doit s'agripper qu'à la maigre promesse du discontinu, qui a l'avantage d'avouer ses origines suspectes.

Le fragmentaire devient pour l'écriture une exigence, cette forme qui traduit souvent à travers sa brièveté et sa concision stylistique les tournures spirituelles et les sentences lapidaires, sanctionne maintenant l'écriture en lui imposant la dissolution formelle sans lui permettre la prolixité aphoristique. Mais de quelle nature est cette exigence ultime ? « Dans son approche de l'expérience de l'écriture, il paraît que l'écrivain est

aux prises avec une pluralité d'exigences : l'exigence de la littérature, l'exigence du monde, l'exigence du salut, l'exigence de l'expérience, l'exigence de la solitude, l'exigence de l'origine, l'exigence du retour, l'exigence de la parole, l'exigence de la poésie, l'exigence vide de l'infinité, l'exigence de l'œuvre, l'exigence secrète de l'art, l'exigence de la mort, l'exigence d'une pauvreté initiale, l'exigence du dehors »<sup>46</sup>.

L'exigence du fragment ne fait qu'un avec l'exigence de l'écriture elle-même, une contrainte immanente à son déploiement propre. Le fragment n'est pas une partie d'une totalité oubliée ou perdue et qu'il s'agit de reconstruire, c'est l'essentialité de l'écriture qui s'exprime à travers son inadéquation à l'achèvement projeté et implicitement admis dans les conceptions littéraires traditionnelles. « Ne pouvoir plus écrire qu'en rapport avec le fragmentaire, ce n'est pas écrire par fragments, sauf si le fragment est lui-même signe pour le fragmentaire. »<sup>47</sup>

L'écriture ne saurait ignorer cette identification, où se concourent l'histoire, la nécessité d'une dissolution qui ne conserve ni l'autonomie de la partie isolée, ni le souvenir d'une unité révolue, et son exigence propre de tendre vers l'inconnu tout en soumettant sa réalité à reconnaître l'ombre de l'imaginaire. Si l'écriture est originairement fragmentaire, c'est que le monde dans lequel elle s'inscrit n'est pas la totalité harmonieuse et ordonnée qu'on aimerait bien croire, le chaos est l'essence de la vie, la perte est la condition de l'homme. Cet homme « épars et discontinu, et non pas momentanément, comme cela s'est produit à d'autres époques de l'histoire, mais à présent c'est l'essence même du monde d'être discontinu »<sup>48</sup>.

Le fragment n'est pas le constat désolant d'un échec, c'est la vérité profonde de l'existence reflétée par les mots. Ainsi l'écriture est d'essence fragmentaire même quand elle ne semble pas le reconnaître. La spécificité alors du fragmentaire comme forme oscille entre son retirement hautain et son devoir de rejoindre une plus grande extension pour témoigner de son importance. L'écriture fragmentaire chez Maurice Blanchot dépasse ces deux significations tout en conservant de chacune la puissance dont elle peut doter l'expression. Le fragment est avant tout nécessité, historique et stylistique, car il permet à l'écriture de manifester ses irrégularités, sa dissymétrie et son inadéquation à la parole entendue comme communication. Cependant la

---

<sup>46</sup> A. Cools. *L'exigence fragmentaire*, in Blanchot, *Les cahiers de l'Herne*, 2014, p. 341.

<sup>47</sup> *Le pas au-delà*, p. 61.

<sup>48</sup> *Le livre à venir*, p. 165.

discontinuité peut du même coup autoriser l'écriture à exercer sa puissance et tendre vers une forme d'autonomie, loin des conventions textuelles habituelles.

L'écriture fragmentaire est finalement, comme toutes les idées de Blanchot, bien inscrite dans un temps particulier, qui peut jeter l'ombre de ses conditions sur le développement de tel ou tel intuition, cependant, au-delà de la contingence historique, aussi déterminante soit-elle accidentellement, le déploiement de la pensée ne peut que se faire au détriment de ses conditions de possibilité réels et de ses motivations subjectives. Puisque cette sensiblerie et cet attachement métaphysique pour un événement, brouille la conception des idées dont il a permis la naissance, car pour dépasser l'opposition du subjectif et de l'objectif, dans l'élément du neutre caractéristique de la pensée de Blanchot, il faut faire abstraction de la circonstance, qui surdétermine ce dont le défaut de détermination définit le vertige constitutif.

L'exigence fragmentaire est l'essence même de l'écriture, vers la quelle elle s'achemine progressivement, où la coïncidence est toujours en voie de constitution, elle qui ne peut jamais se réaliser pleinement, le fragment témoigne de cet effort, et se maintient toujours entre sa matérialité brisée qui introduit l'écriture dans l'attente de l'œuvre, et son versant tournée vers la nuit qui la retire du déroulement tranquille des objets. Parce que « L'écriture n'est nullement un instrument de communication, ce n'est pas une voie ouverte par où passerait seulement une intention de langage. C'est tout un désordre qui s'écoule à travers la parole, et lui donne ce mouvement dévoré qui le maintient en état d'éternel sursis »<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Ed du Seuil, 1972, p. 21.

## 6. Conclusion

L'écriture est la voie royale vers la nuit, Orphée ne symbolise pas la mission de l'écrivain et Eurydice n'illustre pas l'œuvre jamais atteinte dans l'intimité de sa retraite nocturne. L'écrivain est Orphée réellement, ce n'est nullement une anecdote sur la quête inespérée de l'œuvre, qui a vraiment tout d'une bien-aimée illusoirement reconnaissable dans la clarté du jour, mais hors d'atteinte dans son repliement obligatoire et dans l'essence de son mystère.

L'écriture est la concrétisation consciente de sa nullité de la littérature, c'est le double monstrueux du néant sous la lumière aveuglante du soleil mais également la poursuite toujours reprise de l'œuvre qui ne peut se satisfaire d'une conceptualisation fixe, l'écriture est essentiellement un mouvement que la volonté de l'absence rend vain et éternellement circulaire. C'est cependant ce retour qui engendre son contraire et crée réellement les conditions pour rendre la quête de l'impossible infiniment impossible. Car cette quête poursuit la littérature, « cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit »<sup>50</sup>. La littérature et l'œuvre sont antérieures à l'écriture mais ne peuvent cependant être connues dans leur extrême éloignement qu'à partir d'elle. Cette conception de l'œuvre vouée à la passivité car elle ne peut être atteinte dans l'affairement besogneux peut sembler trahir plus qu'elle n'affirme la volonté d'opposer le monde comme activité laborieuse et la littérature comme ce qui en échappe. Parce que la passivité n'a ni la force du retirement ni la proclamation majestueuse et paradoxale pour ouvrir vers l'approche de l'essence de l'œuvre. Cependant, c'est à partir de son murmure silencieux et sa neutralité modeste que la passivité peut réussir le double exploit d'un triomphe solennel et de la sérénité du désengagement.

Pour conclure, nous allons essayer de voir l'importance de l'histoire dans le développement de la conception de l'écriture, qui n'est pas uniquement réservée à Auschwitz. L'écriture pensée en elle-même est un thème qui apparaît au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle et ne cesse d'évoluer depuis. Au déchirement progressif de la conscience bourgeoise correspond une montée en puissance de ce malaise dont l'écriture serait dépositaire et la plus éclatante manifestation. Avec Flaubert et son

---

<sup>50</sup> *L'espace littéraire*, p. 24.

artisanat du style commence cette poursuite frénétique d'un langage parfait, c'est en fait le symptôme de la rupture entre l'écriture et le monde, et non pas simplement le divorce entre l'écrivain désormais solitaire et la société qui l'accable avec ses exigences étroites.

La rupture devient beaucoup plus accusée depuis Rimbaud et Mallarmé qui créent une écriture du silence, une parole poétique soucieuse de sa pesanteur séparée de celle, écrasante, du monde. Cette poésie de la poésie est une poursuite de l'impossible, mais ce n'est pas la caution de son impuissance que de sombrer dans l'éternelle répétition enveloppée dans la solitude essentielle, cette démarche elle-même devient la garantie de l'autonomie du langage poétique et de son affranchissement de toutes les modalités qui peuvent l'assujettir dans le service d'une autre que la littérature elle-même. Maurice Blanchot appartient à la génération ultérieurs d'écrivains et penseurs qui prennent cette impossibilité pour acquise et ne développent point vainement leurs tentatives dans le sillon déjà tracé des anciens, il pousse plutôt son écriture vers une forme nouvelle, qui est l'écriture du neutre ou *l'écriture blanche* selon Roland Barthes.<sup>51</sup>

Cette dernière forme de l'écriture s'inscrit certes dans le développement historique de l'expression liée aux grands bouleversements du siècle, elle suit logiquement la précédente et est son rejeton inavoué, mais c'est une écriture qui assume la supercherie littéraire et l'indique du même coup, elle est consciente de son imposture mais ne peut la dépasser dans une sorte de retour en arrière au mutisme, car l'homme finit par persuader l'écrivain de la nécessité de son engagement face aux horreurs de l'histoire et devant la gravité de ses crimes et l'exigence de son implication concrète (Sartre). L'écriture continue donc à dénoncer ses propres difformités et elle enchaîne interminablement les confessions qu'elle se dicte à elle-même, ce qui amorce ce degré zéro de l'écriture, parfaitement lucide de son imperfection mais poursuivant néanmoins la quête sourde de s'affirmer une nouvelle fois.

Blanchot ne s'inscrit pas toutefois, complètement, dans cette nomenclature historique, il est le prolongement légitime de Mallarmé et celui qui préfère renouer avec la suprême exigence du silence que d'essayer de se dépasser dans une gratuité futile et dans l'asservissement de la littérature pour ce qu'elle n'est pas.

---

<sup>51</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 49.



## **Chapitre III : La tâche du critique**

## *1. La critique comme pouvoir de liaison*

Maurice Blanchot est principalement connu pour son œuvre critique, dans laquelle on admet souvent la pensée abstraite et théorique sur la littérature. Depuis *Faux pas*<sup>52</sup>, publié en 1943, recueil d'articles critiques qui interrogent les œuvres de Paulhan et Mallarmé entre autres, jusqu'au début des années 90, Blanchot ne cesse jamais de dialoguer avec les œuvres marquantes de son siècle, ou plus antérieures comme celles de Hölderlin, Pascal ou même Homère !

La critique littéraire dans le travail de Maurice Blanchot est inséparable de la réflexion sur la littérature, elle constitue même le versant pratique de ce qui est théorisé d'une manière plus abstraite, dans les méditations plus poussées de *la littérature et le droit à la mort*<sup>53</sup> ou *la solitude essentielle*<sup>54</sup>, pour ne prendre que ces deux exemples. Nous ne pouvons pourtant établir une distinction claire entre la pensée centrée sur elle-même, qui prend son fondement dans l'essence de son objet et se développe à partir de la concrétisation progressive en s'appuyant sur les références qui peuvent lui servir d'illustrations ; et la critique qui s'élève vers sa propre substance en partant du divers institué. C'est ce double mouvement que nous pouvons trouver dans la critique de Blanchot, mais il faut pourtant le nuancer pour parvenir à percevoir l'importance de la critique dans la détermination de la question littéraire.

La critique est d'abord un discours avec d'autres œuvres, qui ont la particularité de prendre souvent pour objet le fait d'écrire lui-même en compte (comme Mallarmé, Kafka, Novalis, Valéry, Lautréamont, Rilke, René Char, Michaux, Borges, etc.). Il y a ainsi une affinité manifeste entre ses œuvres et la critique elle-même, même si la vaste production critique peut être suspecte de favoriser occasionnellement des questions contemporaines, et prendre son importance plutôt dans le monde du journalisme auquel Blanchot à longtemps appartenu, et qu'il lui a même permis de publier ses écrits les plus marquants ; que dans la problématique pure de la littérature, donc de céder à la tentation facile qui anime l'esprit polémique, de préférer la légèreté et l'adresse du style ironique, et de réserver à la lente et fastidieuse méditation sur les œuvres imposantes ce qui peut survivre à l'instantanéité de la mode du temps.

---

<sup>52</sup> M. Blanchot, *Faux-pas*, Gallimard, 1943.

<sup>53</sup> « La littérature et le droit à la mort », in *La part du feu*, p. 291-331.

<sup>54</sup> « La solitude essentielle », in *L'espace littéraire*, p. 13-32.

Dans des comptes rendus consacrés à Sartre, Gide ou Breton, l'accent polémique est aisément discernable, mais l'importance du débat et l'exigence de s'engager excèdent leur inscription temporaire et ne sont pas assignable à une mode passagère, cela répond plutôt de l'ampleur de la question discutée et de ses retombées sur la configuration de la scène intellectuelle. Ainsi un essai comme *Comment la littérature est-elle possible ?*<sup>55</sup> est certes consacré à Paulhan, mais il véhicule le compromis qui guide le moment de la brève recension vers l'éternité du discours essentiel, comme il permet la corrélation entre la dispersion spéculative et la réalisation précise.

De la même façon, la réflexion la plus abstraite sur la littérature ne peut demeurer étrangère à la vie réelle, son expression n'est pas du tout désintéressée à cause de la logique implacable qu'elle articule comme pour faire mieux ressortir à contre coup le degré de son implication existentielle.

La construction de la réflexion de Blanchot sur la littérature ne se réduit pas à la double figure théorique et critique, ils s'entremêlent et se conditionnent réciproquement, car en poursuivant l'interrogation des romans de Kafka ou des poèmes de Char, Blanchot ne tient pas uniquement compte de l'univers des œuvres étudiées objectivement, pour éclairer leurs genèses, les structures qui les sous-tendent ou la marque de singularité qu'ils ont introduit dans l'histoire littéraire, mais c'est avant tout l'inquiétude qui caractérise la relation entre le passage étudié et la possibilité de la littérature, l'entente féconde entre le travail du penseur et la tâche du critique qui libèrent la réflexion extérieurement motivée et la pensée absorbée et impassible de leurs chaînes conceptuelles.

Nous allons traiter dans cette partie uniquement des études sur Mallarmé et Kafka, dans la mesure où ils constituent quantitativement une grande partie de son œuvre critique, et parce qu'ils permettent, entre autre, d'ouvrir plus largement sur la réflexion à propos de l'énigme littéraire.

Les commentaires que Blanchot réserve à Mallarmé et Kafka sont d'une profondeur étonnante et constitue une pensée à part, qui peut être étudiée indépendamment de son inscription intellectuel et historique. Affirmer l'authenticité de la critique de Blanchot est important par la nécessité d'introduire une distance entre la simple forme de

---

<sup>55</sup>M. Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible ?*, José Corti, 1942.

l'article qui paraît répondre à des exigences transitoires et dont l'actualité est cautionnée par l'oubli irrémédiable, et la production d'une œuvre originale qui ne verrait la croissance d'un intérêt illusoire que par la fabrication de l'objectivité dans l'art.

Parler de commentaire est partiellement erroné, car les dialogues que Blanchot instaure ne sont ni des interprétations ni des paroles qui se surajoutent au corps principal pour lui donner une prétendue clarté ou en infléchir la logique intérieure selon des lecteurs potentiels. Mais il s'agit avant tout de l'éclosion d'une pensée hautement attentive au silence de la littérature qui ne saurait transmettre une voix vaste comme la vérité que dans le bruissement des vers de Mallarmé, ou dans l'inquiétante étrangeté des récits de Kafka.

## 2. *Stéphane Mallarmé*

L'écrivain auquel consacre Blanchot le plus de son énergie critique, mais également celui qui lui permet d'articuler l'essentiel de sa pensée esthétique, est Mallarmé. Il ne tient pas cependant la fameuse distinction que le poète instaure entre langage commun et langage essentiel dans le seul domaine de la poésie, il l'élargit plutôt à sa propre approche de la littérature et ne cesse de la radicaliser dans la sphère de l'œuvre indépendamment de son implication dans l'espace des choses, car il existe un espace littéraire qui définit ses propres lois.

Mais disposer de son espace propre maintient une relation évidente avec la dépossession de toute espace qui donne possibilité et condition d'existence. Cette double exigence est partout perceptible dans les études sur Mallarmé, qui essaient de mettre le point sur la radicalité de la quête de l'écriture et le désespoir qui correspond à la perte de tout repère dans la recherche de l'origine ou dans l'aspiration vers le langage parfait qui efface toutes les barrières entre l'expression subjective et le mot qui doit atteindre sa propre substance dans le poème.

Blanchot n'affronte jamais le texte poétique lui-même, se distinguant ainsi d'une longue tradition exégétique qui paraphrasait le poème dans une prose où elle analysait minutieusement la structure syntaxique, la logique des images déployées, etc. pour trouver finalement un sens ou plusieurs, et affirmer une interprétation ou accepter leur multiplicité selon le contexte littéraire, historique ou sociale du poète ou de la période qui l'a précédé et conditionné, ou suivie et s'en est inspirée. A part quelques allusions brèves à des textes que pourtant il connaît par cœur, c'est le rêve poétique de Mallarmé et sa conception de la littérature que Blanchot ne cesse de commenter et d'exploiter pour alimenter ses propres réflexions.

Mallarmé dans sa solitude essentielle, c'est ce qui intéresse Blanchot, et non la critique ou l'interprétation qui prend les œuvres dans leur particularité par rapport aux normes établies pour étudier leurs écarts singuliers et leur fidélité à des modèles préexistants. Car l'œuvre se rapproche le plus d'elle-même quand tout est ignoré sur sa genèse, les conditions de sa conceptions, et même le nom de son auteur qui n'éclipse pas la prédominance que doit avoir l'œuvre indépendamment de ce qui a permis sa réalisation.

S'il traite de la poésie mallarméenne en générale, Blanchot fait une grande place à la prose critique de Mallarmé, et notamment quand il évoque le « désir indéniable (à mon temps) de séparer en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. »<sup>56</sup>. Cette célèbre distinction trouve une grande fortune dans l'interprétation de Mallarmé, qui se les approprie et les prolonge. Le double état de la parole est celui du langage quotidien et du langage poétique. « Nous voudrions rappeler certains de ces textes et les affirmations constantes qu'ils renferment. Peut-être retrouverons-nous les préoccupations et aussi des préjugés proches des nôtres.»<sup>57</sup>

Les préjugés dont parle Blanchot est la séparation radicale entre poésie et expression quotidienne, non pas pour le repousser, mais pour montrer l'insuffisance de cette distinction simple et l'incapacité qui l'empêche de pouvoir épuiser la vérité de l'écriture poétique.

Les deux figures sont donc, l'une inscrite spontanément dans le monde social, dans la réalité concrète, et l'autre, se présentant comme un langage essentiel, qui coupe toute relation avec le référent mondain, et s'affirme dans son éloignement et son abstraction. Il est d'un côté un moyen pour rendre la communication possible et fonctionne dans la multiplicité phénoménale dans l'existence factuelle. D'un autre il est l'expression du monde poétique et fictionnel, qui n'accepte pour principes que les siennes propres et s'isole dans la création de son espace nouveau et séparé de la communicabilité déterminante pour tout discours mondain. L'expression centrée sur elle-même est la principale caractéristique du langage poétique, l'écart ainsi dessiné n'est pas simplement stylistique, mais il est constitutif de l'espace poétique lui-même. (L'anomalie principale de cette définition qui se base sur l'écart est qu'elle ne reconnaît qu'une autonomie illusoire au langage poétique en le dérivant par rapport à une norme reconnue, il est donc en quelque sorte une perversion du langage commun et des principes de communication *normaux*, c'est cette indexation sur le monde réel qui aliène l'espace poétique et l'assujettit au moment où elle lui reconnaît ses lois caractéristiques et son indépendance dans un au-delà de la parole que Blanchot entend affirmer en radicalisant la séparation mallarméenne et en faisant du langage poétique un langage essentiellement autre.)

---

<sup>56</sup> S. Mallarmé, *Vers et prose*, Garnier-Flammarion, 1977, p. 151.

<sup>57</sup> *La part du feu*, p. 37.

La lecture de Blanchot libère l'entreprise poétique de Mallarmé de son hétéronomie que continue à lui prescrire, inconsciemment ou avec une mauvaise foi, la postérité. C'est ainsi que pour Sartre « l'impossibilité du poète symbolise l'impossibilité d'être homme »<sup>58</sup>, cette interprétation fondée sur l'insistance à ne pas reconnaître à la littérature ses propres lois dans le régime de l'absence, fait que l'espace poétique serait toujours l'envers du décors, l'impuissance à soutenir la réalité, et que la fiction serait toujours une fuite du réel dans l'instant où elle entend sa rupture comme l'acte d'une fondation nouvelle et originale, qui poursuit l'éternel à partir du transitoire, et cherche infiniment l'infini en ne tombant pas dans l'illusion de la possibilité médiante de s'y coïncider.

La réflexion mallarméenne revisitée par Blanchot, ne fait du langage littéraire ni l'envers du monde, ni la prétention à sa représentation fidèle. Les deux ont le tort de demeurer prisonnier d'une conception de la littérature comme interprétation du réel, et si la seconde le prend clairement pour fondement, la première dissimule son appartenance servile dans l'élément de la libération du langage poétique. Finalement ce langage qui supprime l'objet qu'il nomme, c'est une parole brute qui élabore son espace de pure négativité. Et si « La littérature tend à construire un objet. Elle objective la douleur en la constituant en objet. Elle ne l'exprime pas, elle la fait exister sur un autre mode, elle lui donne une matérialité qui n'est plus celle du corps, mais la matérialité des mots par lesquels est signifié le bouleversement du monde que la souffrance prétend être »<sup>59</sup>, c'est pour reconnaître immédiatement que cette recreation est un meurtre, car « le silence, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature. »<sup>60</sup>

Le langage de Mallarmé est un langage « dont toute la force est de n'être pas : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence. »<sup>61</sup> Si l'être du langage poétique est son unique affirmation, on comprend dès lors son apport corrosif par rapport au monde, le non-être au monde de la parole poétique se déploie en trois étapes, qui ne doivent pas être hiérarchisées ni ordonnées chronologiquement, puisqu'elles ne constituent pas des parties d'un processus plus général et les unités d'un tout qui les dépasse. La première modalité est en effet la

---

<sup>58</sup> J-P Sartre. *Préface, Mallarmé, Œuvres complètes, Poésie*, Gallimard, 1970, p. 8.

<sup>59</sup> *La part du feu*, p. 38.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>61</sup> *L'espace littéraire*, p. 38.

force négatrice qui exprime la soustraction du cours de l'affairement mondain, ce qui ne veut nullement dire que le poème serait hypostasié et que son essence intelligible surplomberait dans une indifférence hautaine la sphère terrestre.

La deuxième instance qui est probablement plus approfondie, mais n'est pas le dépassement dialectique de la première, révèle une inquiétude plus vive. A l'inverse de la première où l'efficacité de la négation tenait à l'assimilation de l'être à la matière, ce n'est pas la contingence de l'être mais sa transcendance qui a lieu, car la corrélation de son versant déperissant annonce la souveraine gratuité de son affirmation. L'être ici n'est plus projeté selon l'horizon de sa non-compréhensibilité mondaine qu'il ne s'affirme du même coup et par un mouvement similaire comme pure essence.

Le troisième terme qui exprime en fait une infinité vertigineuse, correspond au geste blanchotien propre et à sa synthèse singulière, qui submerge la négativité d'une naïveté qui s'oubliait et l'affirmation triomphante au mépris de toute opposition brutale entre sensible et intelligible, dans l'absolue négation d'elle-même, dans la neutralité silencieuse du désœuvrement, une neutralité qui n'est pas une modeste résignation devant le déchirement tragique entre l'essence de la parole poétique et le réel.

Cette réflexion est le ressort d'un dialogue entre Blanchot et Mallarmé, ou plutôt entre deux conceptions esthétiques et philosophiques originales et étrangement concomitantes. Le critique s'insinue dans l'œuvre qu'il commente, pour ainsi dire, de l'intérieur, à partir de ses propres codes et exigences, comme s'il était plus que le prolongement vibratoire d'une parole individuelle qui préférerait le silence, non pour l'explicitier dans une démonstration qui aliène son objet plus qu'elle ne l'éclaire, car il est irréductible à toute analyse, mais il déploie une pensée très attentive aux moindres frémissements du langage mallarméen.



### 3. *Franz Kafka*

Si Mallarmé est le plus abondamment commenté, c'est en Kafka que Blanchot reconnaîtra le plus grand écrivain du siècle<sup>62</sup>, et c'est bien lui qui conserve le plus d'affinité avec Blanchot critique et romancier, au point qu'*Aminadab* par exemple aurait pu surgir de la plume de l'écrivain pragois, même s'il reste encore proche de l'extrême-droite partisane d'une littérature nationale en 1942, date de la publication du roman<sup>63</sup>. L'univers trouble et inquiétant d'*Aminadab*, la passivité des protagonistes, l'étrangeté de la logique qui structurent l'intrigue, le grouillement inattendu des événements et l'ordre irrationnel de leur succession, ainsi que la vague atmosphère étouffante de prédictions et d'anticipation sur ce qui deviendra la perversion la plus radicale du siècle, et enfin l'absurdité générale et jusqu'au procès du langage romanesque traditionnel, tout cela constitue des éléments communs et rapprochent Blanchot romancier de Franz Kafka.

Cependant, c'est dans l'œuvre critique que l'influence de Kafka est la plus patente, et que l'admiration illimitée que Blanchot porte pour lui éclaire à travers des correspondances manifestes et parfois secrètes la réflexion sur la littérature et sur la mort. Quelle est donc la nature de cette critique qui ne prolonge pas une œuvre partiellement théorique comme dans le cas de Mallarmé, ni n'intervient dans des occasions précises de publication comme dans les articles sur René Char, Georges Bataille ou Samuel Beckett. Cette critique est la plus immotivée qui soit par rapport aux conventions journalistiques et à la tonalité légère et spirituelle des revues littéraires, c'est un genre qui ne porte aucun nom puisque la relation entre le commentateur et l'œuvre qu'il commente est non reproductible dans d'autres contextes.

Kafka a connu l'une des postérités exégétiques les plus étendues au XX<sup>ème</sup> siècle, son écriture singulière, l'univers étrange qui émane de ses romans et nouvelles et sa vie enveloppée d'ombre ont accentué la multiplicité des critiques et des interprétations, qui essaient, chacune, de se l'approprier et de prendre un motif de son œuvre pour l'étendre aux autres et déterminer ainsi les principes qui permettent de lire l'œuvre et

---

<sup>62</sup> C. Bident. *op. Cit.*, p. 19.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 204.

d'entrer dans le récit doté de la plus grande compréhension possible pour épuiser le plus profondément la signification et la portée du texte. Pour bien voir la spécificité de la lecture blanchotienne et en quoi elle se distingue des autres commentateurs, il convient d'exposer sommairement les plus importantes afin de marquer leurs limites, car c'est là où s'arrêtent ces interprétations que commence vraiment celle de Blanchot.

Les aspects les plus reconnaissables dans l'écriture de Kafka, l'étrangeté de ses écrits, l'absurdité de son monde, mais la vérité nue que ne voile aucun artifice poétique, qui est un thème assez récurrent dans le néo-impressionnisme allemand s'opposant au symbolisme vieillissant d'un Stefan Georg, sont très tôt reconnus par le premier lecteur et l'ami intime de Kafka, Max Brod<sup>64</sup>. Avant qu'il n'avance de plus en plus après la mort précoce de l'écrivain en 1924, vers l'assignation de thèmes religieux à cette écriture, qu'il relie principalement à la tradition hassidique et kabbalistique, et d'interpréter l'œuvre à l'aune d'une élévation mystique vers le dieu des juifs et comme une illustration de l'errance infinie de l'homme ici-bas cherchant la terre promise.

Kafka en tant qu'écrivain juif, tout comme Rosenzweig, Buber ou Scholem est l'angle de lecture principal inaugurée par Brod et après lui par Walter Benjamin qui continuera une discussion soutenue avec Kafka à travers les thèmes de l'errance d'un peuple archaïque et de la loi de dieu dans le monde moderne, l'interpénétration de l'archaïsme et de la modernité est ce qui caractérise l'écriture de Kafka selon Benjamin.<sup>65</sup>

George Lukacs considère quant à lui l'œuvre de Kafka d'une autre manière à travers son esthétique héritière de Hegel et fortement influencée par le matérialisme dialectique, cette esthétique marxiste lit idéologiquement les écrits de Kafka à travers les catégories du réalisme social et de la lutte des classes transposées et remaniées dans le contexte de la critique littéraire. Cependant si Lukacs admire les romans de Kafka et leur réserve parfois un traitement de faveur par rapport à l'avant-gardisme qu'il abjure, il ne rechigne pas à affirmer que Kafka ne constitue qu'une composition

---

<sup>64</sup> M. Brod, *Der Dichter Franz Kafka, Juden in deutschen Literatur*, Welt Verlag, 1922, s. 55.

<sup>65</sup> W. Benjamin. *Theologische Kritik*. GS Band III, Suhrkamp, 1972, s. 275.

« artistiquement décadente »<sup>66</sup>. Même si finalement les quelques pages destinées occasionnellement à Kafka ne peuvent servir de principes pour une nouvelle manière indépendante de lire cette œuvre. Enfin la place infime consacrée à Kafka dans ce corpus par rapport à celle, gigantesque, de Thomas Mann ou de Goethe exprime assez bien l'insuffisance de cette critique et son impuissance à engouffrer la richesse d'une œuvre multiple dans ses carcans étroits.

La psychanalyse, quant à elle, semble trouver chez Kafka l'illustration de plusieurs de ses thèmes fondamentaux, le climat incestueux, le refoulement, la haine du père, tout cela conduit la critique psychanalytique à accompagner la propagation des écrits de Kafka depuis les années trente, au point qu'elle en est devenue synonyme et que cette œuvre est prise couramment pour ce que la psychanalyse a voulu l'affubler. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si Marthe Robert, soit l'une des premières à introduire en France à la fois Freud et Kafka, elle dirige entre autre la première édition des œuvres complètes du dernier. La critique psychanalytique sera par la suite violemment attaquée comme une réduction monstrueuse du monde énigmatique de la création à des prototypes familiaux et des crises psychologiques puérides, notamment par Deleuze et Guattari.<sup>67</sup> Même si les commentaires psychanalytiques demeurent largement féconds et pertinents, à travers les méthodes forgées principalement dans *Roman des origines et origine du roman*<sup>68</sup>, où Marthe Robert développe une grille de lecture héritée de Freud et qui lui permet d'associer rupture psychologique intérieure avec le père et celle sociale et historique avec la communauté, juive en l'occurrence, et qui résout énormément les ambiguïtés insurmontables quant à *la lettre au père*<sup>69</sup> ou *la parabole de la loi*<sup>70</sup>, sans les épuiser évidemment.

Les lectures existentialistes concernent un autre aspect que celle du conflit avec le père ou la rupture avec la loi communautaire et la transgression de l'alliance divine. C'est à partir de la catégorie de l'absurde que les philosophes (Camus par exemple) vont lire Kafka. L'absurde qui « naît de cette confrontation entre l'appel humain et le

---

<sup>66</sup> Cité par C.R. Coutinho. « Lukacs et la littérature du XXe siècle », Revue Actuel Marx, 2009, N 45, p. 36-41.

<sup>67</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1973.

<sup>68</sup> M. Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Gallimard, 1972.

<sup>69</sup> F. Kafka. *Lettre au père*, trad. M. Robert, Gallimard, 2002.

<sup>70</sup> F. Kafka. *Le procès*, trad. B. Lortholary, GF Flammarion, 2011.

silence déraisonnable du monde »<sup>71</sup>. La voix du personnage kafkaïen est ainsi le cri des profondeurs de la solitude contre le réel qui lui tourne le dos et la vérité d'un monde cruel qui ne remplit pas les promesses humanistes de la civilisation et celles des religions. L'individu isolé face à une bureaucratie insaisissable revient souvent dans *Le procès* et *Le château*. Il est démuni contre le monde ricanant et indifférent face à la dure épreuve de ses maux et souffrances, résultant dans l'anxiété et la solitude et finalement dans l'amère constatation de la futilité de la vie et de l'existence. Mais non pas pour lâcher prise, c'est au contraire l'affirmation de la liberté de l'homme et de sa responsabilité affranchie des contrats transcendants, et c'est ce qui justifie la poursuite implacable de la justice et la quête du sens infiniment reprise. Le récit de Kafka restitue dans sa nudité stylistique et la frappante lucidité de ses personnages la lutte de l'homme contre le monde et la volonté toujours reprise de s'y affirmer, tel un Sisyphe heureux même dans l'adversité de son supplice.

Cette lecture, pour claire et évidente soit-elle, ne suffit pas à expliquer plusieurs aspects de la fiction kafkaïenne, elle méconnaît la dimension fataliste qui véhicule la volonté de la lutte blasée et la confrontation entre l'indifférence et l'agir conscient dans l'horizon d'un au-delà attirant et repoussant, et si *le procès* et à la limite *la métamorphose* peuvent aisément être lu selon leur implication dans l'existence, *le château*, *le verdict*, *le journal* et la plupart des nouvelles offrent des dimensions plus insolites. Toute cette complexité ne peut se résoudre simplement dans le sentiment de l'absurdité de la condition humaine, car même l'humanisme ne réussit pas l'ultime récupération de l'enchevêtrement vertigineux de cette œuvre, mais pourtant si sobre en apparence, tel Odradek dans *Le souci d'un père de famille*.

« Tout ce qui n'est pas littérature m'ennuie et je le hais, même les conversations sur la littérature. »<sup>72</sup> Telle est la principale parole de Kafka pour Blanchot et qui permet de lire toute son œuvre, tant romanesque qu'autobiographique ou épistolaire. Comment en fait échappait aux précédents commentateurs l'exigence de lire le texte littéraire à travers la loi de son déploiement interne, selon l'autonomie de sa manifestation et non comme une illustration d'une entité extérieure qui lui échappe et dont il s'occupe de rendre plus compréhensible ou même se chargerait de la brouiller en vue d'une finalité qui le dépasse. La littérature ne serait ainsi que le trépied d'une volonté

---

<sup>71</sup> A. Camus. *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1985, p. 45.

<sup>72</sup> F. Kafka. *Journal. Œuvres complètes vol 3*, Gallimard, 1984, p. 308.

étrangère et le miroir du réel, qui parfois le sublime, parfois l'obscurcit, et dans la plupart des cas se résout plus modestement à le réfléchir fidèlement selon la condition de la transparence entre le réel et la fiction responsable de montrer la vérité du monde tel qu'elle est en répudiant les artifices de l'imagination pusillanime face à la gravité des douleurs de l'humanité.

C'est donc à travers l'exigence littéraire, l'exigence suprême que Blanchot lit l'œuvre de Kafka. L'œuvre n'est pas l'occasion ou l'hasard heureux pour l'expression d'une conscience ébranlée dans le combat avec le monde, la fenêtre qui ouvre sur le spectacle déchirant de l'existence ou le chemin vers une vaine utopie de la terre promise, car « dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde »<sup>73</sup> semble dire Kafka à son interlocuteur imaginaire. Ce combat est perdu d'avance et il ne faut pas perdre son énergie à vouloir élaborer les stratégies afin de le vaincre pour le compte de l'humanité, cette cause pour noble soit-elle est étrangère à la littérature qui ne se soucie pas de la condition humaine dans le monde, dans la mesure où c'est l'indifférence à cette cause qui permet les premiers pas dans le règne du monde de la littérature qui ne reconnaît comme fin que la sienne propre.

C'est uniquement la littérature qui est à sa propre quête, et toutes les figures de l'œuvre kafkaïenne qui semblent à priori converger vers d'autres horizons, sont à lire à partir de l'expérience créatrice, dans laquelle elles prennent racine et vers laquelle elles tendent désespérément. « Souvent, le langage de Kafka voudrait se maintenir sur le mode interrogatif, comme si, sous le couvert de ce qui échappe au oui et au non, il espérait attraper quelque chose »<sup>74</sup>, cette indécision est la caractéristique de la littérature qui se désole sans perdre espoir, lutte et continue à survivre sans voir dans cette volonté créatrice la preuve de la délivrance prochaine, rêveuse sans idéalisme et pragmatique sans sombrer dans l'utilitarisme le plus exacerbé. Le titre même du recueil *De Kafka à Kafka* évoque à lui seul le caractère de cette circulation interminable et cette oscillation infinie qui n'est rien d'autre que la définition la plus mesurée de l'espace littéraire et de l'entreprise folle de l'écriture.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>74</sup> M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, 1981, p. 90.

« Il semble que la littérature consiste à essayer de parler à l'instant où parler devient le plus difficile, en s'orientant vers le moment où la confusion exclut tout langage »<sup>75</sup>  
C'est la seule lecture ouverte sur le néant qu'est la littérature et sur la nuit et la mort qui ne cesse de hanter Kafka qui ne risque pas de réduire son œuvre au non-littéraire. L'infini effrayant et l'éternelle répétition de la quête ajournée puis reprise est non pas simplement la définition du récit de Kafka ou le sens d'une vie particulièrement turbulente et pénible, c'est la signification de l'existence et de cet au-delà du monde qu'est la littérature et sa vérité indigeste.

---

<sup>75</sup> *Op. Cit*, p. 82.

#### ***4. La littérature et sa conception à partir de l'œuvre critique***

Nous allons essayer maintenant d'observer la conception de la littérature qui se dégage principalement de l'œuvre critique, qui n'est souvent que l'occasion d'exposer clairement ce qu'entend Blanchot par le mot littérature, ainsi l'entreprise critique est consubstantielle à l'entreprise plus abstraite pour déterminer la littérature, puisqu'elle est d'abord l'œuvre même que le critique prend en charge d'analyser.

La littérature prend une profondeur conceptuelle obliquement, par le trajet lui-même tortueux de la multiplicité de ses manifestations. Ces figures que sont l'écriture, l'œuvre ou le langage, ne constituent pas des régions différentes de ce divers inconnu que la catégorie littéraire doit schématiser pour se comprendre et accéder à sa propre réalité. Mais ils ne sont pas pour autant des profils successifs de sa concrétisation dans le temps, l'écriture étant l'instance première considérant sa nature matérielle, qui en se construisant progressivement à partir d'un certain langage et suivant des codes précis et déterminés peut aspirer à rejoindre l'achèvement dans l'horizon de l'œuvre, dernière instance de l'absolu littéraire. Cette interprétation est relativement satisfaisante, car elle fait de la littérature un processus toujours en marche, et lui permet son ouverture nécessaire. Si nous la trouvons dans *La littérature et le droit à la mort*<sup>76</sup>, elle est pourtant totalement absente dans l'œuvre ultérieure, car la dialectique, même s'égarant dans la phase négative à la mesure du vertige littéraire, est toujours une prétention à cerner l'indiscernable.

La littérature prise dans un sens habituel, comme l'espace où flottent les notions de livre, d'auteur, de narration, est d'abord assumée, puisqu'aucune contrainte extérieure n'oblige à suivre la définition habituelle. Elle est ainsi prose et poésie, œuvre et écriture, un monde transcrit sur le papier, et qui livre à travers un acte réceptif sa force d'attraction, sa distance par rapport à la réalité qu'il met en suspens, et la logique qu'il substitue malgré son déploiement comme analogue au réel qui l'entoure. Le mot Littérature n'atteste pas ici d'un acte de définir, c'est une simple inscription qui doit se régler sur la signification commune pour mieux la renverser. Le signe ne porte pas nécessairement le divers qui lui sert de contenu, c'est cette insistance qui peut même suggérer sa transfiguration potentielle, vers une autre acception plus originaire.

---

<sup>76</sup> *La part du feu*, p. 290.

Dans les articles critiques<sup>77</sup>, l'introduction du mot littérature équivaut à une énorme imprécision conceptuelle dans son exposition, où elle est souvent négativement médiatisée par rapport à ce que le jugement peut suggérer de conséquent dans l'analyse. Cette absence de détermination logique du concept est subordonnée à la masse qu'elle dessine en creux et le poids de la contradiction qu'elle promet de porter à son paroxysme. Cette absence est d'autant plus marquée qu'elle s'appuie sur des fragments de propositions retentissantes qui, plus qu'une caractéristique d'un style particulièrement déclamatoire, annonce le surgissement difficilement contenu sous le voile du langage commun de la vérité d'une conception authentique.

La littérature s'édifie ainsi d'abord sur une mystification nécessaire, loin de la vacuité élitiste qui prend le refus de la clarté pour de l'élévation artistique ; et investit sa part de mystère fortement, car l'interrogation est l'élément essentiel de la littérature : « la littérature commence au moment où la littérature devient une question »<sup>78</sup>. Cette question restera sans réponse, c'est le pouvoir d'inquiéter que révèle la littérature quand elle s'impose comme un problème insoluble.

L'importance de la question est méthodologique, en ce qu'elle guide le processus de la recherche dans la direction opposée à la spontanéité de l'évidence. Si elle commence quand elle devient une interrogation, c'est que la littérature n'est pas transparente à elle-même. Elle prend en premier lieu la perplexité pour parti, elle ne cherche pas à se montrer comme s'il s'agissait d'un objet qu'il suffit de percevoir pour le soumettre à l'entendement. Il n'y a donc pas d'intuition de l'objet littéraire, dans la mesure où la rencontre fortuite peut se faire sous une condition universelle un principe de sa possibilité. Cependant, le bon sens ou le jugement commun n'est jamais très loin, on déconstruit certes tout les préjugés mais il reste curieusement plusieurs idées reçues, qui, si elles n'influencent nullement une analyse qui voudrait plutôt les détruire, elles en manifestent parfois la parenté, car le retour à une naïveté première n'est pas totalement écarté, et c'est surtout les péroraisons des savants que Blanchot entend éliminer, c'est l'institution savante qui obscurcit plus que tout la littérature.

L'obscurcissement est cependant inévitable quand la littérature se prend elle-même pour objet, car elle parle négativement de la négativité, et essaie de frayer un champ

---

<sup>77</sup> « Kafka et la littérature », in *De Kafka à Kafka*, p. 75.

<sup>78</sup> *La part du feu*, p. 291.



dans le royaume des ténèbres. Toutefois, l'absolue négation est impossible, elle ne trouve pas sur quoi elle pourrait se greffer, parce qu'elle prend fatalement les mesures d'une première qui a exercé sa puissante abolition du monde pour rencontrer l'inconnu. Cette seconde négation ne peut se régler sur des normes nouvelles de la brèche ouverte par la littérature car c'est l'espace dans lequel aucun principe ne peut discrètement s'immiscer. La littérature est irréalisation de l'objet, qui s'accomplit à travers la négation du langage quotidien pour accéder à une autre sphère de pure négativité. Même si finalement l'impuissance de toute expérience limite est qu'elle entreprend le chemin de la logique la plus rigoureuse pour triompher sur elle et montrer son impuissance comme dédoublée par la confrontation d'un long et pénible chemin avec la brusque interruption du non-sens.

## *5. Conclusion*

La réflexion sur la littérature traverse tout les articles critiques de Blanchot, et il n'y a aucune délimitation possible entre son œuvre critique et théorique, qui reste la plupart du temps une méditation poétique sur des écrivains et sur d'autres livres, sur tel ou tel passage important ou oublié, ou bien pour discuter avec d'autres critiques ou philosophes sur leurs propres interprétations et les conséquences sur le terrain littéraire. La littérature n'est ni un domaine précis ni la totalité du réel, même si Blanchot reprend des grandes philosophies (Hegel, Nietzsche, Heidegger) ce qu'elles ont développé conceptuellement pour interpréter le réel, afin de l'appliquer au domaine littéraire uniquement pour en montrer l'étendue insurpassable et l'extrême complexité.

Le réel n'est pas l'antithèse de l'espace littéraire, et dont la différence peut souligner l'ouverture d'un horizon d'achèvement possible, leur corrélation est plus compliquée puisque la littérature s'enracine d'abord dans la réalité. Cet enracinement dans le réel détermine le fait littéraire, car penser une autonomie d'un texte du seul fait qu'il s'y réfère pour se fonder un terrain indépendant est insuffisant pour une fondation véritable et originaire. Pourquoi poser alors le réel comme l'autre de la littérature ? C'est au fond ce qui motive une interprétation de la littérature comme l'autre de toute réalité.

Si on considère le dehors comme ce qui n'appartient pas au réel, la littérature serait le meilleur moyen pour permettre une certaine compréhension de ce détachement, une compréhension qui n'assemble pas les éléments épars de cette idée pour les rassembler et leur donner une matière. La littérature est le chemin vers l'inconnu, la seule instance qui déjoue la toute puissance de la raison, car le monde qu'elle façonne n'est pas récupérable par des catégories, ne peut être compris sous l'universel et conditionné de manière assimilatrice. C'est donc un monde dont les lois sont mystérieuses et non simplement un fait particulier, ou une légère déchirure dans la dure carapace de la raison.

Si le réel est ce qui inclue la littérature, les points de fuite qu'elle peut ouvrir dans sa stature solide ne font-ils pas également partie de la totalité de ce qui existe ? La nuit n'est donc que la réalité considérée dans sa plénitude, ou plus précisément ce qui dans

sa contemplation échappe du fait même que la finitude soit impuissante à englober la totalité de l'expérience, car cette totalité n'est pas elle-même une expérience. La littérature permet ainsi d'ouvrir la possibilité d'une expérience du dehors, expérience que le divers ne remplit pas, qui n'est pas subsumée par un concept.

Affirmer la réalité de la fiction ce n'est peut-être pas tant la phénoménaliser ou la soustraire de la spontanéité de son implication comme construction échappant aux catégories de la raison, que d'essayer, tout en réservant à cette antinomie insurmontable son choc vertigineux, de parvenir à une acception du réel comme totalité inachevable, donc de faire de l'infini la maxime et la loi de la participation de la littérature.

## Conclusion générale

Depuis Hegel, Balzac ou Ingres, le temps n'est plus aux constructions massives et sublimes, c'est dans le désagrégement que le XX<sup>ème</sup> siècle se reconnaît le plus. Maurice Blanchot est un homme du dernier siècle, il l'a entièrement vécu et hanté, il fait partie de ces écrivains dont le génie se déploie, non dans des images ou des intuitions grandioses, mais dans le récit de leur échec. Les grands poètes en déplorant leur muses créent leur plus beaux vers. Proust en racontant la vocation d'un écrivain qui se construit sans cesse, et dans le regret que les mots impatients ne peuvent jamais rattraper le passage fugitif de la beauté, accouche des plus belles pages que la littérature ait pu engendrer. Blanchot choisi d'emblée le parti de l'impossibilité dans laquelle il voit l'authentique réalisation de la littérature, qui ne doit désormais plus avoir honte de l'irréalisation qu'elle fait subir aux objets du monde et de son retirement progressif dans le règne du néant. La mort auquel elle doit condamner le monde n'est pas uniquement opératoire pour que son langage ait sa consistance propre, c'est plutôt la réalité profonde de sa relation avec le monde qui fait de la mort le prédicat de la littérature.

Le paradoxe suprême qui structure le langage de Blanchot quand il parle de la littérature, est l'instauration d'un vocabulaire souverain et affirmatif pour résoudre la contradiction inhérente au sein de l'espace littéraire. C'est pourquoi, dans son écriture, on assiste souvent à un basculement dans la juxtaposition des figures antinomiques. L'immédiateté de ce geste est néanmoins souvent précédée par une esquisse d'une volonté presque indicible d'expliquer.

La violence de l'irruption des oxymores successives (qui ne sont pas du tout un voile lourdement rhétorique qui consiste à masquer la vacuité de propos hermétiques<sup>79</sup>, puisque la frustration ressentie par cette lecture est le résultat du nivellement de la lecture nonchalante et de celle érudite, qui manquent toutes les deux leur objectif) est ainsi plus éclatante à travers la logique balbutiante qui lui a donné jour. Le centre de la contradiction ne réside pas essentiellement dans ce procès de la pensée claire et objective qu'est l'enchaînement vertigineux des termes contraires, il se tient plutôt

---

<sup>79</sup> H. de Monvallier et N. Rousseau, *Blanchot l'obscur ou la déraison littéraire*, Ed Autrement, 2015.

dans le nœud problématique du refoulement assez brutal d'une complaisance positive conjurée avant de déployer une base suffisamment intelligible.

La duplicité de cette entreprise est risquée, la raison se trouve certes démunie devant le spectacle de la neutralisation forcée des antinomies, mais n'est-ce pas une certaine conception de la pensée qui se trouve ainsi embarrassée, cette interruption n'accommode-t-elle pas le parti de l'abolition d'un gain si aisément conquis ? Nous voyons alors que la radicalité n'est jamais assez fidèle à ses propres principes, car elle aurait dû, d'un point de vue logique, continuer le dessein d'une clarification supposée si elle n'était par ailleurs sûre qu'elle ne s'y arrêterait pas impunément.

Le basculement ne possède finalement qu'une valeur heuristique infime, il est plutôt une marque de style qui va déblayer le chemin de la connaissance tout en lui tendant les rets de l'irrationalité.

Une autre particularité de la réflexion naturellement dialectique de Blanchot est la double négation, dont il a été d'ailleurs question dans les chapitres précédents. Cette double négation s'énonce souvent afin d'éclaircir ou plus précisément pour rendre à l'objet qu'elle traite son timbre sombre et le protéger de la fausse clarté du lieu commun. La première négation est toujours catégorique, elle embrasse une grande partie de la détermination de l'objet analysé, la seconde s'occupe de l'autre région que la première ne peut jamais atteindre malgré toute la radicalité dont elle peut se ceindre, car elle est fatalement soumise à la totalité qu'elle ne peut englober et qui la dépasse toujours ; et c'est finalement l'incompatibilité des deux régions qui fait que la seconde négation n'est pas, à proprement parler, la négation de la négation, mais à travers cette partielle inadéquation se laisse profiler l'essence de l'objet, qui tout en se construisant négativement sur les décombres anciennes, se donne comme une affirmation paradoxale, ce qui fait la vie de la pensée de Blanchot et sa prodigieuse fécondité.

## **Bibliographie**

### **I. Œuvres de Maurice Blanchot :**

*Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942.

*Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

*La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

*Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950.

*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

*Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

*L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969

*L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

*Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973

*L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

*De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.

### **II. Œuvres sur Blanchot :**

*Blanchot*, Paris, Les cahiers de l'Herne, 2014.

*Maurice Blanchot, récits critiques*, Tours, Ed Farrago. Ed Léo Scheer, 2003.

Bident, Christophe, *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

Derrida, Jacques, *Demeure*, Paris, Galilée, 1998.

Derrida, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

Foucault, Michel « *La pensée du dehors* », in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994.

Hewson, Marc, *Blanchot and literary criticism*, Continuum, London, 2011.

Hill, Leslie, *Blanchot, Extreme contemporary*, Routledge, London, 1997.

Holland, Michael, *The Blanchot reader*, Blackwell, Oxford, 1995.

Miraux, Jean-Philippe, *Maurice Blanchot, quiétude et inquiétude de la littérature*, Armand Colin, 1998.

### **III. Autres :**

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed du Seuil, 1972.

Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

Heidegger, Martin, « *Qu'est-ce que la métaphysique ?* », in *Heidegger*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1983.

Heidegger, Martin, *Les chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Brockmeier, Paris, Gallimard, 1962.

Hollier, Denis, *Les dépossédés*, Paris, Minuit, 1993.

Kafka, Franz, *Œuvres complètes vol III*, Paris, Gallimard, 1984.

Kafka, Franz, *Le Château*, trad. G-A Goldschmidt, Paris, Points, 1984.

Kafka, *La métamorphose, la sentence, le soutier et autres récits*, trad. C. Billmann et J. Cellard, Actes sud, 2008.

Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1970.

Mallarmé, Stéphane, *Vers et prose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977.

Nancy, Jean-Luc, *Demande - Littérature et philosophie*, Paris, Galilée, 2015.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

Sartre, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pocket, 2005.

## Table des matières

Introduction : .....	3
Chapitre I : Le concept d' <i>œuvre</i> , et la problématique de sa circonscription.....	8
1. L'être de l'œuvre : .....	9
2. Le désœuvrement dans l'œuvre: .....	17
3. La mort et son impossibilité dans la conception de l'œuvre: .....	22
4. Conclusion : .....	27
Chapitre II : L'écriture et la quête de l'œuvre .....	30
1. La loi de l'écriture : .....	31
2. L'épreuve de la nomination.....	35
3. Le mythe d'Orphée: .....	37
4. L'exigence fragmentaire : .....	39
5. L'écriture et le désastre.....	42
6. Conclusion : .....	47
Chapitre III : La tâche du critique .....	49
1. La critique comme pouvoir de liaison.....	50
2. Stéphane Mallarmé .....	53
3. Franz Kafka.....	57
4. La littérature et sa conception à partir de l'œuvre critique.....	63
5. Conclusion : .....	66
Conclusion générale .....	68
Bibliographie .....	70